

**Universidade Federal de Pernambuco  
Universidade Federal da Paraíba  
Programa de Pós-Graduação em Artes visuais**

Guilhermina Pereira da Silva

**Corpo Presente:** representações do corpo como processo de autoconhecimento

Recife  
2018

Guilhermina Pereira da Silva

**Corpo Presente:** representações do corpo como processo de autoconhecimento

Texto apresentado ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV/UFPB/UFPE), para a obtenção do grau de Mestra em Artes Visuais, sob a orientação da Prof. Dra. Madalena Zaccara.

Recife  
2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586c Silva, Guilhermina Pereira da

Corpo presente: representações do corpo como processo de autoconhecimento / Guilhermina Pereira da Silva. – Recife, 2018.

126 f.: il., fig.

Orientadora: Madalena de Fátima Pequeno Zaccara.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-114)

Universidade Federal de Pernambuco  
Universidade Federal da Paraíba  
Programa de Pós-Graduação em Artes visuais

UFPE/UFPB

**Corpo Presente:** representações do corpo como processo de autoconhecimento.

Aprovada em: 21/02/2018

Comissão examinadora:

---

Dra. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara(Orientadora)  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPE/UFPB)

---

Dra. Luciana Borre Nunes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPE/UFPB)

---

Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado  
(Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística/UFPE)

Recife, 21 de Fevereiro de 2018

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe. Se não fosse pelo seu esforço e determinação essa dissertação não seria possível, porque foi ela que colocou a educação que recebi em primeiro lugar e não mediu esforços para que eu pudesse caminhar essa trajetória. Mãe, devo tudo a você.

Agradeço à toda a família, que sempre esteve comigo. Meu irmão Gustavo, Tia Roseane e meus primos.

Agradeço aos meus amigos e alguns professores do curso de Licenciatura em história; eles foram importantes nessa caminhada. Agradecimentos à Profa. Christine Dabat, ao Prof. Cerqueira, ao Prof. Kleber Clementino. E à querida turma de história da qual fiz parte por quatro anos, especialmente Wellinson, Laís, Angélica, Juany, Yves, Clarisse, Camila e Giweida.

Agradeço à orientadora Madalena Zaccara pela orientação cuidadosa e atenciosa que me proporcionou. Agradeço, ainda, as aulas de arte e política, as conversas, o vinho e as idas aos congressos. E que venham mais oportunidades!

Um agradecimento especial à equipe da Pós-Graduação como um todo, que me acolheu carinhosamente no departamento. Agradecimentos especiais a Maria Betânia e Silva, pelo cuidado e esmero que teve com a nossa turma. A Luciana Borre, pela oportunidade de fazer parte da disciplina/exposição TRAMAÇÕES e pela sensibilidade de tratar de temas tão importantes na academia. Quero agradecer aos professores Marcelo Coutinho, Renata Wilner e Roberta Ramos pelo aprendizado nas aulas da Pós-Graduação. Agradeço também a toda turma do mestrado, em especial a Bárbara Collier, por ser tão parceira nessa jornada.

Quero agradecer aos meus amigos pessoais Fernando Oliveira, Karolline Brito, Osmar Santos e Bruno Gobi por me apoiarem nessa caminhada.

Um adendo especial para um amigo recente, companheiro de RPG e games, João Araújo; obrigada pelos momentos de relaxamento e pelas conversas maravilhosas que tivemos.

E finalmente agradeço ao meu marido Mario Sette, que é uma parte importante desse processo. Sem ele, do mesmo modo, nada disso seria possível. A sua doação a mim não tem preço.

## RESUMO

A presente pesquisa pretende contribuir com o meu processo de autoconhecimento e situar-me historicamente no contexto da arte brasileira, bem como refletir acerca de questões de subversão e representação do corpo em relação a minha experiência como transexual. Nesta pesquisa autobiográfica analiso tanto o contexto atual da pós-modernidade e da arte contemporânea, me inserindo nela, quanto a minha experiência transexual e a atividade como artista. Essa última, com um recorte preciso numa série de imagens produzidas entre 2012 e 2016 e exibida na Exposição Coletiva TRAMAÇÕES, em 2016, em forma de instalação com textos produzidos por mim e pelo público. A obra trata da artista, de questões referentes ao corpo, à narrativa pessoal, à sexualidade e à violência. O referencial teórico vai de pensadores, filósofos, historiadores até artistas visuais e poetas. A jornada de autoconhecimento de um artista necessita dessa reflexão, tornando-se importante no processo de evolução/continuidade da poética da artista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura. Artes-visuais. Teoria Queer. Pós-modernidade. Corpo Presente.

## RESUMÉ

Ce travail concerne une recherche sur mon processus d'auto-connaissance. Il me situe dans le contexte de l'art contemporaine brésilienne ainsi qu'il engendre de réflexions sur la subversion et la représentation du corps par rapport à son expérience autant que transsexuel. Dans ce cadre, j'analyse, d'une part, le contexte actuel de la post-modernité, d'autre part, celui de l'art contemporain où je m'insère par mon activité artistique. Par la suite une série d'images produites entre 2012 et 2016 a été exposée dans une montre artistique collective "Tramações" en avril/mai 2016 à la galerie "Capibaribe/UFPE" sous la forme d'une installation avec des textes produits par moi et le public. Cette dissertation considère, à la fois, mon travail artistique, les questions du corps, ma narrative personnelle, ainsi que les questions liées à la violence. Le cadre théorique est de penseurs, philosophes, historiens, artistes visuels et poètes. Une auto-parcours d'un artiste a besoin de cette réflexion il est donc important pour le processus de l'évolution de la poétique artistique.

MOTS-CLÉS: La peinture. Les arts visuels. Théorie Queer. Postmodernisme. Corpo Presente.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>REFLETINDO SOBRE MEU LUGAR NO MUNDO</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>O eu diante do mundo</b>	<b>18</b>
<b>2.3</b>	<b><i>Queer</i>: Até que ponto sou estranha a esse mundo</b>	<b>23</b>
<b>2.4</b>	<b>Brasil <i>Queer</i></b>	<b>31</b>
<b>2.5</b>	<b>Reorganizando minha subjetividade</b>	<b>39</b>
<b>3</b>	<b>TRANSEXUALIDADE E CORPO</b>	<b>44</b>
<b>3.1</b>	<b>O Relato</b>	<b>44</b>
<b>3.2</b>	<b>Historicidade das Representações do Corpo</b>	<b>49</b>
<b>3.3</b>	<b>Corpo e Verdade</b>	<b>52</b>
<b>3.4</b>	<b>Meu devir mulher-não-fêmea</b>	<b>54</b>
<b>4</b>	<b>CORPO PRESENTE</b>	<b>59</b>
<b>4.1</b>	<b>Arte na sociedade Pós-moderna</b>	<b>60</b>
<b>4.2</b>	<b>Arte contemporânea e Arte <i>Queer</i></b>	<b>62</b>
<b>4.3</b>	<b>Inquietações e Diálogos Visuais</b>	<b>65</b>
<b>4.4</b>	<b>A casa da minha avó</b>	<b>67</b>
<b>4.5</b>	<b>Diálogos visuais do presente: da representação às memórias do corpo</b>	<b>70</b>
<b>4.6</b>	<b>Bárbara Collier</b>	<b>74</b>
<b>4.7</b>	<b>Christina Machado</b>	<b>76</b>
<b>4.8</b>	<b>O Desenho como gênese do processo criativo</b>	<b>78</b>
<b>4.9</b>	<b>A pintura em aquarela: da <i>Mimese</i> à espiritualidade</b>	<b>80</b>
<b>4.10</b>	<b>Corpo Presente, Autoconhecimento e Micropolítica</b>	<b>84</b>
<b>4.11</b>	<b>Corpo Presente: Texto</b>	<b>108</b>
<b>4.12</b>	<b>Aleatoriedade e Alteridade</b>	<b>110</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>121</b>
<b>5.1</b>	<b>Ser artista Mulher</b>	<b>121</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>123</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa se volta para uma proposta de reflexão artística realizada sobre a série “CORPO PRESENTE”<sup>1</sup>, de minha autoria. Este tem sido o trabalho que venho realizando durante os últimos quatro anos, tempo que perpassa minha transição de gênero. Na condição de artista transexual essa pesquisa concerne às minhas vivências, meus desejos, violências sofridas e a minha infância. Considero vital, e importante enquanto artista, escrever sobre meu trabalho, uma vez que essas reflexões possibilitam a continuidade do processo de autoconhecimento. Esse texto reflete minhas inquietações.

Vivemos um processo de mudança de paradigma que está se intensificando à medida que os avanços acontecem, e uma das características mais precisas do tempo em que vivemos é a busca da compreensão da nossa própria subjetividade, conceito que permeará todo o trabalho. Ou seja, é na busca da compreensão dessa subjetividade que a minha energia se foca nos dias de hoje.

Sem ser impulsionada por um projeto sócio-político específico e sem o respaldo de movimentos ou manifestos – a ação artística contemporânea é prioritariamente individual, baseada em formas de expressão pessoal e íntima. (CANTON, 2000, p. 31)

O contexto político em que vivemos permitiu muitas mudanças, mas é ilusão pensar que elas foram conseguidas por abertura do poder legitimador; há nesse entremeio um papel fundamental da resistência à opressão. Elas têm seu marco inicial na primeira onda do feminismo que, ressignificado, atravessou todo o século XX pautando uma luta que penetrou nas academias na forma da análise da estrutura opressora em que as mulheres estavam inseridas. O feminismo abriu espaço para a luta daqueles que não se

---

<sup>1</sup> “Corpo Presente” é uma instalação com imagens em aquarela sobre papel, produzidas nos anos de 2013 a 2016, contando também com textos produzidos por mim e pelo público, fragmentados em *post-its*.

encaixavam numa sociedade feita para reproduzir. Os *Queers* – palavra de origem inglesa para “estranhos” – nos dizem muita coisa sobre aqueles que procuram existir fora de espaços de marginalização, e, para isso, vão recorrer às novas conceituações e construções históricas dos corpos, da sexualidade, dos comportamentos. Enquanto artista transexual faço parte desse contexto, e a minha atuação se dá tanto no campo micropolítico (e que conseqüentemente transborda para o macropolítico) da arte quanto no campo da academia, refletindo sobre meu lugar nesta sociedade em transição.

Essa pesquisa que trata da instalação “CORPO PRESENTE” se insere em um contexto pontual e novo na nossa sociedade, que é o debate de gênero; ela permeia questões tanto do mundo acadêmico quanto dos nossos relacionamentos sociais. Não consigo ver separação entre esses dois universos, pelos motivos epistemológicos que estou seguindo, no sentido de que as questões políticas passam a integrar o mundo acadêmico. Como aconteceu com a primeira onda do feminismo, militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam (LOURO, 1997). Essa pesquisa contribui para legitimar espaços conquistados das pessoas transexuais e travestis, ocupando um lugar de resistência dentro de um ambiente que geralmente as exclui (o ambiente escolar como um todo). Daí a importância de uma artista travesti que se coloca, através de suas vivências pessoais e de seu ímpeto artístico, na academia. Quantas artistas travestis estão ocupando esse lugar no sistema de educação formal?

O corpo não é um dado pronto (BUTLER, 1990), foi sedimentado historicamente num sistema binário e heterocentrado. Todavia, podemos dispor de estratégias de subversão para, então, provocar reflexões sobre essa construção. A teoria *queer* se insere justamente nesse ponto, objetivando romper com naturalizações através desses questionamentos. Logo, a questão central dessa pesquisa se coloca no que tange às imagens criadas por mim na série “Corpo Presente”, bem como os textos produzidos tanto por mim quanto

pelo público da exposição em que a instalação foi montada. Elas serão analisadas de modo a contribuir com o meu processo de autoconhecimento.

Portanto, esse trabalho objetiva, principalmente, verificar se o processo da montagem dessa instalação contribui para a minha caminhada de autoconhecimento. Visto isso, pretendo analisar de forma pormenorizada a série e os textos como um todo. Objetivo refletir à luz dos paradigmas contextuais e bibliográficos *queer* – por ser o campo teórico em que posso me situar historicamente enquanto indivíduo, assim como produzir questões que impulsionem meu processo criativo – e, finalmente, analisar 6 imagens desta série, o texto que produzi, juntamente com alguns textos produzidos pelo público, formando uma instalação que foi exibida na exposição TRAMAÇÕES<sup>2</sup>.

O método consiste em contextualizar o cenário da arte contemporânea na pós-modernidade para, então, refletindo sobre minha vivência como uma artista transexual, investigar os vestígios do meu processo artístico materializados nesta série. A pesquisa é autobiográfica no sentido em que contextualiza e situa minha vivência num determinado tempo, que é o presente.

No primeiro capítulo desse trabalho abordo questões referentes à teoria *queer*. Busco, assim, nesse texto, esclarecer os fundamentos desta teoria, onde ela se insere historicamente e quais os seus objetivos. Nesse ponto, autores importantíssimos me dão suporte epistemológico para entender o mundo que me rodeia. São eles: Michel Foucault (1989), com sua genealogia do sexo e com o conceito de verdade; Judith Butler, com a performatividade de gênero e a materialidade dos corpos (1990, 1993); e Beatriz/Paul Preciado (2014), com o Manifesto – Contrassexual, e seus conceitos ácidos sobre o ânus e sobre o dildo<sup>3</sup>. Busco esclarecer minhas escolhas políticas em relação

---

<sup>2</sup> Exposição Coletiva TRAMAÇÕES, Curadoria de Luciana Borre, na Galeria Capibaribe CAC, UFPE; 2016.

<sup>3</sup> Dildo é um objeto fálico inicialmente usado para tratamento de Histeria feminina, e depois comercializado como brinquedo sexual capaz de penetrar orifícios do corpo. O dildo também é conhecido como vibrador em sua versão mecanizada que vibra quando é ligado.

às discussões da militância feminista e deixar bem marcado o porquê de me considerar travesti e transexual ao mesmo tempo. Finalmente, procuro contextualizar minha prática artística na contemporaneidade, recorrendo aos conceitos de Jacques Rancière (2005) e Jean – François Lyotard (1988), que versam sobre, respectivamente, arte, política e pós-modernidade.

No segundo capítulo, **Transexualidade e Corpo**, traço um perfil de como a questão da transexualidade afeta minha vivência, minha relação filosófica com o mundo ao meu redor e com meu corpo. Revivo lembranças persistentes da infância e de uma socialização masculina compulsória que sofri. Como me sinto seguindo no sentido contrário àquilo que nos é imposto ao nascimento e, finalmente, minha vivência atual como artista travesti. Recorro ao estudo que Berenice Bento (2006) realizou sobre a experiência transexual, dialogando com as experiências alheias às minhas. Neste capítulo reflito também sobre como a narrativa é importante na minha trajetória e como ela é importante para a escrita desse texto, tendo, na autobiografia, ferramenta de legitimação do relato das minhas vivências. Toda a experiência transgênera guarda muitas semelhanças, mas não são idênticas, isto é, não há apenas uma forma de ser transexual.

No terceiro e último capítulo, **Corpo Presente**, escrevo sobre as inquietações e inspirações que me levaram a esse caminho artístico de trabalhar com o corpo. Discorro sobre o desenho e a pintura na minha experiência. Repertorio as escolhas que fiz para a produção das imagens e o uso das técnicas de ambos para atingir os meus objetivos dentro do processo criativo, dentre os quais verificar a subversão do corpo no meu trabalho, e, principalmente, tecer uma jornada de autoconhecimento através desta instalação. O desenho, aqui, aparece como gênese do *Corpo presente*, e sua importância se dá na possibilidade de compreender o processo de criação desde seu início, através de rascunhos, de escritos e de esquemas dentro desse material. Escrevo, também, sobre o processo criativo que sintetiza tudo o que foi dito anteriormente, dialogando com uma cronologia de realização do trabalho. E, finalmente, faço uma reflexão sobre cada trabalho da instalação

*Corpo Presente*, assim como analiso o texto aleatório que produzi juntamente com o texto produzido pelos visitantes em *post-its*. Dialogando com autores pertinentes, dos quais destaco aqui os que me permitiram um método de análise e contextualização: A Anamélia Bueno Buoro (2003), com seus conceitos chave sobre uma análise da arte como produção de linguagem que se constrói no tempo e no espaço do sujeito produtor (BUORO, 2003, p. 39). A autora se coloca em oposição à efemeridade de como uma imagem é consumida no mundo de hoje, justamente por ter se expandido a facilidade com que ela circula. A leitura de imagem na perspectiva adotada aqui requer tempo de observação e uma descrição minuciosa da imagem para auxiliar o leitor a identificar coisas particulares a ele, porque cada parte da imagem também possui significado: as cores, a composição. Neste sentido, utilizei um pequeno roteiro de leitura de imagem que ela propõe em seu livro:

1. descrever criteriosamente a imagem
2. descobertas de percursos visuais na imagem: Composição, harmonia cromática, perspectiva, luz e sombra.
3. perceber as relações com toda a série do artista
4. responder perguntas decorrentes das análises acima.
5. colocar a produção artística em diálogo com a produção atual.
6. entender o que a imagem revela de mim.

Seguindo todos esses pontos pude me conectar com o trabalho que desenvolvi e pela primeira vez pude perceber elementos ainda ocultos para mim, tanto no momento do processo quanto na exposição do vestígio. A análise me fez pensar sobre coisas que estavam no meu inconsciente no momento da feitura das imagens, e que, devido ao percurso minucioso do olhar e da reflexão, puderam ser expostos nesse trabalho.

Outro autor que me auxiliou nesse processo foi Erwin Panofsky (2011). Com suas reflexões sobre a importância dos registros pude perceber que meu trabalho artístico se constitui muito mais em processo e que o produto final não é nada mais que vestígio que me auxilia no processo de análise. Todavia, o registro é considerado de extrema importância no que diz respeito ao ofício do qual me presto nessa escrita:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam ideias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é, fundamentalmente, um historiador (PANOFSKY, 2011, p. 24).

Seu trabalho é importante por conta da atividade do historiador diante dos registros e do que ele deve estar ciente no momento de analisá-los. Ainda, o autor serviu de consulta primária sobre a análise dessas imagens, no que concerne à descrição da imagem, análise dos elementos que a constituem e, finalmente, o contexto. Juntamente com Buoro (2003), pude ter arcabouço teórico para analisar essas imagens.

E, por fim, a Katia Canton (2000) me ajudou na contextualização e no processo de fazer o diálogo do meu trabalho com o contexto brasileiro da arte contemporânea. Situando-o no presente de forma que se justifique que a criação do artista acontece no tempo e no espaço onde ele vive:

Esses conceitos, espelhados e refletidos na arte, também espelham e refletem a vida contemporânea cotidiana em seus aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos. Obras de arte contém índices da cultura e, portanto, nesse conjunto de conceitos, emergem assuntos relacionados à realidade atual brasileira e internacional (CANTON, 2000, p. 13).

Esse contexto é importante para mim no que diz respeito à pesquisa autobiográfica, uma vez que ela coloca o artista como participante ativo dela, através da contextualização com o presente.

A importância desse trabalho se dá, sobretudo, na esfera micropolítica, uma vez que visibiliza uma artista transexual na academia, espaço ocupado por poucas delas. Onde vemos as pessoas transexuais? Quando falo a palavra “Travesti”, o que vem à cabeça das pessoas? Muitas pessoas transexuais no Brasil ainda estão na marginalidade, não por vontade própria, mas, sim, porque são empurradas para lá. Seja por sistemas escolares preconceituosos ou pela família; uma hora elas encontram – na prostituição – sua única forma de sobrevivência. Portanto, estar na academia é marcar uma resistência a todo esse sistema que ainda empurra pessoas como nós para a marginalidade, para a baixíssima qualidade e expectativa de vida. Por outro lado, este trabalho me oferece a oportunidade do autoconhecimento, da reflexão sobre meu lugar na sociedade, na história, e, sobretudo, no cenário artístico. O autoconhecimento é importante porque ele conecta um trabalho que está no foro íntimo, num primeiro momento, ao mundo, tornando-o um discurso visual. Escrever sobre si e sobre o que faz é privilégio, no sentido de poder conhecer aspectos da sua existência ainda ocultos, e que são importantes para o crescimento acadêmico e pessoal.



## 2 REFLETINDO SOBRE MEU LUGAR NO MUNDO

*Que a seriedade ética domina doutores e clérigos e, ao mesmo tempo, zomba às gargalhadas deles.*

*Paul Klee*

Há quem se assuste com o termo Pós-modernidade. Utilizado, basicamente, para descrever um período que sucede a modernidade, que sucede às grandes verdades, e a história dos vencedores. Eu, Guilhermina Velicastelo, não sou nenhuma mulher de governo, não tenho poder de empregar ninguém, não administro nada grandioso, não tenho ações de grandes empresas em meu nome. Porém, sou artista. Ser artista, para mim, é ser capaz de mudar o mundo. De mudar tanto a minha história quanto as histórias dos outros. Porque a minha história afeta as histórias dos outros e estas também me afetam. O que venho contar aqui é, acima de tudo, mais uma narrativa. Se é verdadeira ou não, não importa. A pós-modernidade demanda dos seus filhos a incerteza, a dúvida, os percursos, as falhas, as pequenas histórias, os silêncios e muitas outras coisas. Eu sei que estou na pós-modernidade quando as sutilezas do cotidiano começam a ter importância, quando na sua aparente insignificância passam a importar, carecendo de análise. E isso já está acontecendo há muito tempo.

Para o entendimento da pós-modernidade é importante apoiar-se no conceito de verdade. Porque vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha “ao compasso da verdade” – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por um tal e que detêm por este motivo poderes específicos (FOUCAULT, 2016, 346). A nossa sociedade sempre viveu em função desses discursos legitimados como

verdadeiros. O que muda nos tempos históricos é a forma de legitimação. Antes do período histórico compreendido como iluminismo a legitimação da verdade ficava por conta, sobretudo, da igreja. Nas sociedades antigas, como o Egito, os discursos de verdade eram legitimados tanto pela religião quanto pelos saberes empíricos. Na Grécia antiga, com o nascimento da filosofia ocidental, esse discurso começa a ser legitimado pela razão. Contudo, não interessa aqui fazer um apanhado histórico completo de como a verdade se legitima. Interessa mostrar que a sociedade se organiza em torno do discurso legitimado; a diferença está no modo como essa legitimação opera.

Entendo, historicamente, que o positivismo e a produção de verdades baseadas no rigor empírico foram catalizadores do projeto moderno. Um projeto de desenvolvimento irrefreável, que traria a toda humanidade o encerramento de todas as suas mazelas econômicas, sociais e políticas. O projeto moderno de desenvolvimento apostava tudo no rigor científico, na produção técnica proveniente das revoluções industriais; contudo, o resultado de todo o progresso, avanço técnico, aliado à cobiça imperialista, ressentimentos nacionalistas, e, principalmente, sem o desenvolvimento de um conhecimento humano desapegado dos princípios positivistas em voga na época, foram duas guerras mundiais que quase destruíram o mundo.

Foi com esse sentimento de destruição – esse desapontamento com o progresso, dessa falência do projeto moderno – que caminhamos para a pós-modernidade. Aqui, não se deve dizer que a história se resume à passagem de tempos sucessivos; as práticas e os modos de produção de verdade modernos ainda coexistem com essa consciência de perda que caracterizam o ambiente pós-moderno.

O pós-moderno tem na verdade sempre certa dúvida. O sentimento coletivo que aflige o pós-guerra é determinado por esse questionamento e a cautela para que as tragédias modernas não se repitam. Convivemos nesses tempos com a incerteza, com uma angústia herdada dessa mesma tragédia

moderna. Ao invés do triunfo do pensamento verdadeiro da razão, da claridade que invade para sempre o universo, o que se descobre é uma predominância invencível das trevas. Situação angustiada: a falha da vigília determina a invasão do irracional (COLI, 1996, p 310).

Quanto à verdade, podemos dizer que ela é afetada por essa incerteza. Nos campos de legitimação do conhecimento do saber entende-se a modernidade como produtora de verdades incontestáveis. Numa perspectiva pós-moderna, por sua vez, o termo saber não se entende apenas, é claro um conjunto de enunciados denotativos; [...] trata-se, então, de uma competência que excede a determinação e a aplicação do critério único de verdade (LYOTARD, 1988, p 36). Ou seja, a verdade na pós-modernidade não é única; existem várias narrativas que podem ser legitimadas ou não, uma profusão de verdades. Esta narrativa – esta dissertação – é mais uma delas.

## **2.1 O eu diante do mundo**

A política permeia todas as nossas relações. São relações que estabelecemos uns com os outros em rede, formando sociedades. É importante salientar que, apesar de serem conceitos distintos, macropolítica e micropolítica pertencem ao mesmo conjunto; ou seja, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica (DELEUZE, GUATTARI. 1996, p. 83). Em síntese, macropolítica é essa relação mais abrangente, cristalizada, que se personifica nas grandes corporações, mídia de massa, Estado, leis; ou seja: o poder legitimador. Principalmente qualquer modelo macropolítico pensa e age a partir do coletivo, abarcando um conjunto grande de pessoas, gerando uma subjetividade que visa à massificação dos indivíduos. O capitalismo é um exemplo desse modelo. Estamos sobre a égide dele, e, obviamente, ele não resolve todos os problemas do mundo. O modo capitalista de vida é, em sua quintessência, excludente, seja pela meritocracia, seja pelos privilégios de alguns grupos. Nesse sentido, outro modelo macropolítico se desenvolveu para fazer oposição ao capitalismo: o comunismo. Este, se expressa num modelo de sociedade em que os modos de

produção são controlados e pertencem ao estado; tudo o que se produz é de todos. Os embates entre as nações partidárias desses dois modelos originaram guerras violentas e regimes terríveis, que mostraram ao mundo a necessidade da criação do que conhecemos hoje por direitos humanos.

Nesse contexto, um ponto prende minha atenção: tanto o modelo de sociedade capitalista quanto o comunista perseguiram ativamente minorias que consideravam indignas daquele modelo de sociedade. No caso do regime Nazista, a saber, judeus, negros, homossexuais e qualquer outro indivíduo fora desses modelos considerados ideais.

As imagens de propaganda nazista, por exemplo, reiteradas, unificadas e significadas pelo discurso desse modelo se naturalizam no imaginário coletivo das massas tornando-se um paradigma difícil de ser desconstruído, criando um discurso visual que permeia subjetividade dos indivíduos, como uma poderosa ferramenta de controle, uma vez que a cultura de massa produz, exatamente, indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão (GUATTARI, ROLNIK, 2016, p 22). Qualquer indivíduo fora desses padrões sofrerá as sanções violentas desse Estado; elas serão as minorias, e mesmo que não sejam em número, tornam-se minorias em objetivo. Ou seja, esses vários sistemas precisavam exterminar esse outro, o diferente, o que esses mesmos sistemas excluíram.

Ambos os expoentes dos modelos aqui mencionados se constituíram em estados totalitários. Estes constituem uma perspectiva macropolítica, no sentido de que possuem um modo de agir que abarca o coletivo, a massa. Todavia, essas massas contêm indivíduos que possuem anseios, desejos, experiências que só concernem a eles, ou seja: a macropolítica contém a micropolítica e vice-versa. Nessa relação de troca constante, quase simbiótica, é importante saber o que macropolítica e micropolítica pretendem. Contudo, é importante que se tenha uma visão do todo, como nos mostra o pensamento de DELEUZE e GUATTARI:

O conceito de Estado totalitário só vale para uma escala macro política, para uma segmentaridade dura e para um modo especial de totalização e centralização. Mas o fascismo é inseparável de focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro em interação, antes de ressoarem todos juntos no Estado nacional-socialista (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 84).

Para entendermos o conceito de micropolítica é importante que se pense antes nele não como algo isolado, mas que ocorre juntamente com os processos macropolíticos. Vimos que o Nazismo produziu suas próprias vítimas quando estabeleceu esse modelo. Tanto os correligionários desse modelo quanto os excluídos integram em sua massa questões de resistência e adesão. De um lado, os que aderiram a esse tipo de movimento alimentaram o grande fascismo, mas para alimentá-lo tiveram que expor o pequeno fascismo em cada um deles, o que é particular, e que se manifesta nos mais intrínsecos aspectos da vida: o ódio, a exclusão, a autodestruição. Do outro lado, os indivíduos resistem ao que está sendo imposto, por diversas razões. É essa particularidade da política que se tornará importante para o desenvolvimento desse texto. Por outro lado, esses mesmos indivíduos não se separam apenas em resistência e adesão. Se o fascismo é uma sombra da nossa própria existência ele pode se revelar das mais diversas formas. A saber, homossexuais que podem ser machistas, misóginos. Pessoas transgêneras que podem ser homofóbicas. Não estamos livres de reproduzir os modos de subjetividade opressora que estão na mídia de massa, ou são legitimadas pelo Estado.

Essa resistência, relação entre os excluídos, e indo mais além, a busca por uma singularidade em meio a um modelo de massificação pode ser entendida como uma ação micropolítica. Logo, a ação micropolítica é aquela que não pretende mudar ou criar modelos de existência, mas, sim, de ser pontual, criando modelos de livre adesão que não se pretende homogeneizar. A ação micropolítica representa, geralmente, um modo muito particular de ver o ambiente que cerca o indivíduo, e esse modo de ver o mundo importa.

Esse modo de agir pode, em maior ou menor grau, marcar uma resistência, que parte de um grupo muito pequeno ou de um indivíduo. A mensagem dessa ação pode ser compartilhada por uma quantidade grande de pessoas, mas a ação micropolítica é pontual no tempo e pequena no espaço.

A ação micropolítica acontece quando entro em espaços públicos e uso o banheiro feminino, ou mesmo quando exponho no meu trabalho de arte, minhas angústias, meu corpo, minhas memórias sensíveis, enquanto mulher transgênera. Pode ser um acontecimento cotidiano, como também um acontecimento mais específico. E mesmo que um edital, portaria, ou qualquer sistema de legitimação maior estiver em minhas costas, o que conta é como o indivíduo, em sua singularidade, afeta os outros ao seu redor. Essas ações multiplicadas constituem força de mudança. Fazem caminhar as rodas da história tanto quanto as decisões dos chefes de governo. Por isso se faz necessário, na minha vivência diária, cada ser tornar-se consciente do que faz, do que diz e o que não diz. Porque as nossas ações se dão em uma espécie de efeito borboleta; elas afetam o outro em cadeia.

Vivemos num modelo de sociedade capitalista, com uma força neoliberalista enorme, que não superou a problemática da exclusão. A segregação é uma função da economia subjetiva capitalística diretamente vinculada à culpabilização. Ambas pressupõem identificação de qualquer processo com quadros de referência imaginários, o que propicia toda uma espécie de manipulação (GUATTARI, ROLNIK, 2016, p 50). Ou seja, o capitalismo precisa da exclusão para se manter; é através dos excluídos que o capital é produzido e acumulado. Não posso ignorar, enquanto Travesti, o fato de fazer parte dessa exclusão; mesmo hoje, com a cooptação de algumas mulheres transgêneras para a cultura de massa, muitas outras ainda trabalham na prostituição, à margem da sociedade, com baixíssima qualidade de vida. Não somente as mulheres transgêneras, mas também todos àqueles que fogem à norma de gênero. Nesse sentido, é importante pensar a ação micropolítica, no sentido de enxergar, dentro do seu pequeno alcance, grandes possibilidades.

Para que entendamos o alcance da ação micropolítica se faz necessário, primeiro, estabelecer onde estão e como se dão esses processos de subjetivação. Para GUATTARI e ROLNIK (2016) a subjetividade é produzida dentro desse sistema capitalista que subverte maneiras de ser, gostos, e até gestos. De uma maneira muito sutil, através dos vários mecanismos como a cultura de massa, a mídia e outros, o indivíduo constrói sua subjetividade; porém ela é permeada por todo um discurso de poder, que visa produzir capital e girar a roda de um consumo. Esse discurso exclui pessoas, uma vez que nem todo mundo pode consumir da mesma maneira. É onde a ação micropolítica se insere, no que concerne a ter uma espécie de voz diante da imensidão do mundo. A ação micropolítica, por vezes, procura resistir ao consenso opressor vigente para desestabilizá-lo por dentro.

Eu oporia a essa máquina de produção de subjetividade a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de 'processos de singularização': uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular (GUATTARI, ROLNIK, 2016, p 22).

Neste sentido, as ações pequenas que podemos fazer no dia a dia são importantes. Mesmo em casa, fora das vistas da sociedade, se tornam modos de subverter essa subjetividade imposta e construir uma que possa colocar cada indivíduo no mundo. Desligar a TV, por exemplo, já significa alguma ação de oposição a essa economia subjetiva capitalista. Existem muitas outras, a já falada aqui obra de arte, ação artística, performance e a lista continua. O ato de se informar, procurar saber, ser curioso, ter empatia, saber sentir na mesma proporção do pensar. E quando afirmo que macropolítica e micropolítica se relacionam, quero dizer que uma afeta a outra, nos mesmos níveis.

Nesse sentido, parece-me que a questão não é propriamente a de nos resgatarmos em nível de nossa individualidade, pois podemos ficar girando em torno de nós mesmos, como se estivéssemos com uma terrível dor

de dente sem poder desencadear processos de singularização em nível infrapessoal, nem em nível extrapessoal, já que para isso é necessário se conectar com o exterior (GUATTARI, ROLNIK, 2016, p 47).

A subjetividade é produzida no e pelo social. Nas relações entre o indivíduo e o Estado, entre os grupos sociais e minorias, assim por diante. A subjetividade é essencialmente social.

Enquanto travesti tenho consciência de como a cultura de massa, de como a homogeneização, e a subjetividade produzida pelo capital permeiam minha vida e meu imaginário. Todavia, a tarefa da construção da subjetividade é uma estrada complicada para todos; para mim também é. A questão da transgeneridade permeia minha vida de uma maneira ímpar, porque a sociedade ainda se mantém generificada. Portanto, sempre penso que se não existisse gênero eu não precisaria fazer uma transição para um gênero feminino. Justamente porque nem do gênero masculino seria. Como o futuro se apresenta sempre nebuloso, me mantenho a questionar minha própria existência e as transformações pelas quais meu corpo passa através da arte, em desenhos e pinturas, que gravam uma memória desse corpo que se transforma. Esse fazer artístico dá sentido à minha existência, embora existam outras coisas. Toda essa discussão me leva para o segundo ponto desse capítulo, a teoria *queer*.

### **2.3 *Queer*: Até que ponto sou estranha a esse mundo?**

A teoria *queer* é produto das narrativas múltiplas características da pós-modernidade. Numa sociedade que está aprendendo a questionar construções históricas naturalizadas, a teoria *queer* vem como alguma coisa que pretende ser ainda mais incisiva nesse sentido, dentro de um recorte muito específico, que é o de Gênero e Sexualidade.

As identidades sexuais e de gênero dissidentes começaram a ser teorizadas no fim do século XX com uma série de três tomos sobre a



genealogia da sexualidade, escritos pelo filósofo francês Michel Foucault; o primeiro tomo foi publicado em 1976. Em *História da Sexualidade V. 1: A vontade de saber (1976)* o autor investiga a genealogia da sexualidade através de seus dispositivos de controle que produzem as sexualidades com fins específicos na sociedade ocidental do século XIX. Essa teorização tem por epicentro o preceito de que a orientação sexual ou a identidade de gênero dos indivíduos resultam de uma construção social produzida através de dispositivos de poder extremamente sutis. Esses dispositivos produtores de sexualidade e de normas de gênero formam o contrato sexual, que se estabelece na sociedade do século XIX, fortalecendo o patriarcado, o controle da sexualidade, o controle sobre o corpo feminino para o mundo do trabalho nas fábricas. Nesse momento o controle sexual estava diretamente ligado ao capitalismo e seu funcionamento. Condenar, por exemplo, a homossexualidade como doença era um meio de garantir a reprodução das massas para um mundo populoso, com indivíduos destinados ao trabalho industrial. Reflexo de uma noção de verdade, reiterada por vários anos em modos específicos de agir, e começando a ser legitimada pela ciência positivista.

Segundo Judith Butler (1990), o indivíduo não possui uma única forma social de desempenhar a sua sexualidade e o seu gênero: ela é devir. A história é feita de mudanças e permanências; muita coisa mudou com o passar do século XX, mas outras perduraram. A sociedade ocidental, por vezes, é avessa às diferentes manifestações de gênero e sexualidade que estão fora desse contrato sexual. Ainda hoje, as pessoas que expressam sua identidade de modo diferente da norma social vigente podem ser estigmatizadas. Esses indivíduos sofrem sanções sociais, simbólicas, psicológicas e físicas. Tendo suas raízes no feminismo acadêmico e nos estudos sobre sexualidade supracitados, a teoria *queer* vem romper com as normatizações de gênero e sexualidades estabelecidas.

O corpo *queer* é aquele que não se encaixa na realidade consensual, o corpo não desejado, o corpo estranho, o corpo que não pertence, o corpo abjeto. É um corpo periférico e que provoca sentimentos paradoxais: Medo,

ódio, admiração, nojo, desejo, encanto. Esses modos de leitura do corpo são feitos a todo o momento em nossa sociedade. Essa leitura é baseada sempre num modelo, que é aquele do contrato sexual que está no imaginário das pessoas, naturalizado. Um indivíduo nasce no seio de uma família patriarcal, logo de imediato é exaustivamente ensinado a andar, comer, vestir e se comportar de acordo com esse modelo que vai sendo passado de geração em geração, sem ser questionado. Um modelo que vai sendo reiterado com práticas repetidas que se naturalizam. Esse modelo possui dois principais determinantes: os órgãos genitais, ou seja, a diferença desses órgãos e do sistema reprodutor. Estas diferenças muitas vezes são determinantes para a família e para o Estado, que também tem papel importante na vida desse indivíduo em sociedade. Ir na contramão desse peso histórico é ter um corpo que não atende essas normas, que desvia, que rompe com esse poder legitimador e com esse modelo naturalizado. Esse corpo, muitas vezes, é marcado pela violência, uma vez que as sanções sociais se farão presentes na vida do indivíduo todas as vezes que ele romper com esse modelo, produzindo novas identidades e novos modos de ser que se constituem em resistência.

Deste modo me pergunto o quanto estou inserida nessa sociedade heteronormativa e binária? Apesar de fazer um trânsito de um gênero para o outro, por isso me designo como travesti, sou uma mulher heterossexual. Que está inserida, sim, dentro de uma sociedade heteronormativa, que por vezes não aceita essa passagem. Ou seja, estou dentro desse sistema que a teoria *queer* quer desestabilizar, faço parte dele. Contudo, percebo a teoria *queer* muito mais como uma força de questionamento que cria novos dispositivos do que uma força destruidora. Dentro do que chamamos de genealogia, mais acima, se faz necessário um questionamento a respeito de tudo o que existe a fim de promover um saber que questione práticas que aprisionam corpos. Vejo a teoria *queer* dentro de um espectro analítico que pode nos ajudar a construir uma subjetividade que faça resistência àquela imposta a nós pelos vários dispositivos normativos. A genealogia se vale da história para interrogar mudanças nos comportamentos, rupturas. E também permanências, ou seja, a reiteração de práticas que se naturalizam.

Historicamente, comportamentos divergentes de um contexto social heterocentrado eram considerados desviantes. No caso do corpo, nascer com alguma característica diferente das categorias aceitas biologicamente poderiam ter interpretações distintas. Umberto Eco (2014) – em seu trabalho *História da Feiura* – nos mostra como essas impressões sobre o biologicamente diferente são cambiantes e como os discursos são construídos no tempo. No renascimento os hermafroditas eram vistos como monstros; na idade média os viam como um desígnio arbitrário de deus; já na Grécia Antiga eram vistos como figuras divinas.

Na história da arte as representações sobre o feio se dão, sobretudo, nos corpos rejeitados pela sociedade. Esse corpo pode ter sofrido alterações. Ele pode ser velho, pode ser/estar um corpo doente, e demasiadamente gordo ou magro. Essas representações do corpo abjeto se conotam com o cômico, o grotesco, com o romântico ou decadente. A visão estética que se tinha desses corpos vai sendo construída, alguns aspectos e entendimentos sobre corpos abjetos vão sendo deixados de lado, outros vão sendo adicionados ao paradigma e outros são reiterados numa espécie de reorganização histórica. O que resulta na construção que conhecemos hoje e que provavelmente não será a mesma no futuro.

Um discurso muito específico foi construído sobre esses corpos e sobre sexualidades consideradas periféricas, que não se encaixam no padrão vigente de normalidade. Michel Foucault (1989) afirma que esse discurso de poder baseado no saber e na linguagem determinará as multiplicações de comportamentos sexuais diversos.

No período entendido hoje como idade média, o discurso sobre o sexo era velado, não podia ser falado, a não ser numa confissão. A confissão é entendida por Foucault (1989) como mecanismo de poder para a produção de verdades; nesse caso verdades sobre o sexo. Ele vai mostrar que esse mecanismo, ao longo do tempo, sofrerá profundas alterações na sua função e efeito. Hoje, o que constituirão esses corpos e esses comportamentos sexuais,

tão enraizados na nossa cultura, são os discursos de poder sobre o sexo e o corpo. Esses discursos normativos tentarão controlá-los, mas acabarão por multiplicá-los.

Para Foucault (1989), o controle da sexualidade tem na arquitetura e nas instituições um forte mecanismo de coerção. Na escola, a higiene, o não falar, o comportamento adequado e o controle da masturbação; na medicina e seu discurso patologizante dos corpos e identidades não normativas; na psiquiatria e a leitura da loucura, juntamente com a psicanálise que tem na sexualidade o fundamento para o sofrimento psíquico; na justiça que vai categorizar crimes sexuais com seus relatórios e processos detalhados a fim de conhecer e punir práticas sexuais fora do padrão daquela moralidade. Todos esses dispositivos se utilizam da confissão como produtora de verdades, e entende-se aqui “verdade” não como absoluta, mas produzida para ser útil para aquele contexto social. A confissão servia, num primeiro momento, à religião para produção das verdades; logo, esse dispositivo religioso dá lugar à justiça para produzir punições, à medicina para produzir diagnósticos e à psicanálise para produzir interpretações. Minhas relações, desde que tenho consciência de mim mesma, sempre foram mediadas por esses dispositivos, para mim até então, invisíveis.

Fui criada em família católica e a masturbação ainda, na minha vida, era um tabu. As interdições eram tão fortes que criei um mecanismo contra meu próprio ato de descobrimento do corpo. Se me masturbasse num dia, ou mesmo passasse o dia com o pênis para trás, fingindo ter uma vagina, pensava que pequei. E me punia. Acreditando que as mazelas da vida adolescente, uma nota vermelha na escola, quebrar alguma coisa por acidente dentro de casa ou uma desilusão amorosa, fossem punições divinas contra os atos que praticava escondida. E o aspecto mais interessante é que ninguém precisou me proibir disso em detalhes. Ao meu redor, pelos ambientes que frequentava e as conversas que ouvia, eu sabia que sexo não era uma coisa para crianças, tampouco alguma coisa da qual podia falar. Como num acordo de silêncios, a igreja tinha o poder de dizer para mim o que era proibido e o que não era. À medida que fui crescendo me tornei consciente de que aquele paradigma não

servia para mim; encontrei outro, mais aprisionador ainda, o da ciência. Mais tarde, achava que – como tinha nascido com pênis – tinha que permanecer no gênero masculino, e que havia de me conformar com o fato de pertencer a um gênero que nem de longe era o meu. De vestir as roupas dentro das quais eu não me sentia bem. Mais uma vez, me libertei desse paradigma também, acredito. A grande questão é que levei 23 anos para entender que podia transitar meu gênero. Os dispositivos de verdade continuam a afetar minha vida, seja na universidade, no mercado ou no médico. Tudo perpassa a confissão; tenho que me explicar o tempo todo, que sou travesti e preciso disso ou daquilo.

A partir desses dispositivos dissimulados de controle, as sexualidades se multiplicam. Segundo Foucault (1989), os diversos discursos para patologizar, classificar, determinar e organizar o sexo foram seus principais reprodutores. Agora a sociedade sabe sobre a sexualidade. Ela vive numa paranoica obsessão para não se desviar das práticas sexuais permitidas. Desse modo, práticas sexuais nas suas formas mais diversas se dispersam e se multiplicam. O discurso da sexualidade dispersou-se da igreja antes do século XVI, irradiou-se para vários núcleos de poder já mencionados aqui; cada um desses núcleos tinha seu próprio discurso sobre o sexo. Ou seja, o discurso sobre o sexo permaneceu praticamente o mesmo, apenas suas instâncias legitimadoras mudaram. O discurso passou para a medicina, o direito, a psicologia. Porque, no século XIX, com o advento da corrente positivista de pensamento, houve uma necessidade de compartimentar todas as áreas de conhecimento. No caso da sexualidade humana, o tabu era ainda muito grande, ocasionando a falta de um estudo muito mais profundo, livre de preconceitos e vícios de muita sedimentação histórica.

A genealogia foucaultiana abre uma porta para a investigação sobre o gênero e sexualidades. Isso resulta na gênese dos estudos *queer*. Depois do trabalho de Foucault com a genealogia da sexualidade, diversas autoras feministas vão considerar o sexo não como uma categoria biologicamente determinada, mas como algo que se constrói historicamente, utilizando

formulações de Foucault sobre os modos pelos quais o gênero e a sexualidade são discursivamente construídos ao longo da história e das culturas (SALIH, 2002, p 19). Essas feministas veem a mulher como constructo social. O *queer* é caracterizado por essas novas autoras como algo indeterminado e instável, e não algo fixo. Algo que está em movimento, e que vai procurar questionar as bases das categorias sexuais e de gênero, pontuando que todas são transitórias. Por conseguinte, Butler (1990) coloca o sujeito como constructo social que virá a ser. Ou seja, ela vai dizer que o sujeito é construído socialmente, e que está num constante processo performático de devir. Enquanto travesti, estou construindo minha subjetividade, tentando entender os limites do gênero. Certamente maquiagem e batom não fazem de mim mulher. Há algo mais, diria, por enquanto, já que estamos falando de devir, uma inconformidade com o corpo, e com a posição que me garantiram por causa deste corpo com o qual nasci. Porém a tarefa de construir-se não é nada fácil; para mim, da mesma forma que acontece com o viver, ocorre também que essas vivências podem ser analisadas, decodificadas, lembradas e esquecidas. O fazer artístico possibilita o questionamento, a análise, e a rememoração das marcas do corpo deixadas pelas vivências, que marcam a construção do eu. Como num processo de genealogia em escala menor, estou me fragmentando para me permitir um conhecimento de mim mesma.

Sobre performatividade, Butler (1990) entende que, quanto ao gênero, estamos automaticamente repetindo atos que reforçam estruturas binárias. Quando, antes mesmo de nascermos, nossa família escolhe um nome e traça todo um destino baseado no nosso genital, o corpo passa a fazer parte do discurso binário-heterocentrado. Os corpos que não se conformam com esse sistema sofrem sanções sociais, violência e coerção dos dispositivos de controle e dos indivíduos produzidos por esses mesmos dispositivos.

Esses corpos periféricos são produto de uma sexualidade que atravessou a história, sendo produzidos por um discurso de poder. Corpos que são, sobretudo, políticos:

A noção medicalizada da homossexualidade, que data do século XIX e define a identidade pelas práticas sexuais, foi abandonada em proveito de uma identificação política e estratégica das identidades queer. A homossexualidade bem policiada e produzida pela *Sciencia Sexuales* do século XIX explodiu; foi transbordada por uma multidão de “maus sujeitos” queer (PRECIADO, 2011, p.18).

Preciado (2004) fala de uma “desterritorialização” da heterossexualidade, o que constitui uma resistência do corpo que passa a ser político. E quanto mais esses corpos resistem, mais o biopoder utiliza de suas formas subversivas para um encaixe de normatividade: Silicone, hormônios, cirurgias, representações, discursos, psicanálise. É todo um discurso normalizador de poder, semelhante aos encontrados no século XIX para categorizar esses corpos abjetos. Corpos que continuam reexistindo e se ressignificando; contudo, permanecendo, por muito tempo, como corpos periféricos.

Obviamente que todos os dias sou afetada por esses discursos oriundos do biopoder para me “adequar melhor” ao gênero que escolhi. Independente das cirurgias que eu venha a fazer, para mim o importante é entender que performance é essa que eu faço e se essa performance me faz bem. O que quero dizer é que se todos performamos gênero, e fazemos isso muitas vezes de maneira inconsciente, o quanto essa performance afeta minha vida, o ambiente e a vida das pessoas que me cercam. Por muitas vezes tenho receio de fazer novas amizades e ficar imaginando o momento de contar que sou travesti para as pessoas. O que mudaria na vida deles com essa informação, importa para mim? Sim, afinal vivemos em sociedade; se vivêssemos isolados do mundo nem sequer precisaríamos do conceito de gênero. Não precisaríamos performar nada. Ou seja: todas as relações, e tudo pelo qual escrevo, acontece no social. E eles importam, sim. Todos importam. Gostaria muito que o mundo fosse completamente aberto à minha diferença. Infelizmente não é assim que as coisas funcionam; a violência e o ódio se constroem nesta mesma diferença. E quando Preciado (2004) fala em multidão

*queer*, ela fala comigo e com todas as pessoas que pensam duas vezes antes de fazer uma amizade nova, ou de ir num hospital, ou mesmo sair na rua. Eu também quero falar para essas pessoas com esse texto e com o meu fazer artístico, continuando a corrente. Multiplicando a multidão.

## 2.4 Brasil *Queer*

O Brasil – e mais especificamente o Nordeste brasileiro – não está inserido num contexto mundial de hegemonia cultural, política e econômica. Somos afetados, todos os dias, e em praticamente todos os espaços (virtuais ou não), por imagens, termos, produtos, gestos, comportamentos, comidas e uma diversidade de informações vindas dos centros hegemônicos de poder, da América do Norte e da Europa, nessa ordem. Absorvemos esses estímulos sem percebê-los, sem investigá-los. Desejo pensar o termo *queer* no contexto brasileiro, quais suas possibilidades e seus alcances.

É preciso, primeiro, entender como o movimento político LGBTQI<sup>4</sup> se organizou no Brasil. Richard Miskolci (2011) elenca alguns fatos históricos importantes sobre as políticas sexuais no Brasil:

O movimento LGBT social organizado brasileiro nasceu no fim da década de 70 com a gradual abertura política. Passou pela epidemia de HIV/AIDS, que teve um acolhimento dos médicos, e, assim, o diálogo com o estado se torna bem-sucedido. Nos efeitos negativos conta-se a repatologização da homossexualidade por causa da epidemia de HIV/AIDS. O que levou a um processo de normalização do homossexual para fugir desse estigma social que era ser portador de HIV (MISKOLCI, 2011, p 40).

O contexto Brasileiro para os LGBTQI's se dá com profundo diálogo com a academia, segundo o autor. Por causa da epidemia de HIV/AIDS os

---

<sup>4</sup> Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers e Intersexo.



movimentos LGBT se articulam com a medicina para a solução do problema do HIV/AIDS. Nos Estados Unidos foi marcante a atuação dos *queer* – que tinham pautas de liberação sexual não-assimilacionistas – nos movimentos de rua com a parada gay, por exemplo; somente depois conseguiram se integrar mais à sociedade. Diferentemente do que se passou nos Estados Unidos, no Brasil os questionamentos e problematizações *queer* adentraram primeiro na universidade (MISKOLCI, 2011, p 38).

O pensamento de autores estrangeiros foi importado para o Brasil principalmente porque a produção de conhecimento sobre as formas diferentes de identidades não foram tema de interesse inicial para as ciências sociais. Para Berenice Bento (2006) a pesquisa sobre as pessoas transexuais foi um desafio. Não havia muitas fontes ou formulações teóricas suficientes sobre o assunto no campo das ciências humanas. Havia apenas versões médico-sanitárias que tratavam da transexualidade a partir de uma visão dos dispositivos de poder, e que reforçavam o mito do “transexual verdadeiro” que a autora buscava desmistificar.

No cenário brasileiro o discurso médico se apoderou das identidades sexuais por conta da epidemia de HIV/AIDS; esse fato levou ao contexto que temos hoje: se a AIDS teve o efeito “positivo” de incentivar estudos sobre homossexualidades, isso se deu com um alto preço no que toca ao desenvolvimento de uma visão mais crítica e “desnaturalizante” com relação à heterossexualidade (MISKOLCI, 2011, p 41).

Apenas na virada do milênio é que vamos perceber a produção de conhecimento mais acentuada sobre a questão da sexualidade e do gênero. Porque esse discurso era dominado quase que exclusivamente pelo saber médico.

A primeira coisa a ser colocada é a condição socioeconômica da população transgênera estudada pela autora Berenice Bento (2006): Todos vivem em meio a grandes dificuldades econômicas (BENTO, 2006, p 30), são dispersos e estão tentando fugir de qualquer ambiguidade de

gênero/sexualidade. Os entrevistados não mostram sinal de que estão articulados politicamente com algum grupo; são mais solitários, nesse sentido, e dada a sua posição sócio econômica é fato que não são inteiramente conscientes do processo de invisibilização pelo qual estão passando. Tanto no Brasil quanto na Espanha a identidade transgênera precisa ser negociada com o discurso médico. As pessoas transexuais precisam se utilizar de uma série de estratégias para terem acesso às cirurgias e tratamento hormonal seguro que a medicina oferece. O efeito que o discurso médico tem nas mulheres transexuais, por exemplo, o de policiar umas as outras para que sejam as mais femininas possíveis. Isso exclui as gírias que elas aprendem no meio LGBTQI durante sua socialização e até os trejeitos “exagerados” considerados “gays”:

No dispositivo da transexualidade, nada é enunciação constativa mais do que uma fábrica de corpos dimórficos, o hospital tenta reorganizar as subjetividades apropriadas para “um homem/uma mulher de verdade”. No hospital realiza-se um trabalho de “asepsia de gênero”, retirando tudo que sugira ambiguidades e possa pôr em xeque um dos pilares fundantes das normas de gênero: o dimorfismo natural dos gêneros (BENTO, 2006, p 68).

Dentro desse contexto, também tive uma experiência no processo transexualizador do Hospital das Clínicas da UFPE. Quem demandava cirurgias, principalmente a de resignação sexual, precisava passar por “testes” muito sutis que levavam em consideração um padrão específico de feminilidade e de desconforto com o corpo. As mulheres transgêneras que desviassem desse padrão enfrentavam certa dificuldade no ponto de terem suas vivências relatadas. A psicóloga que se encarregava da terapia em grupo possuía mais sensibilidade para essas questões, porém faltava um certo tipo de senso de grupo; ouvi relatos de pessoas que sofreram violência simbólica, no que diz respeito aos pronomes corretos ao gênero pretendido pela equipe médica durante cirurgias. Senti receio de continuar no grupo e passar por esses constrangimentos. A “asepsia de gênero”, da qual a autora supracitada comenta, aconteceu comigo e com minhas colegas, de maneira muito sutil.

Mesmo que a equipe de psicólogos fosse aberta, a revisão dos trejeitos e dos modos de se comportar, e o que será confessado, é estrategicamente pensado para ganhar acesso aos procedimentos do processo transexualizador. Muitas vezes, conversando com as colegas de terapia em grupo, fora daquele contexto, notei que trocávamos informações entre nós, do que deveria ou não ser dito para conseguir um encaminhamento ao médico, ou mesmo entrar para a fila da cirurgia. Isto é, mesmo que a equipe médica tenha alguma abertura, no que concerne aos diferentes modos de experiência transexual, esse modelo já foi interiorizado por muitas pessoas que se submetem a esse processo. Falarei mais tarde da questão da transexualidade, com mais detalhes, em outro capítulo. Contudo, a importância do assunto comentado brevemente nos faz entender como dispositivos de poder são multiplicados, e como eles não estão apenas nas instituições de poder legitimador. Esses dispositivos são muitos sutis, invisíveis até, e se fazem presentes no nosso próprio discurso. Portanto, entendo melhor como funciona a naturalização desses discursos. Eles são espalhados e reiterados pelo poder legitimador, pelas universidades, igreja, medicina, aderem ao imaginário popular e logo somos defensores deles. Assumindo que eles são uma espécie de lei natural a qual devemos seguir.

Diante do exposto, me pergunto sobre o impacto e o alcance do *queer* no Brasil. Depois de séculos de colonização econômica, cultural, social, podemos dizer que somos construção, também, das nossas metrópoles. No caso do Brasil, a cultura portuguesa – eurocêntrica – foi nossa fonte de criação; logo, marcada por invasões físicas e/ou ideológicas de países como Holanda, França e, atualmente, os Estados Unidos. Pouco a pouco construímos outra cultura, resultado do que já havia aqui com o que nos trouxeram de fora. Outro ponto importante a ressaltar é que a cultura se sobrepõe e se sedimenta com a história para que, resignificada por diversos fatores, resulte numa outra cultura. As tradições características do Nordeste Brasileiro foram, em grande parte, herdadas da cultura europeia e resignificadas de acordo com as especificidades locais. Os conhecimentos produzidos nos EUA e Europa têm maior circulação e domínio sobre os produzidos no terceiro mundo, que, para os mais desenvolvidos, são o “Outro”, o que está fora da normalidade; e é

dessa prática que aparece o discurso sobre a exotificação de tudo o que está abaixo dos trópicos. Sobre essa operação de subjugação intelectual, Sпивак (2010) escreve que:

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária “Subje-tividade” (SPIVAK, 2010, p 47).

Portanto, considerando as realidades sociais, econômicas e políticas distintas entre as diferentes culturas e países, será que o uso do termo *queer* faz sentido no Brasil? Onde ele alcança?

O primeiro ponto concerne o que os estudos *queer* abarcam. Já foi dito que eles pretendem questionar fundações consideradas naturais da nossa sociedade, no que diz respeito a gênero e sexualidades. Como foi dito, eles estão com espaços bem marcados de atuação, que são as universidades. Já é possível ver na TV e até mesmo em algumas escolas essas discussões sobre sexualidade e gênero. E mesmo que o termo *queer* não seja falado, as práticas estão acontecendo. A segunda consideração é a de que, no mundo ocidental, as identidades sexuais e de gênero foram construídas com a mesma estrutura, porém com materiais diferentes. Isto é, guardadas as diferenças culturais, a homofobia no “primeiro e no terceiro mundo” seguem a mesma estrutura. Portanto, o termo *queer* é importante no que diz respeito à linguagem, e mesmo que existam pessoas que não tem conhecimento desse termo, ou dos meandros da teoria na universidade, elas estão saindo na rua, sendo afeminadas, masculinas, ocupando espaços, ganhando cada vez mais visibilidade. E essas práticas que rompem com certas naturalizações são, no fim de tudo, o que importa.

Pensando que as práticas desviantes de gênero e sexualidades existiam antes do termo *queer*, me questiono sobre o valor de seu termo sobre a prática. A autora Larissa Pelúcio propõe a teoria cu<sup>5</sup>. Ela argumenta que:

Falar em teoria cu é acima de tudo antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores o chamado norte, de pensar com elas, mas também de se localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos biopolíticas e geopolíticas também (PELUCIO, 2014, p 4).

A teoria cu é uma proposição linguística interessante. A linguagem também é um dispositivo de poder e é válido que torções sejam feitas para que ela se adeque às realidades locais. Portanto, teoria cu importará, quem sabe, no futuro. Se fizermos uma força para adotar esse termo, ou outros, ou mesmo deixar teoria *queer* em seu lugar, a questão é que, independente da linguagem, as práticas já estão sendo feitas, os termos podem vir depois. Porém, a teoria cu ainda será usada nesse trabalho, dando legitimidade a algumas práticas específicas que estão ocorrendo na atualidade.

A teoria *queer* busca romper com todas as essências. Essa é uma afirmação problemática que é muito difundida quando se fala na teoria *queer*. Até que ponto o corpo tem uma essência? Rompendo com todos os discursos, não estamos automaticamente criando outros? Existe corpo antes do discurso? (BUTLER, 1990).

No seio da libertação sexual iniciada na década de 70, as lutas pela liberdade sexual das mulheres, dos gays, das lésbicas, ganharam pauta e se

---

<sup>5</sup> Termo usado como equivalente na língua portuguesa e no contexto brasileiro, ao termo teoria *queer*. Proposto pela autora Larissa Pelúcio no artigo: PELUCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil. Revista Periódicus 1ª edição maio-outubro de 2014. Disponível em: [www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index)

tornaram cada vez mais potentes no quesito de subverter a lógica da sociedade do controle a seu favor. Isso culminou no estado atual no qual o casamento homoafetivo é legalizado em grande parte dos países ocidentais, onde casais compostos por pessoas do mesmo sexo podem adotar e até políticas públicas voltadas à identidade de gênero foram garantidas.

Castells (1999) pensa as identidades como construídas por um misto de poder de Estado (identidade legitimadora), a resistência a esse poder (identidade de resistência) e a identidade de projeto (sai do campo da resistência para mudar a estrutura, por exemplo o feminismo). As posições das identidades podem ser cambiantes; uma identidade de resistência, geralmente, torna-se uma identidade de projeto. Ou a identidade de resistência pode passar a ser a dominante. Ou seja, do ponto de vista da teoria social, nenhuma identidade pode constituir uma essência (CASTELLS, 1999, p 24). Os indivíduos que possuem uma pauta de luta LGBTQI baseada num discurso político que clama ter nascido homossexual ou transgênero esquecem que a identidade passa por uma sedimentação histórica e é construída a partir do que a sociedade disponibiliza para aquele indivíduo.

As identidades LGBTQIs formam o que o autor chama de identidades de resistência. Essas identidades se constituem de uma prática contrária à heteronormatividade (identidade legitimadora/estado), que se baseia na premissa de uma essência homossexual ou de gênero. E foi o discurso oriundo da essência que garantiu argumentos à causa LGBTQI ao longo dos anos, e até os dias de hoje.

Utilizar apenas a essência, o “eu nasci assim!”, é potente para a luta política e continuará sendo, mas perceber como esses processos se constituem nos coloca como seres históricos. Ou seja, não somos somente criaturas espirituais e biológicas, mas, sim, criaturas políticas e históricas inseridas em determinado contexto.

Assim como o feminismo, que passou por uma pauta identitária forte e uma supervalorização das essências e, logo em seguida, aprendeu que

precisava partir da categoria de gênero para, então, produzir um conhecimento que fosse fundo nas especificidades e na estrutura da opressão patriarcal, a luta LGBTQI que tem muito em comum com a luta feminista: precisa de uma reflexão e um olhar que se vire, também, para as estruturas que nos dominam e controlam nossos corpos. É sempre importante atentar para o fato de que, uma vez que há uma consciência LGBTQI no Brasil, é preciso descentralizá-la e adequá-la às situações que o Brasil demanda, como diz Miskolci (2011): O feminismo já passou por movimento similar ao enfrentado hoje pelo LGBT. De um movimento formado por mulheres brancas, educadas e de classe média, o feminismo se espalhou pelo mundo, tendo que lidar com realidades locais no então chamado Terceiro Mundo e incorporar em seus “nós, mulheres” as não-brancas, pobres e sem acesso à educação (MILSKOLCI, 2011, p 46).

Se me perguntarem se sou ativista, ou se quero fazer ativismo, perguntam com a concepção idealizada de que ativismo é participar de grupos e ir às ruas. Ir às ruas é importante; não invalida essa forma de resistência. Contudo, eu sempre respondo que mesmo que não quisesse, já sou ativista simplesmente em existir e sobreviver. Tento manter consciência dos meus privilégios de ter acesso ao sistema jurídico, à saúde, e à moradia. Instituições que eu critiquei nesse texto, mas que a crítica não invalida sua necessidade para pessoas como eu. Ser travesti dentro de um mundo, muitas vezes, pautado por uma visão heterocentrada é, por si só, ativismo. Minha ação não está apenas no ato de sair na rua com placas demandando direitos básicos. Isso é importantíssimo. Mas é preciso também atentar para a luta que acontece nos meandros, dentro do paradoxo mesmo em que vivemos. Sair na rua, ocupar espaços destinados às pessoas cisgêneras<sup>6</sup>, e, em muitos casos, apenas sair na luz do dia – já que o lugar que muitas vezes é colocado para pessoas como nós é o da prostituição, na noite – é um ato de ativismo e resistência. Em síntese. Existir, e subverter certo tipo de subjetividade imposta

---

<sup>6</sup> Termo que designa pessoas que se conformam com o gênero de nascimento. Por exemplo, uma pessoa que nasceu com uma vagina se sente confortável no seu corpo e se designa como mulher.

a nós, já é, por si só, um ato muito específico e válido de reorganizar subjetividades.

## **2.5 Reorganizando minha subjetividade**

Butler (1993) não se interessa pelo corpo antes do discurso. Entre a celeuma dos desconstrucionistas e dos essencialistas, ela nos apresenta uma nova maneira de pensar o corpo, através de sua materialidade.

Essencialismo e construtivismo insistem numa explicação para o corpo antes do discurso, que ele é construído desde o primeiro minuto pelo mundo que o rodeia, assumindo uma perspectiva de identificação ou desidentificação e que também possui uma essência antes de qualquer coisa, algo que o impulsiona e que o move. Para além do que já foi dito na minha experiência e no que acredito como travesti, escrevo para argumentar sobre minhas escolhas nesse texto. Antes de tomar essa posição epistemológica é preciso entender que nem essencialismo, nem construtivismo, dão conta, nesse trabalho, de entender os processos pelos quais o corpo é significado dentro da cultura nas e pelas relações de poder. O materialismo dos corpos é uma alternativa mais viável.

Considerando que a diferença sexual é frequentemente invocada como uma questão de diferenças materiais (BUTLER, 1993, p 1)<sup>7</sup>, todos estamos à mercê de uma interpelação binária – menino ou menina – que nos coloca em um campo de símbolos disponíveis baseados na diferença material – pênis/vagina. Há, ainda, aqueles que nascem com as genitálias diferenciadas, duplas, híbridas, e são, logo, impelidos a um gênero determinado por cirurgias no aparelho reprodutor – os intersexuais. Para Butler o corpo antes do discurso não interessa; o que interessa é a materialidade sobre a qual esse corpo é construído. Ou seja, a partir de dados prontos da natureza existe um modelo que decodifica o corpo em homem-mulher; com o caso dos intersexuais vimos

---

<sup>7</sup> Original em inglês: Consider first that sexual difference is often invoked as an issue of material differences.



que mesmo a natureza nos coloca outras possibilidades de corpo que estejam longe desse binômio. Nós também construímos outras possibilidades de decodificação do corpo quando negamos determinada norma de gênero, e nessa trajetória individual vamos produzindo gêneros outros. O gênero e a sexualidade são como *dégradé* de cores, cada vez mais complexos, que se encontram num círculo cromático de harmonia. Simplesmente não enxergamos essa harmonia, muito menos as infinitas cores que estão entre o amarelo e o verde. Para elucidar essa questão, trago a fala de Butler sobre a construção baseada na materialidade dos corpos:

Em outras palavras, “sexo” é um constructo ideal que foi forçadamente materializado através do tempo. Não é um simples fato ou condição estática do corpo, mas um processo pelo qual normas regulatórias materializam “sexo” e alcançam essa materialização através de uma reiteração coercitiva dessas normas (BUTLER, 1993, p 1)  
8

Essas normas reiteradas coercitivamente ou até mesmo reiteradas livremente pelo sujeito, Butler (1993) as chama de performatividade. Por performatividade as entendemos não como um “ato” singular ou deliberado, mas, sim, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia (BUTLER, 1993, p2)<sup>9</sup>. Ou seja, quando fazemos um gesto delicado, ele será lido como feminino e esse gesto, aliado e somado a outros lidos como femininos, construirão, pouco a pouco, e silenciosamente, o que é ser mulher. Quando a autora fala em “ato” não é um ato deliberado da performance num palco, onde o ator e o público estão conscientes dessa

---

<sup>8</sup> Traduzido do original: In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms.

<sup>9</sup> Traduzido do original: performativity must be understood not as a singular or deliberate “act”, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names.

atuação, mas, sim, de atos invisíveis, repetidos tantas vezes que se cristalizam num comportamento dado como natural, como essência. Da mesma forma que esse comportamento foi, de alguma forma, incentivado coercitivamente a partir da materialidade do corpo feminino que possui uma vagina.

Se o corpo possui uma essência, ela não está ao meu alcance. O que importa saber é que politicamente existe uma apropriação de uma suposta essência do corpo para a luta política. Essa perspectiva rivaliza com a dos estudos *queer*, uma vez que esses possuem um discurso marcado pela desconstrução do indivíduo e da negação das essências. São os identitários *versus queers*. Essas duas formas de pensar as identidades, se são construídas ou não, não são opostas, mas, sim, complementares.

Acredito que, para a realização desse trabalho e do diálogo proposto com os autores pós-estruturalistas, assumirei uma posição em que o que importa é a materialidade desse corpo proposta por Butler (1993), assim como as minhas questões pessoais constituintes da singularidade, assumindo que a minha identidade foi construída a partir de uma materialidade, da qual desviei. Logo, reafirmo que não interessa aqui se nasci do jeito que sou ou não. O que está em pauta é como se deu essa constituição da identidade e como ela interfere em meu processo criativo, uma vez que meu próprio corpo, a minha transição de gênero, constitui uma ação micropolítica no espaço e nas relações que tenho com o ambiente social que me rodeia. A transição de gênero marca um ponto subversivo por si só quando nega a materialidade do corpo com o qual nasci e transita para o outro em determinado momento da vida.

A performatividade tem alguns pontos que merecem ser tocados. Dois pontos diferentes dessa operação são, como já mencionei, uma reiteração coercitiva de normas, gestos, modos de agir, falar e vestir. Do outro lado temos um desvio do reconhecimento da materialidade do corpo, incorporando normas reconhecidas como de outro gênero. Ou seja, o sujeito se constitui através da sua materialidade no corpo, e das normas que esse sujeito reitera do poder

legitimador (mundo heterocentrado-binário) e do poder resistente (os LGBTQI). É um misto que resulta na construção das singularidades dos sujeitos.

A subversão é uma operação que se apropria de um mecanismo de poder e utiliza esse mesmo mecanismo de maneira a atacar o sistema do qual ele faz parte. Aqui a performatividade, o chamado pela lei que almeja produzir um sujeito dentro da legalidade, produz uma série de consequências que excedem e perturbam o que parece ser uma intenção disciplinante motivando a lei (BUTLER, 1993, p 122).<sup>10</sup> Podemos utilizar o exemplo da *Drag queen*, em sua performance satírica do gênero feminino, um corpo que foi designado homem exagera nos signos que são lidos como feminino, numa operação que cria uma ruptura no paradigma de uma suposta essência feminina. Ora, a criatura lida masculina utiliza roupas, maquiagem, acessórios e um gestual que forcem os indivíduos a lê-lo como mulher. Assim, rompendo com a suposta naturalidade do ser mulher.

Temos inúmeros exemplos de operações subversivas. Especificamente, a subversão dentro da *teoria queer* é uma importante estratégia de aproveitamento das fissuras do sistema binário-heterocentrado. A interpelação depreciativa *bicha!* é produto desse mesmo sistema opressor que regula corpos, serve para dizer que o corpo da *bicha* não presta, serve para separá-la dos seres humanos *normais*. Até que uma operação subversiva da linguagem retira esse termo do seu uso original e se apropria dele, o que faz com que indivíduos masculinos homossexuais afeminados chamem um ao outro de *bicha*, esvaziando o sentido depreciativo do termo.

Esse é mais um modo de me posicionar nesta escrita; referir-me como travesti neste trabalho consiste nessa operação supracitada, uma vez que o termo serve para designar um homem tentando se passar por mulher. Mais uma vez o sistema binário nos coloca como uma paródia do gênero, algo feito

---

<sup>10</sup> Traduzido do original: Here the performative, the call by the law which seeks to produce a lawful subject, produces a set of consequences that exceed and confound what appears to be disciplining intention motivating the law.

para enganar os outros, para se fingir de mulher. Um termo para alertar os homens que somos “ciladas” ou “armadilhas” e que nosso único papel em toda a existência depende deles. Quando me refiro a mim mesma por travesti estou dentro da operação subversiva que utiliza essa fissura no sistema para esgotar o sentido da interpelação depreciativa que atinge o gênero das mulheres transexuais.

### 3 TRANSEXUALIDADE E CORPO

*Fiéis ao pecado, a contrição nos  
amordaça;  
Impomos alto preço à infância  
confessada,  
e alegres retornamos à lodosa estrada,  
Na ilusão de que o pranto as nódoas  
nos desfaça.  
Charles Baudelaire*

Sou mulher. Sou travesti. Sou artista. Sou negra. As categorias de subjetividade e de materialidade em que me insiro são pontos importantes. Sendo mulher, experimento todos os dias as dores e as delícias do feminino. Ter realizado uma transição de gênero me deu a única coisa que mais aguardava: liberdade de ser quem eu sempre fui.

#### 3.1 O Relato

Para Christine Delory-Monberger (2011), a corrente das histórias de vida aparece no fim dos anos 70, em meio a transformações socioeconômicas que emergem dos questionamentos políticos e ideológicos que afetaram as sociedades ocidentais. Mudanças rápidas são percebidas nos modos de vida e relações sociais cujas instituições e valores da sociedade são fortemente questionados, bem como a luta pela singularidade – seja na esfera do gênero, da sexualidade, da raça, da classe social – que começa a ser legitimada nas academias. Do mesmo modo que a globalização permite o compartilhamento de informação e troca cultural rápida, por outro lado o aumento das desigualdades sociais e a suspensão do capital para algo mais abstrato e sem fronteiras, tornou o Estado cada vez mais incapaz de oferecer trabalho e recursos. Em síntese, assistimos a mudança de uma sociedade tradicional para uma sociedade individualizada, em que cada um deve elaborar um projeto de vida e ser responsável por sua existência.

As narrativas podem ser sobre si ou sobre outro. Podem ser legitimadas ou não. Elas podem ser consideradas verdade por uma grande quantidade de pessoas, ou podem ser uma verdade pessoal. Podem ser consideradas algo que afete uma população inteira, ou que afete apenas o íntimo de cada um. Todavia, quando me afeta, essa narrativa, essa verdade, pode afetar o outro, na medida em que ele se relaciona com você. A narrativa é recorrente na minha vida; contar histórias sempre foi uma atividade excitante para mim. Quando criança, tecemos várias narrativas: dois chinelos podem ser naves espaciais em busca de desbravar o universo infinito. A narrativa é a mentira que se conta para sua mãe quando você quebra algum objeto valioso dentro de casa. A narrativa é como contamos aos nossos amigos algo que eles não puderam ver, ou presenciar. A narrativa é um ato de solidariedade com o outro. Um relacionar-se que permeia toda a nossa existência. Estamos sempre contando coisas uns para os outros. A história se constitui, também, dessa maneira. Na linguagem temos vários modos de narrar, várias regras gramaticais em cada língua que produzem sentido e organizam essa prática. Dentro da narrativa também se inserem dispositivos de poder, de resistência, de legitimação, de dominação, de libertação.

O RPG é um exercício de narrativa que marcou minha vida. Sigla para Role Playng Game, em tradução literal: jogo de interpretação de personagens. É um jogo no qual um grupo se reúne para contar histórias. Nessas histórias cada jogador assume um papel de um personagem em uma ambientação. A mediação dessas histórias acontece na figura do jogador que representa o papel do narrador. Dessa forma, contam-se histórias efêmeras para divertimento daqueles que estão dentro do jogo. O que diferencia essa prática em relação ao teatro é a narrativa compartilhada; ela não será contada apenas pelo narrador do jogo, mas é produto de um acordo entre os participantes. A atividade do RPG fez parte do meu processo educativo; o nome artístico de Velicastelo vem dessa época: o escrever, o pensar, o relatar; o gosto pela narrativa foi desenvolvido no terraço de casa entre amigos e histórias

inventadas que começavam e terminavam na nossa imaginação. Nesses jogos, por alguma razão, o papel de narradora sempre cabia a mim. Como que num acordo inconsciente todos pediam que eu começasse a história. Anos depois me vejo aqui narrando, não histórias dos outros, mas a minha história. Que assim como no RPG se dá nas relações interpessoais, a saber, amigos, professores, parentes, família, e com o ambiente no qual eu vivo.

Vivemos num mundo globalizado, altamente inundado por imagens que são produzidas numa progressão difícil de entender. A memória, gradualmente, é ofuscada por esse relâmpago que é a pós-modernidade. Portanto, a atitude de vasculhar as memórias pessoais e configurar um atento olhar para dentro torna-se um movimento de resistência contra a apatia e amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos (CANTON, 2000, p 43). Se hoje podemos dizer que não esquecemos de nós mesmos é por conta das ações de resistência, dos movimentos sociais e das histórias contadas por nós mesmos. Exercícios de escrita de si, como o desta dissertação, contribuem para manter viva a prática de escrever a memória.

A história se faz no presente. A história atende questões do presente. É do presente que se faz uma pergunta ao passado, iniciando uma investigação que pretende respondê-la (CONSTANTINO, 2004, p 43). Se nossas categorias de classe, raça, sexualidade e gênero são construídas historicamente, é necessário esmiuçarmos a história para entender melhor essas categorias, como foram construídas e quais são suas estruturas e especificidades. Em consonância com isso, o campo da história se abre para as memórias pessoais, as narrativas de si, que dão outra perspectiva ao entendimento da história dos indivíduos. Certamente um indivíduo não pode falar por todos; contudo, as especificidades da sua narrativa permitem uma análise minuciosa da sua trajetória em relação ao mundo. Dentro dessas categorias é mister pensar a minha transgeneridade, e o que ela influencia na minha trajetória

artística. Por essa razão penso nos esquecimentos relativos a essa categoria, um esquecimento que impede o entendimento das pessoas transgêneras em sua singularidade. A memória que foi construída sobre nós, muitas vezes, é cheia de desonestidades e análises muito superficiais dos nossos diversos modos de existir e de constituição da nossa história, tanto como indivíduos quanto como grupo. Nesta dissertação apresento a minha vivência, experiências e visões de mundo, para que o leitor possa compreender a minha trajetória artística.

Na narrativa do vivido duas dimensões se entrecruzam. De um lado há a vida concreta, a existência, aquilo que singulariza o sujeito, sua trajetória pessoal. Do outro lado está o infinito de nexos e símbolos nos quais está imerso esse sujeito, cuja vivência é mediada culturalmente. Portanto, atravessando a narrativa desse sujeito, há dois vetores a serem percebidos: o vetor do vivido pessoalmente e aquele relacionado à memória coletiva que, construída sobre vivências comuns, adquire sentidos e reorganiza as temporalidades. (CONSTANTINO, 2004, p 57)

Essas duas dimensões serão tratadas ao longo desse texto, nos capítulos 2 e 3. Essa escrita possibilitará ao leitor entender como a minha subjetividade faz parte do meu trabalho artístico. Retomaremos essa ideia ao longo de todo o texto.

Algumas questões se mostram de interesse quando falamos de tempo, memória e história nesta escrita. Qual a dimensão temporal da escrita? O que a afeta? O que ela afetará? Que relação essas micronarrativas estabelecem com a história oficial, dos modelos econômicos e dos grupos?

Assim como um indivíduo é produto do tempo e do espaço no qual ele se insere, seu testemunho e suas vivências seguem a mesma premissa. A dimensão espaço-temporal não desaparece, por isto os testemunhos não devem considerar-se atemporais nem por um minuto (MOSQUERA e STOBÄUS, 2004, p 85). Quem fala, fala de algum lugar e de um determinado tempo. Esse lugar-tempo carrega especificidades que construíram aquele



sujeito, que o formaram, e assim como é importante ter uma visão do micro para o macro, o contrário também é de igual importância. Perceber as características, cultura, costumes, leis desse lugar-tempo nos possibilita entender de forma bilateral as vivências de determinado sujeito. Aqui percebemos que a relação dessas duas dimensões estão interligadas e dependem uma da outra. Portanto, para essa análise, devemos considerar a dimensão hermenêutica que tem raízes ligadas à dialética objetivo-subjetivo, do material-espiritual, salientando toda uma estruturação que reflete uma linha de pensamento à procura do conhecimento do humano em seu sentido mais nítido e profundo (MOSQUERA e STOBÄUS, 2004, p 81). Essa dimensão Hermenêutica possibilita entender o todo das especificidades da escrita de si em relação com o lugar-tempo, em sua relação dialética.

Dentro dessa prática historiográfica, daqueles anônimos, dos que não são super-homens, dos que são singulares, a oposição às macronarrativas parece tentadora. De acordo com a discussão acima, é preferível apostar numa dimensão de compreensão do todo. Todavia, dentro desse contexto, as abordagens micropolíticas precisam ser valorizadas, visto a grande quantidade de conhecimento histórico oficial produzido por muitos anos dentro de parâmetros iluministas, positivistas, cientificistas. Percebo as histórias de vida como processo de resistência ao modo de conhecimento positivista e cartesiano que costuma privilegiar macro-narrativas e verdades legitimadas por grandes instâncias de poder. Ou seja, a escrita dessas micronarrativas é necessária para que, cada vez mais, as narrativas possam ter um lugar de horizontalidade. Sempre lembrando que essas narrativas não se constroem sozinhas; essa construção é feita numa relação com os outros, com a sociedade e o que é produzido por ela. Toda a vida é construída socialmente, mas também singular e ecologicamente. É uma definição auto-sócio-ecoconstrutivista (PINEAU, 2011, p 29). O narrar-se, dentro da história da minha vida, é essencial para o processo de autoconhecimento desenvolvido nessa pesquisa; nele identificarei e reconstituirei memórias, a fim de refazer o

caminho que percorri para tecer a teia da subjetividade. Ou seja, poder me ver em relação, e não em oposição, aos outros. Se opor aos outros, por vezes, é muito mais fácil, mas se relacionar com o outro demanda, primeiro, conhecimento de si e de como afeto o mundo ao meu redor.

Ao contrário de autobiografia literária clássica, na maioria obras de notáveis, tornados públicos os fatos de uma vida completa; a história de vida em formação é um meio de perceber um percurso em construção (PINEAU, 2011, p 32). Isto é, a história de vida não precisa ser um encadeamento cronológico de fatos sobre a vida de uma pessoa. Não precisa ser completa; na verdade ela pode ser alguma coisa em construção, fatos que se sobrepõem de maneira não linear, mas que se interconectam para estabelecer sentido. A atribuição de sentido, para mim, enquanto mulher transgênera, é importante porque quando olho para esses fatos, memórias, eu estou construindo minha subjetividade, que é um devir, isto é, estará sempre em processo. E nessa relação dialética a história de vida forma tanto o sujeito quanto este o forma (PINEAU, 2011, p 32).

O caso da transgeneridade é bem característico desse pensamento. Ou seja, por meio desse modo de se fazer pesquisa podemos contribuir com uma visão que parta de nós mesmas, indo de objetos de pesquisa até atrizes sociais que influenciam diretamente a existência política e social das pessoas transgêneras. As histórias de vida são uma estratégia excelente para o trabalho emocional, porque conectam a experiência vivida com a identidade pessoal, no ambiente de atividades grupais (MONTEAGUDO, 2011, p 79).

### **3.2 Historicidade das representações do corpo**

A leitura do corpo a qual fui submetida ao nascer criou expectativas para toda a minha vida. Cada vez que atendia essas expectativas era premiada e cada vez que não as atendia era punida. Então, porque me tornei um dos deslocamentos dessa sociedade heterocentrada?

Com relação ao corpo, a verdade está marcada por visões de mundo, experiências, pelos sentidos, pelos discursos científicos e, principalmente, por uma sedimentação histórica de todos esses fatores. As verdades sobre o corpo são muitas. Por muito tempo se fundamenta no fato biológico de termos uma pequena diferença nos órgãos reprodutivos e nos hormônios, um mundo dos gêneros binários.

Historicamente os corpos que divergiam da norma daquele contexto social eram, sem dúvida, vistos como formas desviantes. Nascer com alguma característica diferente das categorias aceitas biologicamente poderiam ter interpretações distintas:

Na antiguidade e na idade média, os monstros eram ao contrário, indivíduos de raça não humana, nascidos de genitores iguais a eles (...) permitidos ou desejados por Deus como signos de sua linguagem alegórica. Ora, do renascimento em diante (...) o termo monstro, quando usado indicava indivíduos portentosos, ora resultantes de partos anômalos ora animais insólitos encontrados por exploradores e viajantes (ECO. 2014, p. 241).

Em sua organização de uma História da Feiura, Umberto Eco (2014) nos mostrará como essas impressões sobre o biologicamente diferente são cambiantes e como os discursos são construídos historicamente.

Historicamente, no contexto iluminista, as leituras que se fazem do corpo têm a pretensão de serem ainda mais precisas. É histórico associar a fisionomia de uma pessoa a possíveis comportamentos, como Giovanni Battista Della Porta, em *De Humana Physiognomonia* (1586), compara a face de muitos animais a rostos humanos (...); Jean D'Indagine mostrava que os homens cruéis tinham dentes salientes, e que pelos olhos era possível reconhecer indivíduos lascivos, traidores e mentirosos (ECO, 2014, p. 257). No século XIX uma ciência inteira baseada nessa premissa tem vasão, associando estigmas físicos à condição moral.

Na história da arte as representações sobre o feio, se dão, sobretudo nos corpos, rejeitados pela sociedade. Esse corpo pode ter sofrido alterações: pode ser velho, pode ser um corpo doente, gordo, magro. As representações artísticas sobre o feio são cômicas, inquietantes e podem até despertar o desejo, mas um desejo pelo exótico e pelo proibido. São esses os corpos, que atravessam essas representações na história da arte e que são corpos periféricos.

O corpo feminino também está subordinado à historicidade: em uma das passagens de sua *História da Beleza*, Umberto Eco (2010) nos mostra como esse ideal de beleza feminino transita entre o pudico, o sensual e o sagrado. No período entendido como medieval havia uma concepção de corpo inatingível, difundida pelos trovadores, já que o clero não escrevia sobre esse corpo feminino com frequência. Já no período renascentista o corpo feminino foi visto de modo mais sensual, de modo que se proliferava, entre as mulheres do poder, a maquiagem e as joias, bem como as representações pictóricas desse corpo com as pinturas que resgatavam a sensualidade da Vênus. Podemos ver como ao longo da história são reforçadas as estruturas do corpo feminino. A autora Berenice Bento (2006), em sua retomada de uma história do corpo feminino, evidencia como o discurso sobre o corpo (neste caso o feminino) se formava e se consolidava como verdade:

A proliferação de textos sobre a importância dos seios lactantes como identificadores da condição feminina desloca-se do tema e passa a autonomia. Se no século XVIII os seios lactantes motivam um conjunto de discursos que tentam legitimar-se nas subjetividades enquanto verdades, o século XIX o lê como mais uma prova do dimorfismo dos corpos. Os seios como símbolos da maternidade; a maternidade como destino de todas as mulheres (BENTO, 2006, p. 122).

Até aqui, percebemos que o corpo é uma sedimentação histórica que não é fixa ou segue uma linearidade, mas, sim, dinâmica; ela muda com os discursos que são legitimados no contexto do tempo em que se localizam. No

caso do corpo feminino houve permanências e mudanças; apesar de não termos muitos dos comportamentos pudicos de outrora, nos vemos, ainda, imersos em práticas totalizantes e naturalizadas, que produzem e regulam o corpo feminino.

### 3.3 Corpo e verdade

Marilena Chauí (2000) nos traz concepções de verdade do grego, do latim e do hebraico: Em *aletheia*, do grego, a verdade é tudo aquilo que não está oculto; em latim, *veritas*, refere-se à veracidade da linguagem, baseia-se no dizer; e, finalmente, em *emunah*, do hebraico, significa confiar, esperar que seja verdade. Essas três concepções de verdade, sintetizadas, tornam-se, basicamente, a visão de mundo contemporânea sobre a verdade.

Meu corpo se torna verdade quando minha mãe soube que estava grávida, quando ela soube que carregava uma vida dentro de si, quando ela evoca para todos ao redor dela que estou a caminho. Antes eu não era verdade, pois não existia. Antes do nascer ninguém tem certeza de nada, e sim expectativas que se tornam facilmente verdades. A expectativa de ser menino, a expectativa de jogar futebol, a expectativa de ser saudável. Quando essas expectativas se frustram, elas parecem mentiras. A verdade sobre o meu corpo está inserida dentro de uma expectativa; expectativa essa que frustrei. De acordo com o observado nas três concepções de verdade supracitadas, posso entender sobre a expectativa de ser, do dizer e do crer. Minha mãe, no exame de ecografia, soube que eu tinha um pênis, disse que eu era menino e acreditava que era um. Quando percebeu o deslocamento do meu corpo com suas expectativas, era muito cedo, mas ela ainda acreditava e dizia que eu era menino. Foi apenas quando, muito recentemente, disse que não era o que ela esperava, que passou a acreditar. Foi o poder do dizer, do falar. Eu agia diferente, mas isso não foi suficiente.

As concepções de verdade na contemporaneidade estão bastante ligadas aos discursos. Foucault (1999) discorre a respeito dos discursos sobre o sexo quando afirma que a confissão é um dispositivo para produção de

verdades. Se o agir, por si só, representa algo, o dizer, em forma de confissão, é derradeiro para a produção de verdades, contanto que se creia no que é dito. Essas relações interdependentes produzem e legitimam verdades a todo o momento, uma vez que o discurso não apenas cria verdades, mas também as mantém.

No debate contemporâneo sobre o corpo, BUTLER (1990) afirma que o gênero, além de inscrito culturalmente nos corpos, é um condicionamento discursivo baseado em estruturas binárias, biológicas e coercitivas, inseridas dentro da linguagem. Ela entende a transexualidade como uma descontinuidade radical entre prazeres sexuais e partes corporais, uma vez que o prazer sexual é construído e naturalizado no nosso corpo de maneira que as sanções sociais pesem neste corpo quando negamos essa construção. O não utilizar o pênis – negar o falo. É um desafio muito grande ir de encontro a um corpo que foi construído de forma unilateral. O pênis com o qual nasci contém uma verdade; ir contra essa verdade é uma potente estratégia subversiva, e se arte é deslocamento do sensível (RANCIÈRE, 2005), meu corpo, no estado em que se encontra, se constitui em processo artístico.

Aqui, e especialmente aqui, para além de todas as ontologias do feminino e do masculino, se é que essa divisão realmente existe, me apeguei ao feminino, ou seja, tudo o que não é masculino. Não sei como isso se deu, apenas sei que a verdade sobre meu corpo está sendo dita e será dita até o fim do meu tempo. A verdade na minha vivência é essa batalha diária entre minha subjetividade e o resto de tudo. Para os gregos a verdade exige que nos libertemos das aparências das coisas; exige, portanto, que nos libertemos das opiniões estabelecidas e das ilusões de nossos órgãos dos sentidos (CHAUÍ, 2000, p. 126). É disso que resulta essa batalha, de desafiar a história e das ilusões dos nossos órgãos e sentidos.

### 3.4 Meu devir mulher não-fêmea

Trânsito de sexo. É o que define a palavra transexual: aquele que transita de um sexo para o outro. Neste resgate etimológico sexo é gênero.

Sempre fui apegada ao feminino; durante a infância me identificava com minha mãe e as mulheres que estavam ao meu redor. Seria clichê dizer que tudo o que era feminino me agradava. Para ser mais precisa prefiro dizer que me identificava com o feminino de uma maneira muito forte. Via nas mulheres que me rodeavam criaturas iguais a mim. No meu íntimo, eu era uma delas.

Logo, por alguma razão (um pênis), me colocaram numa posição que não me atendia. Essas interpelações ressoam na minha memória até hoje: “menino brinca com menino! Saia de perto das meninas!”; “Você é um menino! Pare com isso!”; “Tome jeito de homem, rapaz!”. Cortar os cabelos era doloroso. Enquanto meu irmão se divertia quando via os cabelos dele caírem como neve, eu, no entanto, chorava muito. De fato, quase toda criança chora por qualquer coisa, sobretudo cortar o cabelo, mas eu continuei a chorar até os 15 anos, quando era obrigada a cortar os cabelos. Muitas vezes fui surpreendida com uma toalha na cabeça fingindo que tinha um cabelo enorme.

Logo vi que não era possível ser o que era; então me apeguei ao desenho. O desenho era uma forma de representar o que não podia ser, de criar um mundo de fantasia em que poderia ser qualquer coisa, ser mulher. Mesmo esse universo muito particular sofreu coerções severas no âmbito familiar e no âmbito escolar.

Nunca tinha ouvido a palavra transexual. Durante minha adolescência vivi como um garoto gay muito afeminado, e quando comecei a participar desse mundo logo vi que este também não me contemplava. Mesmo o mais afeminado dos meus amigos era diferente de mim; minha aparência andrógina, de algum modo, não se encaixava. Apenas na universidade passei a conhecer o que era transexualidade e que haviam pessoas lutando pelo direito de ser o que eram.

Esse foi o tempo mais escuro da minha vida. Todos os dias perguntava a mim mesma se era isso que eu era; o medo do desvelamento era constante. Toda vez que me decidia a ser livre, todas essas memórias de infância me atormentavam e eu voltava para o casulo. Nesse tempo, mergulhei no mundo fantástico que criei e produzi muita coisa, uma vez que não era capaz de produzir a mim mesma. Quando finalmente decidi, estava tomando hormônios e modificando meu corpo sem acompanhamento médico: tive problemas de saúde. E, sobretudo, problemas comigo mesma.

Tranquei-me numa caixa a fim de passar por uma metamorfose, como uma borboleta. Era essa a minha grande expectativa. Quando finalmente saí do casulo me senti, de fato, leve.

A transexualidade é também fruto da história e dos discursos de poder; esse trânsito entre os sexos (gêneros) sempre foi marcado por visões de mundo de determinado tempo histórico, contexto socioeconômico, atravessado por relações e discursos de poder.

Na contemporaneidade duas instâncias de poder: a medicina e o direito são responsáveis pelo que se entende como *transexual universal*. A autora Berenice Bento (2006) resgata, historicamente, como esses núcleos de poder construíram apenas um único entendimento sobre a experiência transexual. Foi no começo do século XX que se falou, pela primeira vez, sobre a transexualidade para se referir a travestis e fetichistas como patologia grave. Entretanto, foi apenas em 1949 que se deu a separação clínica sobre o entendimento do que era um homossexual (indivíduo que quer conservar seu gênero, mas se atrai pelo igual), Travesti (homem com fetiches sexuais que sente prazer ao se vestir de mulher) e o Transexual (Pessoas que passam por um problema mental que as faz acreditar pertencer ao gênero oposto). Desse modo, a cirurgia de mudança de gênero aparece como o único tratamento para pessoas transexuais, com muita resistência dos psicanalistas que consideravam tal procedimento uma mutilação, e o que separa definitivamente aquele que estava vivendo um fetiche momentâneo (travesti) do verdadeiro



transexual. Todas essas formulações teriam como base a premissa da heterossexualidade natural, uma vez que a alteração dos corpos dos pacientes intersexuais e transexuais era para adequá-los a um modelo heteronormativo de vida. Em sua pesquisa a autora nos mostra que esses desdobramentos históricos possuem permanências no mundo atual, e que, em muitos locais, para ser reconhecidos pela lei e pela medicina como transexual, os indivíduos devem se encaixar em determinados comportamentos.

Nos dias atuais temos processos transexualizadores nos hospitais e um entendimento jurídico para mudança de nome nos documentos. Berenice Bento investigou esses processos no Brasil e na Espanha em sua tese de doutorado na década de 2000. Participo de um processo transexualizador no Hospital das Clínicas da UFPE, que atende transexuais masculinos e femininos, psicologicamente, socialmente e clinicamente.

Meu acolhimento no hospital foi feito por uma assistente social que me trata pelo nome social e providencia todos os documentos da minha vida no hospital: cartão do SUS (Sistema Único de Saúde) com nome social inscrito nos prontuários, fichas de identificação e controle. Ela me pergunta o que espero do serviço e logo me diz as possibilidades do mesmo: laudos psicológicos para mudança de nome e gênero nos documentos e para cirurgias; hormonoterapia, cirurgias de reconstrução do corpo e do rosto, a cirurgia de redesignação sexual e acompanhamento junto ao ministério do trabalho para inserção no mercado de trabalho. Logo, tenho minha primeira conversa com a psicóloga e percebo que eles (assistente social, psicóloga e o grupo) nos ouvem muito, e parecem estar dispostos a aceitar que não existe uma única forma de ser transexual. Nas reuniões com a terapia em grupo percebo que a psicóloga, pelo menos ela, vê que existem mulheres transexuais que não querem fazer a cirurgia; mulheres e homens transexuais que se veem atraídos pelo mesmo gênero, e pessoas não binárias. Diversas vezes coloquei na minha fala possibilidades de ser transexual que não condizem com uma verdade única, sendo corroborada pelas psicólogas.

Não desejo, aqui, através da minha única experiência, revisar o trabalho da autora supracitada, mas, sim, relatar minha vivência nesse processo, tendo como base sua tese de doutorado: A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.

Apesar das minhas experiências com as psicólogas, a literatura médica ainda continua com um imenso poder de dizer quais indivíduos são transexuais e quais não são: Cirurgias só são feitas em caso de dois anos de tratamento hormonal e laudos psicológicos que afirmem que somos, de fato, transexuais. Antes da cirurgia e para aqueles que não querem fazê-la, o direito prevê a mudança no nome e no gênero nos documentos, mediante um longo processo que dependerá da posição do juiz em relação à transexualidade. Em seu livro Berenice Bento (2006) faz um estudo sociológico qualitativo de como a medicina tem esse poder sobre nossos corpos, sobre como os transexuais negociam suas demandas por cirurgias e hormônios para se sentirem bem com seus corpos. Em muitos momentos, mesmo com o quadro consideravelmente progressista do HC, me vi diante do fato de ter que negociar minha subjetividade, omitindo fatos por medo de perder a possibilidade de fazer uma cirurgia.

A psicóloga me perguntou sobre as brincadeiras de criança. Respondi que brincava, exclusivamente, com brinquedos e brincadeiras de menina e com as meninas. Eu estava mentindo. Por muitas vezes, na infância, brinquei com os meninos e com brincadeiras consideradas masculinas também. A omissão desse fato foi, em parte, minha estratégia para conseguir uma demanda cirúrgica. Ora, meninas que brincam com brincadeiras de menino deixam de ser meninas? Perdem sua identidade? Não. Então por que omiti essa informação? Porque, inconscientemente, percebi que o processo transexualizador, mesmo hoje, ainda contém um entendimento da heterossexualidade e do binário como natural.

É doloroso perceber que temos que negociar nossa identidade e nossa subjetividade para conseguirmos aprovações, laudos, cirurgias, hormônios. É

como um adestramento: somos premiadas por um único tipo de comportamento. Percebo no meu grupo que as meninas transexuais que se comportam como “bichas” estão na mira dessas tecnologias biopolíticas que visam regular corpos para transformá-las em “verdadeiras mulheres”.

Essas visões cristalizadas de mundo, que legitimam e promovem práticas coercitivas para impor o binarismo de gênero, agem diretamente sobre os corpos. Beatriz Preciado (2004) nos mostra que historicamente estabeleceu-se um contrato sexual que regula corpos, seu sexo, reprodução, etc. Nesse contrato a heterossexualidade é pensada como destino natural de todos, e quem desvia dessa norma deve ser recolocado nesse sistema. O processo transexualizador é uma dessas estratégias da biopolítica para manter o contrato sexual.

Percebo que estou inserida num mundo binário e meu desejo é ser reconhecida e tratada como mulher, colocando-me nesse contrato sexual através de alterações no meu corpo (hormônios, cirurgias). Todavia, assim como a autora, anseio por liberdade (inclusive pela liberdade de estar inserida no contrato sexual), e esse anseio se reflete na minha prática artística.

Neste capítulo abordei minhas experiências de vida em diálogo com autores que escrevem sobre a questão do corpo e da transexualidade. Utilizo desses teóricos cu para me inserir nesse contexto de desnaturalização da heterossexualidade binária e do rompimento que a teoria queer preconiza contra qualquer tipo de prática coercitiva e naturalizante. Não pretendo, aqui, estabelecer verdades fixas; apenas refletir sobre minha posição histórica e o lugar que ocupo no mundo para melhor entendimento do meu terreno artístico.

#### 4 CORPO PRESENTE

*O Corpo está presente porque antes  
ele estava debaixo de centenas de véus  
Retirei os véus pouco a pouco  
Cada véu vinha tingido de sangue  
e o sangue era cada vez mais escuro  
até que se tornou negro  
chegou um momento em que não  
havam mais véus  
desvelei-me  
e meu corpo nu, em carne viva, está  
presente.*

*Velicastelo*

Corpo Presente é um trabalho artístico que venho desenvolvendo desde 2012. Contudo, as questões sobre as quais reflito ao longo de todo esse texto permearam toda a minha vida. A tomada de consciência veio quando me percebi artista.

Cursei uma Licenciatura em História e nunca me percebi como artista. Para mim era apenas um hobby, algo que gostava de fazer no tempo livre. Mas, naquele fazer artístico, sempre apareciam questões relacionadas ao corpo. Questões concernentes ao conflito interno, com a sociedade, com as representações normatizadas dos corpos.

A partir do momento que mostrei interesse em cursar algumas disciplinas eletivas de História no Curso de Artes Visuais, passando a frequentá-lo, percebi aos poucos que era, de fato, artista.

Gradativamente construí uma poética durante toda a minha vida; nas disciplinas de pintura e desenho que cursei, essa poética se desenvolveu até esse ponto em que estou pela primeira vez refletindo sobre ela. A reflexão do artista sobre seu próprio trabalho se mostrou importantíssima para expandir

minha consciência e continuar a série. Ela não está fechada, ou seja, o que aqui se apresenta é um recorte que possibilite a análise de aspectos não só do trabalho em si, mas meus, da artista. Uma vez que na contemporaneidade a linha que separa o artista do trabalho é muito tênue.

Culturalmente, uma busca de experimentações *underground*, que caracterizavam a vanguarda modernista do século 20, é substituída pela atitude de busca de celebridade, transferindo o foco das preocupações e olhares, da produção para o produtor, da obra para o autor (CANTON, 2000, p 28).

Como se pode observar arte não se trata mais da obra, mas de um conjunto e de um processo. Ela é a própria vida, a experiência, o sensível. Logo, não se pode desvincular artista de obra, são dois elementos simbióticos que se inter-relacionam e constituem-se em processo. Aqui considero as aquarelas apresentadas na série, bem como os textos escritos e os recebidos, extensões do meu universo poético e artístico, bem como da minha própria existência. Esses elementos se voltam todos para o meu corpo num processo catártico que busca o entendimento da minha relação com o mundo, além de alcançar experiências e representações sensíveis de certas condições vividas por muitas pessoas, isto é, não estar em conformidade com as regras de gênero e sexualidade normatizadas. Além de catártico e individual é também pontual e micropolítico, uma vez que visibiliza corpos que estão invisíveis.

#### **4.1 Arte na sociedade Pós-moderna**

A arte atravessou vários períodos históricos e existe desde que o ser humano sentiu a necessidade de se representar através da imagem. A expressão artística sempre foi ligada à imagem, ao belo, ao útil. A principal ruptura artística foi a da arte com a imagem. O advento da fotografia levou a imagem para a era da reprodução e levou ao questionamento sobre arte como imitação da natureza. A crise da imagem levou a ação pictórica para outro patamar com os problemas da imagem trazidos pelas vanguardas do século XX. Novos modos de fazer e de entender a expressão pictórica se desenvolveram. A imagem como obra de arte, obviamente, não morreu, mas foi

ressignificada durante meio século até o aparecimento do Dadá, da antiarte, de toda uma desconstrução, questionamento e ruptura com o fazer artístico tradicional, dando gênese a muitas características que constituem a arte contemporânea. A partir disso se desenvolvem, no pós-guerra, novos modos de fazer artístico: o campo expandido das artes, a hibridização, a arte conceitual, que constituem a arte contemporânea. Contemporânea porque é a arte do nosso tempo, mas também porque é a arte que se faz nesse tempo específico, o tempo de rupturas, de incertezas e do sentimento de impotência diante do comportamento destrutivo da própria humanidade.

Nesse contexto, a arte contemporânea está inserida nesse sentimento de incerteza e de busca por diversas narrativas. Existem diversas questões concernentes à arte contemporânea, como a perda da aura da obra de arte (BENJAMIN, 1955), a inserção e supervalorização da linguagem conceitual em relação à técnica, o modo como se distribuem em redes de comunicação (CAUQUELIN, 2005). O que interessa numa ação micropolítica, e onde ela se situa, é a relação da arte contemporânea com o sensível, a política. Não de uma arte que pretende mudar o mundo, que se pretende vanguardista, e sim uma arte que cutuca as feridas do paradoxo em que vivemos. Que utiliza as estruturas de poder para subverter uma lógica num pequeno nível, sobre determinado assunto específico, a fim de criar realidades outras que tornam visíveis as realidades existentes, ou seja, perturbe e questione o poder e a verdade moderna através do sensível.

Para Rancière (2005) a modernidade se caracteriza por um regime estético. Ou seja, ele afirma que a passagem para o pós-moderno, nas artes, é marcada pelo sensível, e não mais pela *mimese* da natureza. A crise da imagem, da representatividade, deu lugar a um regime estético do sensível em que o estado estético é pura suspensão, momento em qual forma é experimentada por si mesma (RANCIÈRE, 2005, p 34). Neste regime estético do sensível a micropolítica na prática artística da contemporaneidade tem o objetivo de fazer visível o invisível, subvertendo o poder sobre o corpo, o

contrato sexual e o sistema de gênero binário heterocentrado, conforme escreve o autor sobre a arte que é política:

Ela é política (a arte) enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão (RANCIÈRE, 2010, p 46).

A ação micropolítica se dá quando ela rearranja realidades distintas. A arte contemporânea inserida na pós-modernidade está marcada pelas intensas disputas de narrativas conflitantes ou concordantes. E esse fazer artístico se dá muito mais pela capacidade de afetar o sensível do que do objeto em si. Mesmo que exista, o objeto não se esgota em si mesmo. A obra de arte na contemporaneidade é, acima de tudo, a herança da *Antiarte* Duchampiana: Duchamp rompe com a prática estética da pintura: ele se declara 'antiartista'. E aí começa a aventura (CAUQUELIN, 2005, p 92). Essa ação representa a ruptura com tudo o que é moderno, com os modos de representação, e com o projeto desenvolvimentista moderno. Ainda vivemos essa ruptura iniciada por Duchamp; ainda vivemos a antiarte porque o potencial da emancipação da obra se encontra inteiramente na sua ociosidade, isto é, no seu distanciamento com relação a todo "trabalho" social, a toda participação em uma obra de transformação militante ou em toda tarefa de embelezamento comercial e da vida alienada (RANCIÈRE, 2010, p 51).

#### **4.2 Arte contemporânea e Arte *Queer*.**

Diante de todo o contexto desenvolvido até aqui a arte *queer* é expoente dessa produção artística na pós-modernidade.

Vivemos em uma sociedade que se rendeu a um contrato sexual. Esse contrato sexual é a naturalização de práticas históricas de reiteração que constroem gênero e sexualidade. O contrato sexual está ligado à produtividade

humana dentro de uma sociedade capitalista e exclui todas as formas de sexualidade e gênero que não sejam adequadas à reprodução humana.

Beatriz Preciado (2004) concebe o modelo de sociedade contrassexual. Um modelo em que a contrassexualidade joga sobre duas temporalidades (PRECIADO, 2004, p. 24). É um processo que está em curso e que objetiva desconstruir as bases desse contrato sexual e fazer evidente esse mundo de dispositivos aprisionadores em que vivemos.

A maneira mais conveniente de entender esse processo é através do ânus. Ele está excluído de tudo, é dos nossos órgãos o mais abjeto, o que é indigno de ser mencionado em diálogos educados. Uma vez que na sociedade heterocentrada o sexo é:

Uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas (PRECIADO, 2004, p. 25).

O que deixa o ânus fora dessa distribuição de zonas erógenas, mesmo sendo ele uma zona erógena por excelência. A escolha do pênis e da vagina como centros do prazer sexual não é por acaso. Ela é fruto das ações que visam alimentar o contrato sexual. A contrassexualidade vem justamente para desestabilizar essas construções que aprisionam e excluem novas possibilidades de práticas sexuais distintas e de identidades de gênero não ajustadas a esse contrato. E é justamente através do ânus que podemos pensar essa falha na máquina heterossocial, porque o trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica (PRECIADO, 2004, p. 32).

Nesse contexto de aprisionamento em que vivemos, modelos contra produtivos como esse se desenvolvem numa perspectiva macropolítica. Esse processo que está em curso, coexistindo com reminiscências desse contrato



sexual e com a abertura para discursos como o da contrassexualidade, se mantém e continuam avançando através de ações micropolíticas. Dentro desse contexto podemos, individualmente, identificar nosso lugar perante a sociedade hétero-social e saber se nosso lugar é de adesão ou resistência. Essas forças dentro do espectro social maior movem esse contexto em determinadas direções, como numa briga de cabo de guerra. Dialeticamente é uma força motriz de produção histórica que deixa registros físicos e sensíveis da realidade, sedimentando e reiterando ações produtivas ou contra produtivas. Ainda que o objetivo da contrassexualidade seja o de questionar ontologicamente tudo o que foi produzido, ele também é produtor de novas realidades, novos corpos, novas maneiras de pensar e agir. Preciado (2014) desenvolve em seu livro *Manifesto Contrassexual* uma série de ações individuais ou em pequenos grupos que visa, pouco a pouco, de forma reiterada, desconstruir práticas sexuais naturalizadas, utilizando o mesmo mecanismo da máquina heterocentrada, num processo de subversão. Dentro do contexto brasileiro estão acontecendo ações semelhantes que visam criar uma “perturbação”, ou seja, uma fissura no paradigma sexual em que vivemos, que nos faça ver, através do sensível, que existem outras formas de sentir prazer, outras possibilidades.

Um exemplo muito contundente de ação micropolítica dentro desse contexto (de arte contemporânea na pós-modernidade) é a performance realizada por um grupo de artistas brasileiros conhecida como “Macaquinhos”, que foi realizada na 22ª edição do Festival MIX Brasil de Cultura e Diversidade, no CCSP (centro Cultural São Paulo), em São Paulo – SP em novembro de 2014<sup>1</sup>. A performance se dá, basicamente, quando um grupo de participantes se coloca em círculo e exploram os ânus uns dos outros, formando um círculo em movimento de pessoas ligadas pelo ânus.

A performance gerou uma discussão muito polêmica a respeito do limite da arte. Muitas pessoas fora do campo legitimado resolveram opinar. As opiniões vêm marcadas como discurso legitimador do contrato sexual; ele vem

como forma de resistência justamente contra as práticas sexuais que deslocam o pênis e a vagina como centro do prazer.

Essa performance nos coloca diante de uma situação muito desconfortável. Primeiro: todo mundo tem ânus, e ele é considerado abjeto pela sociedade heterocentrada. Segundo: o sexo anal e a exploração do ânus como zona erógena é, ainda, um grande tabu. Terceiro, e mais importante: o ânus saiu de onde ele nunca deveria ter saído: da esfera do privado.

Percebemos que dentro do sentimento que consome nossa época, o de incerteza, essas ações micropolíticas importam, quando fazem o invisível ser visível. Ou seja, estamos tão sufocados pela naturalização e reiteração de normas de gênero e sexualidade que não percebemos que existem outras possibilidades. A contrassexualidade não é uma força destrutiva, mas, sim, criadora. Uma força que pode criar novas possibilidades de ser, de existir, que não estão em conformidade com uma máquina que está caindo em pedaços. Tanto é necessário partir do todo para o individual como também, na mesma medida, é necessário fazer o caminho inverso. Esse exercício, por vezes complicado, move, dialeticamente, tanto os rumos individuais quanto coletivos. A história é feita também dessas disputas. As práticas se naturalizam, sejam elas boas ou más; o que se faz urgente é entender como se dá esse processo, para que estejamos cientes do que será cristalizado no futuro e quem esse discurso irá aprisionar.

### **4.3 Inquietações e diálogos visuais**

Para além do que já foi dito sobre a questão da transexualidade e da minha vivência como travesti, as memórias e experiências sensíveis da vida são de grande importância para o entendimento de uma poética artística. As experiências sensíveis – bem como as referências visuais – são constituintes dos meus trabalhos; por isso, para a continuidade desse percurso, recorro aos diálogos visuais que constituem minha poética, assim como às memórias e os relatos das experiências estéticas da infância e adolescência.

Sempre fui encantada pelo feminino. Pelo corpo, pela sinuosidade e delicadeza das formas arredondadas e suaves. A memória de um nu feminino produzido numa aula de artes é, ao mesmo tempo, curiosa e dolorida. Naquela idade, cerca de 10 ou 11 anos, não via o corpo como algo para ser escondido, achava plenamente natural que minha curiosidade pelo corpo me levasse a tentar desenhar o corpo nu. Eu sabia que a nudez era um tabu, mas não dentro de uma aula de artes. Alguém pegou o desenho e espalhou pela sala; todos em perplexidade, logo o desenho se espalhara pelo colégio e fui chamada na diretoria para confessar o que tinha feito. Foi uma tortura. Recebi sanções graves, como uma advertência por escrito, pelo que tinha feito: desenhar um corpo feminino nu. Foi visto como pornografia. Na verdade, me via naquele corpo, tanto que queria o desenho de volta, mas ele se perdeu na sala da diretoria porque nunca mais o vi. A intenção delas era me manter longe da masturbação, achando que aquilo fora criado para satisfazer algum desejo erótico de garoto. Não era bem assim, os constantes corpos femininos que apareciam nos meus desenhos de criança não configuravam um desejo de possuir aquele corpo, mas, sim, um desejo de ser aquele corpo. Em outras ocasiões, esse desejo de ser o que se projeta no desenho de criança foi percebido pelos familiares. Nestas ocasiões, me pediam para parar de desenhar aquelas “Bailarinas”, era como meu tio se referia, com muita abjeção, às figuras esguias e femininas que eu desenhava o tempo inteiro. Lembro, também, de tentar seduzir outros garotos usando meus desenhos de figuras femininas; conseguia vender esses desenhos por umas moedas, e mesmo que fosse de graça, aquilo me satisfazia muito, mas não num sentido que me desse prazer sexual. Era uma maneira de aliviar o problema de não se ter o corpo desejado. Como se, numa operação de personificação, pudesse projetar meu ser naquela imagem representada no papel. Essas memórias permanecem como inquietações com relação ao corpo: são experiências que dão significado à minha poética.

Outro ponto importante concerne às influências visuais, que são adquiridas durante toda a vida e que também são constituintes da criação. Essas imagens são acumuladas no nosso imaginário; estamos, o tempo todo,

sendo bombardeados por imagens em toda a parte. E se as referências visuais dos artistas do passado eram a natureza pura, no meu caso, uma criança dos anos 90, ela vem diluída em uma série de dispositivos que limitam a representação fiel da natureza. Tomo isso como uma virtude, na minha experiência, pois sempre me neguei à cópia e à representação que se pretende perfeita da natureza na minha poética. Lembro que nas aulas de artes inventava formas diferentes para os pés, para o pescoço, para o tamanho das mãos. Eram sempre mais alongadas e esguias as formas de corpo que eu idealizava.

As principais memórias visuais que tenho, e que, de certa forma, constituem um aparato de referências que se mostram presentes até hoje no meu trabalho, foram a televisão, os desenhos animados, os livros de histórias de contos de fada, o quintal da casa da minha avó, e as revistas velhas de moda que apareciam em casa.

Quero mencionar algumas delas aqui para evocar memórias sensíveis aos trabalhos concernentes nesse capítulo.

#### **4.4 A casa da minha avó**

Houve um período em que meu irmão menor e eu precisávamos ficar na casa da minha avó no período da manhã; ela nos preparava para a escola à tarde. Nesse período não podíamos brincar na rua ou ver os outros amigos. Durante aproximadamente 5 anos, dos meus 7 aos 12 anos, passava as manhãs fazendo dever de casa, e, no tempo livre, me dividia entre explorar a pilha de livros velhos encostados numa estante ou brincar no quintal com *Soldadinhos*<sup>11</sup>. Como toda a criança ficava hipnotizada pelos programas infantis da TV, gostava, especialmente, dos desenhos animados japoneses e de tudo que envolvesse fantasia. Numa primeira fase da expressão artística

---

<sup>11</sup> O inseto *Membracis Foliata*, tem um corpo lembra um capacete, por isso o seu apelido de "Soldadinho". No entanto, a cabeça do indivíduo fica na parte traseira do "capacete". Fonte: <http://www.agronicabr.com.br/agriporticus/detalhe.aspx?id=205>

gostava de desenhar figuras parecidas com aquelas que via nos programas infantis. Noutra fase, as inspirações passaram para os livros infantis que ganhava: as ilustrações eram feitas em aquarela, e embora não soubesse o que era aquilo, me encantei com o modo como eram feitas.

Lembro de um livro de contos de fada com ilustrações de fantasia em que haviam bruxas, princesas e castelos. Na época eu não entendia isso, mas o livro tinha gênero: era um livro grande rosa, cheio de ilustrações delicadas com histórias de princesas. Eu ganhei o livro e meu apego com ele era muito grande; lembro-me de ser repreendida por estar o tempo todo com ele em mãos. Principalmente pelos meus tios, que viviam com minha avó. Não me lembro de como esse livro desapareceu, mas fiquei muito tempo com ele. Esse livro não só me trouxe referências visuais, mas também trouxe muitas referências femininas. Para bem ou mal, o livro era alguma possibilidade de feminilidade que enxerguei no momento.

O quintal da casa da minha avó me conectou com a natureza. Colher frutas, aprender o nome das plantas e brincar com os insetos são referências que trago em BOSQUE<sup>12</sup>. E olhando para toda a minha poética percebo que ela se baseia muito numa superexposição da natureza, em detrimento ao mundo industrial que me cerca. A memória que eu acessava com os sentidos, que explorei por muito tempo, me coloca nesse local de contato com o aspecto sagrado que a natureza tem, de fazer parte dela, não de dominá-la. Até hoje sou fascinada pelo que se esconde em agrupamentos de vegetação ainda intocados. E no meu trabalho, por vezes, povoo esses locais com criaturas além da compreensão lógica. Considero um exercício de ligação entre fantasia e realidade, como se criar essa natureza fantasiosa fosse uma subversão dessa realidade.

---

<sup>12</sup> BOSQUE, foi minha primeira exposição individual na Galeria Capibaribe, em outubro/novembro de 2016. Nela, o mote inicial era um espaço de natureza onde criaturas fantásticas habitavam e uma narrativa visual acontecia.

Mais tarde, na adolescência, consumi muitas revistas de moda. Eram revistas velhas que apareciam em casa, de alguma forma; meu pai trazia do trabalho, acredito, e usávamos para recortes. Havia revistas de todos os tipos, mas as que me encantavam eram as revistas de moda. Eu as selecionava, lia, consumia suas imagens fortes, e reproduzia isso na minha poética. As poses de editoriais e as roupas extravagantes na sessão de alta costura me fascinavam, eu levava as mulheres esguias e magras ao extremo. Divertia-me esticando-as até o limite do papel. Delas criava monstros e criaturas fantásticas, que povoam meu imaginário. Em todo o meu trabalho é possível ver as referências nas poses complicadas e pensadas das personagens.

As referências visuais supracitadas, obviamente, não são a dos museus ou galerias. Quando criança não recebi esse tipo de educação. Dentro da minha formação estética foi a cultura pop que predominou: a TV, as novelas, os desenhos animados, filmes, música pop, vídeo clipes, moda. Portanto, hoje não enxergo possibilidade, na minha poética, de um afastamento dessas questões. O que acontece é uma acumulação de referências, gostos pessoais que se associam às memórias sensíveis. Jamais perderei essas referências conquistadas na infância. Para mim elas são as mais claras e mais caras hoje. Porque justamente me fazem perceber o quanto estou marcada pelo presente, pelas coisas que vivi e que considero boas.

As artes que têm hoje vitalidade para a pessoa média são coisas que ela não considera artes: por exemplo, os filmes, o jazz, os quadrinhos e, com demasiada frequência, as reportagens de jornais sobre casos amorosos, assassinatos e façanhas de bandidos. É que, quando aquilo que conhecemos como arte fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si encontra válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona. DEWEY, 2010, p. 63)

Eu fui essa pessoa média que não considera o cotidiano como arte. Hoje eu sou a pessoa média que considera tudo arte. Meu trabalho saiu da intimidade do meu quarto e, pouco a pouco, ganha espaço nas galerias, museus e editais. Porém ela nunca saiu do cotidiano, nem do meu, nem do das pessoas que se identificam com ele.

É possível perceber muitas dessas referências nas aquarelas que permeiam esse texto, bem como nos outros trabalhos em anexo nessa dissertação.

#### **4.5 Os diálogos visuais do presente: da representação às memórias do corpo.**

Dentre as minhas principais referências visuais atuais estão: Egon Schiele<sup>13</sup>, a iconografia do Movimento decadentista<sup>14</sup> e artistas mulheres que trabalham a memória do corpo, como Barbara Collier e Christina Machado.

Egon Schiele talvez seja uma das minhas grandes referências. Sua pintura é agressiva, bela, exclui o cenário, tem um traço gestual marcante e cores fortes. Conheci Egon Schiele estudando Klimt. O primeiro era admirador e tornou-se aprendiz do segundo. Também vienense, Egon Schiele começa com um traço muito semelhante ao de Klimt, mas que logo adquire contornos próprios. Teve uma vida curta e intensa, marcada por grandes perdas que refletiram no seu trabalho. A pintura de Schiele marca o corpo com formas contorcidas e sinuosas de modo que se pretende dar importância à emoção que o mesmo passa. Na série *Corpo Presente* o corpo passa por processo semelhante: é dele todo o protagonismo. Trazer um corpo desnudo, livre dos cerceamentos visuais impostos pelo puritanismo vigente na cultura dominante, foi a potência do trabalho de Schiele, que viveu há cerca de 100 anos atrás:

Para uma sociedade cujas ideias morais oficiais eram tão puritanas quanto hipócritas, os nus de Schiele não podiam deixar de ser extremamente irritantes. Isso, por

---

<sup>13</sup> Egon Schiele foi um pintor austríaco conhecido pelas pinturas de formas humanas distorcidas e dramáticas que a história da arte classificou como expressionista. Nasceu em 1890, estudou na Academia de Belas-Artes de Viena e morreu com 28 anos em 1918.

<sup>14</sup> O movimento decadentista foi uma corrente de pensamento artístico-filosófico e literário que se desenvolveu na Europa, especialmente na França, no fim do século XIX. O decadentismo é um movimento que exalta a decadência e o tédio em que se encontra o mundo. Alia-se em muitos aspectos ao pensamento romântico, mas de modo subversivo porque usa o termo decadência de modo irônico. É uma manifestação principalmente, contra os costumes burgueses do mundo industrial.

um lado, devido a uma nudez totalmente agressiva, que não era minimamente revestida de um véu mítico ou histórico, mas que servia, bem pelo contrário, uma exploração obsessiva do corpo nu, por outro lado, e talvez ainda mais acentuadamente, por causa da forma de representação invulgar, estranha na verdade, que roubava ao espectador qualquer possibilidade de manter uma distância, por mais pequena que fosse (STEINER, 2001, p. 37).

A prática desse artista ainda continua extremamente importante, uma vez que os mesmos mecanismos cerceadores continuam a afetar nossa maneira de ver o mundo – e o corpo – da maneira que lhes convém, usando, para isso, apenas dispositivos diferentes e ainda mais eficazes. Cabe, então, distorcer o corpo *no papel* para poder revelar sua materialidade na realidade consensual. Não pretendo, aqui, fazer do meu trabalho uma extensão do trabalho de Egon Schiele, mas, sim, desenvolver um paralelo entre os nossos modos de enxergar o corpo e dizer que, de modos diferentes, temos os mesmos propósitos micropolíticos. Podemos encontrar paralelos nas técnicas de desenho de Schiele com as aquarelas analisadas nesse trabalho; sua influência na minha poética é visível:

Convém reparar que Schiele renuncia a qualquer perspectiva vulgar que “assente” espacialmente as posições do corpo. De uma maneira totalmente antiacadêmica e radicalmente subjetiva, “inventa” ângulos e perspectivas que fazem com que os corpos apareçam torcidos e crispados e deformados do ponto de vista da composição (STEINER, 2001, p. 34).

Assim como Schiele, em termos técnicos, a fim de traçar um possível diálogo visual, consigo enxergar algumas dessas pulsões no meu trabalho. Obviamente, considerando que depois de quase um século essas questões estão muito mais presentes e são “aceitas” no meio acadêmico. Mas é inegável que seu pioneirismo inspirou meu trabalho.

Vivo 100 anos depois, e muita coisa não mudou; certamente não serei presa por desenhar figuras hermafroditas, mas não tenho como postar esses



desenhos em mídias sociais como o facebook, por exemplo, por causa da censura. As práticas do biopoder permanecem, mudam-se os dispositivos.

O movimento decadentista é bem abrangente; ele atinge desde a literatura às artes visuais. É um movimento pouco conhecido e o nome se deve mais a uma gênese de uma série de outros movimentos do que um movimento autônomo. Localiza-se na França e Inglaterra no fim do século XIX. Trata-se de uma reação ao racionalismo e uma característica da arte decadentista foi sua vigorosa percepção do desespero e da crise presentes no *fin-de-siècle* (DEMPSEY, 2003, p. 31).

O fim do século XIX passava por grandes transformações com o início da segunda revolução industrial, cuja crença no progresso e na razão estavam ganhando muita força. Já antecipando muitas das mazelas que iriam ocorrer decorrentes desse tipo de movimento, os partidários do movimento decadentista declaravam sua atração pelo que fosse anti-natural, pela decadência moral, pela corrupção, pelo hedonismo e pela beleza mórbida das coisas produzidas pelo homem. Aqui fica clara a tomada de consciência de uma exaltação do que é produzido pelo homem, e a arte passa a ser pensada como uma doutrina.

Um dos únicos elementos que não admite contestação é o fato de que o decadentismo nasce como reação ao Positivismo e ao naturalismo, simbolizando o conforto da sociedade diante da falência do sonho de progresso difundido por esses movimentos filosóficos e culturais (FARIA, 2011, p 1).

Outro ponto é que, pelo contrato sexual que dá continuidade e legitimidade à revolução industrial e ao desenvolvimento do capitalismo, instituições como o casamento, a heterossexualidade, comportamentos autômatos e uma série de outros dispositivos de controle sexual eram utilizados de forma que moldasse toda uma massa para o trabalho. Tudo o que desviasse desses modelos era considerado perverso, doença ou crime; contudo, o movimento decadentista vinha representado através de arquétipos

essencialmente destrutivos àquela sociedade: constituído pelas figuras do *dandy*, do *flâneur* e da lésbica/prostituta, personagens fronteiros articulados pelo decadentismo para adulterar o modelo da economia tradicional (FARIA, 2011, p 2).

O decadentismo enquanto movimento, essencialmente, buscava nos artistas uma produção livre de quase tudo o que opera no campo da razão e da lógica, por uma produção que operasse no campo da espiritualidade, da revelação ou iluminação. O escritor decadentista busca esses resultados de forma intuitiva, prescindindo da mediação da razão, valendo-se de uma espécie de “iluminação” (FARIA, 2011, p 3). Ou seja, o artista decadentista se encontrava num período de crise e num processo subversivo; ele se apropria da crise para produzir um discurso que a evidencia.

Dentro do decadentismo ainda há o conceito de grotesco, do qual os artistas utilizaram em oposição ao belo clássico. Para Kayser (2013) o grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem nosso universo (KAYSER, 2013, p 24). Esse conceito de grotesco, ainda de acordo com o autor, atravessou muitas significações para chegar nesse ponto, mas para além disso ele sempre foi algo essencialmente ligado a um estranhamento, que no conceito supracitado consiste numa operação que rompe com o pensamento lógico, com a beleza clássica e, principalmente, com a noção de contrato sexual. Subversivamente tudo o que rompe com esse contrato é grotesco, na medida em que não é aceito; então o movimento decadentista abraça esse filho deformado e o coroa, numa representação de negação aos dispositivos de controle impostos a eles.

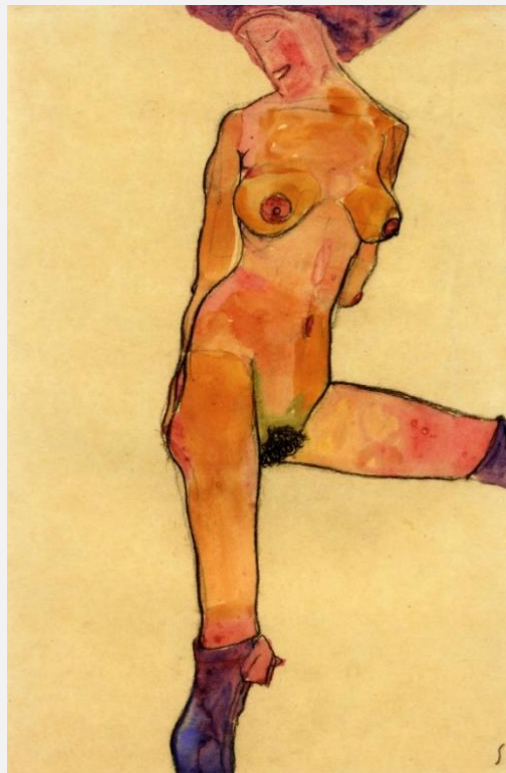
Enxergo, no meu trabalho, tanto essa questão metafísica que se materializa na minha experiência enquanto artista, quanto essa questão de subverter a lógica do contrato sexual numa operação que cada vez mais se mostra libertadora. A figura de Egon Schiele e o movimento decadentista auxiliam a situar meu trabalho artístico num determinado contexto atual e que se faz necessário questionar.

Figura 0: *Corpo Partido*. Aquarela sobre papel. Velicastelo 2016



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 1: *Female Nude*. Aquarela sobre papel. Egon Schiele 1910



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/female-nude-1910>

#### 4.6 Bárbara Collier

Das artistas que trabalham com o corpo, Bárbara Collier tece não só diálogo visual, mas também diálogo de vida comigo. A conheci por conta da entrada na pós-graduação e nos tornamos amigas. Invoco-a nesse texto porque ela também trabalha com as memórias marcadas em seu corpo e, conseqüentemente, no corpo de muitas pessoas que passaram a mesma situação que ela. Como eu, Bárbara fez uma transição no seu corpo. Fez uma cirurgia bariátrica (vulgarmente conhecida como redução de estômago) e perdeu muito peso. Essa mudança de corpos, essa alteração de uma matéria

orgânica que significa muitas relações, nos aproxima enquanto indivíduos e enquanto artistas. Bárbara é performer, e utiliza essa linguagem, que é muito diferente da minha, para tratar dessa mesma mudança. Tive oportunidade de acompanhar uma das performances mais marcantes da artista. Em *Armadura*, performance feita na exposição coletiva TRAMAÇÕES, da qual participei como expositora, Bárbara performa a mudança do seu corpo comprimida num instante de menos de 30 minutos. A metáfora acontece quando ela usa banha de porco amarrada no corpo, que derrete, simbolizando a perda de gordura. Em seguida ela pula corda, ato que celebra sua mudança, uma vez que era algo difícil de fazer no corpo antigo. A operação é clara; a rememoração do corpo acontece dentro da performance, no processo. Ficam registros, como esse:

Figura 3: Registro da Performance Armadura. 2016



Fonte: Elaborada por Bárbara Collier. Fotografias por Karla Gonçalves.

A rememoração do meu corpo e das minhas experiências sensíveis é feita no processo de pintura das aquarelas. O processo é apenas experienciado por mim; os vestígios são experimentados pelos outros. Esta é a diferença. No meu caso, o vestígio é o que me conecta com o mundo. No caso de Bárbara, o vestígio da performance também tem esse poder. Já a performance é efêmera por ser apenas experienciada por um certo grupo de pessoas.

Diferenças e semelhanças postas, o diálogo entre Bárbara e eu é importante porque nos percebemos enquanto criadoras de sensibilidade, fazendo com que o outro possa experimentar algo das nossas experiências sensíveis e tecendo diálogos não só entre nós, mas também com o outro.

#### **4.7 Christina Machado**

A artista trabalha a técnica da cerâmica e a performance como um meio de rememorar experiências do corpo para representar o corpo feminino fora de seu contexto sexualizado. O corpo no trabalho de Christina é visceral, feminino. Não àquele feminino midiático, mas, sim, um feminino ligado à natureza, à criação, às forças de sagrado e de profano que este corpo evoca.

É um corpo forte, porém atravessado por uma energia de criação e destruição, morte e vida, metamorfoses e passagens que se coadunam com os ciclos do mundo natural. A operação de Christina visa eliminar toda a artificialidade do mundo em que vivemos e busca um retorno a uma energia primordial, um retorno a um corpo que faz parte da natureza, não que está alheio a ela. Todas essas premissas ficam evidentes no seu trabalho, *Não tenho mais coração, tenho a natureza dentro de mim:*

Figura 4: Não tenho mais coração, tenho a natureza dentro de mim. Obra-viva de argila e gérmen e ferro. 2015



Fonte: Site da autora <http://christinamachado.com.br/nao-tenho-mais-coracao/>

O registro de uma escultura de cerâmica que serve, ao mesmo tempo, como receptáculo de natureza e, também, como produtora dela. Evoca questões metafísicas sobre vida e morte, questionamentos que, através do feminino, ganham uma significação que exclui o desejo.

Todos esses elementos citados, que constituem um diálogo visual com meu trabalho, são essencialmente atuais. Primeiro, a história não ficou apenas no passado: ela age no presente; é preciso pensá-la como um contínuo. Ainda convivemos, por vezes, com posições e instituições positivistas de controle, dentro do contrato sexual, inseridos numa sociedade de controle. Esses movimentos e artistas continuam presentes, na medida em que o que eles têm para nos dizer é atual e relevante. Não se trata de ressuscitar esses movimentos, porque eles não morreram; trata-se de entender que a teoria *queer*, a espiritualidade, a crise do pós-guerra, o feminismo, e a própria crise da razão, são processos que ainda estão em curso.

As ações que envolvem questões de gênero contribuem para uma efetiva transformação nas relações entre homens e mulheres, equalizando-as, e a artista trata seu corpo como objeto artístico e político reivindicando para ele a condição de

instrumento de luta pela sua capacidade, enquanto arte, de reconfigurar o sensível. (ZACCARA, 2017, p. 152)

O trecho do texto acima é sobre o trabalho da artista Christina Machado, contudo, poderia ser sobre Bárbara Collier e sobre meu trabalho. Tratar o corpo como objeto artístico e político é, não só, um movimento para fora, de nos desnudar diante do mundo, mas também um movimento para dentro, de autoconhecimento. A série analisada aqui é vestígio dessa mesma operação sensível que produz esses efeitos de luta individual, atuando no campo micropolítico, mas também atuando no campo macropolítico quando produz identificações e movimentos de alteridade, considerando o outro.

Barbara Collier, Velicastelo e Christina Machado lançam no universo com o qual interagem seus corpos em trãense e em trânsito como bandeiras, como panfletos, como gritos de liberdade. (ZACCARA, 2017, no prelo). Esta série, minha vivência enquanto artista e essa reflexão dialogam com esses elementos porque eles são atuais. O diálogo se faz interessante na medida em que contextualizamos esse trabalho historicamente, refletindo sobre questões impossíveis de pensar quando se está produzindo ou exibindo esse trabalho. Além do que, individualmente, cada aquarela analisada aqui significa, no meu íntimo, um processo de catarse; contudo, se relacionam, também, com o exterior e com o tempo. Identifico-me como ser histórico que interage com o presente, sabendo que sou constituída pelo passado. Cada categoria que se aplica a mim foi constituída historicamente e seria contraproducente não as investigar nesse trabalho.

#### **4.8 O Desenho como gênese do processo criativo**

Desde a minha infância o desenho foi uma forma rápida, barata e extremamente prazerosa de expressão. Minha relação com o desenho se deu quando, na primeira infância, tentava copiar os desenhos animados que via na TV. À medida que o tempo foi passando, o desenho passou a ser quase que um método de terapia; sempre fui muito solitária e o desenho me consumia

horas de atividade pós-classe: era lá que criava mundos e podia ser o que eu queria. Essencialmente passei a ter consciência do meu processo catártico na adolescência, num período em que os problemas decorrentes do fato de não me encaixar num mundo dos meninos vinham com toda a intensidade. Não posso reclamar de que não tive um bom aproveitamento quanto a isso na escola. Era lá que, apesar dos problemas, estive sempre em contato com estímulos: aulas de artes, feiras culturais e atividades que demandavam desenho e expressão artística:

O desenho atua na escola como uma atividade artística indispensável ao desenvolvimento amplo do olhar do ser humano, ao unir e sintetizar o que se vê, o que se entende e o que é registrado por meio de uma espécie de leitura interpretativa da imagem. Assim, o desenho não é, nem procura ser, objetivamente uma linguagem a esperar comunicação pelo seu processo representativo, mas é parte de um aprendizado visual dos indivíduos, que ocorre cotidianamente a códigos imagéticos (VASCONCELOS, 2015, p. 139).

O desenho foi um fator importante na minha infância porque me permitiu expressar experiências que podiam ter sido expressas de formas desagradáveis como violência, por exemplo.

Hoje, enxergo o desenho tanto como ferramenta de estudo, de apreensão do mundo que me rodeia, quanto, e, principalmente, como forma de expressão legítima. O desenho é a gênese da criação; é a partir dele que as formas são delimitadas e o artista consegue visualizar o que deseja. O desenho também é uma prática legítima, ou seja, não serve apenas como guia, esboço ou rascunho, mas pode se constituir também em registro do processo artístico, assim como qualquer quadro a óleo, indo além da função técnica que lhe é comumente atribuída. Em sua reflexão sobre o ato de desenhar, Flávia Pedrosa Vasconcelos diz:

Desenhar é um meio de se procurar a identidade e pode, algumas vezes, catalisar, auxiliar e criticar momentos experienciados [...] o desenho não se destina apenas ao viés da construção do



pensamento artístico sobre as formas estruturas, nem se figura unicamente na apropriação técnica (VASCONCELOS, 2015, p. 136).

Mesmo que o desenho seja a gênese do processo criativo ele não é simples ferramenta técnica; sendo parte do processo criativo como expressão, ele é parte extremamente importante na minha poética. Eu nunca começo nada sem o desenho, faço vários exercícios até decidir interferir no desenho em questão. Por vezes interfiro com a pintura, noutras eu opto por não interferir no trabalho. Nesta série o desenho não aparece sozinho: ele faz parte da pintura – o desenho é o começo, a pintura é o fim.

#### **4.9 A pintura em aquarela: da *Mimese* à espiritualidade**

Se o desenho materializa a vontade do artista a pintura é uma extensão do espírito, do inconsciente, é um fenômeno que, nas combinações de cores e texturas criadas, evoca sensações, sentimentos e consegue transpor a barreira do simples olhar para a do sentir. A pintura, de alguma forma, é transcendência para um estado metafísico de existência que vem de algo sagrado.

Desde os tempos incontáveis os homens sentiram a necessidade de se expressar através de pinturas nas paredes de cavernas. Essa prática antecede mesmo a linguagem falada; o ato de se representar era como um ato parassimpático de magia, isto é, trazer o objeto desejado imediatamente, presentificar o objeto a fim de possuí-lo. Se queriam caçar um mamute, eles o pintavam na parede, para, no dia seguinte, se certificar que foram caçados. Até nas cavernas as habitações humanas eram adornadas com imagens coloridas, que mantinham vivas nos sentidos as experiências com os animais, muito intimamente ligados à vida dos seres humanos (DEWEY, 2010, p. 65). Assim fazemos até os dias de hoje; nos encantamos com as representações de objetos por muitos e muitos anos; as vanguardas do século XX nos presentearam com a possibilidade de representar coisas mais abstratas, como sentimentos, cores, o mundo, sem as ilusões da perspectiva e o que cada artista em seu íntimo quer dizer.

Quem pinta quer dizer alguma coisa, e, neste caso, pintar é um ato de criação que se dirige a um expectador, que pode ser você mesmo. Pintura é representação. Platão vai acusar os artistas, pintores, de criar realidades mentirosas, ilusões que obstruiriam a verdade: “Longe então da verdade está a arte da imitação”, e, logo, eram inúteis à Pólis.

Não é de admirar que os gregos atenienses, ao refletirem sobre a arte, tenham formado a ideia de que ela era um ato de reprodução ou de imitação. (...) Platão sentiu essa ligação de forma tão intensa que ele o levou a ideia da necessidade de censurar poetas, dramaturgos e músicos. (DEWEY, 2010, p. 66)

Bom, ele estava certo. O grande problema é que estamos vivendo até hoje nesse modelo de sociedade concebido por Platão em que a lógica e a razão guia tudo. Não nego o avanço. Nós nos beneficiamos dele, mas esquecemos o quanto a imitação é um comportamento inerente ao ser humano. Ora, somos constituídos por imitação, nossa perpetuação se dá na imitação. Tudo o que aprendemos nos apropriamos, copiamos de alguém, quando aprendemos a falar, copiamos o que os nossos pais falam para, então, termos capacidade de abstração e utilizar propriamente a linguagem. A imitação é força propulsora da criação.

Os artistas sobreviveram, mesmo contra a vontade de Platão, mas a principal acusação do filósofo contra aqueles é superada muitos anos depois de sua existência. Nas vanguardas artísticas do século XX a problemática da imitação foi superada, uma vez que a era da reprodutibilidade técnica da fotografia obrigou os artistas a irem mais longe, no que diz respeito à pesquisa, do que iriam representar. Então, percebem que não precisam imitar a natureza com fidelidade; contudo, percebem que podem materializar suas experiências com o mundo no plano bidimensional. A modernidade é marcada por essa descoberta e os artistas do cubismo, surrealismo, expressionismo e simbolismo tornaram-se celebrados pela sua inventividade.

Os artistas criam simulacros, cópias imperfeitas da verdadeira essência das coisas. Na prática de pintura que utilizo nesse trabalho estou o tempo todo

me representando, criando simulacros de mim mesma, exaustivamente, porque, hoje, isso é mais do que necessário. E, para além das transformações já feitas, essa prática, o fazer artístico, também me transformam enquanto pessoa. Alteram minhas percepções sobre meu corpo, alteram o significado que dou a ele e alteram também o significado que atribuo ao olhar do mundo sobre meu corpo. Ou seja: criar é também se transformar, se reinventar.

Se as verdades na contemporaneidade são múltiplas, se a individualidade e a rememoração das experiências do corpo são atos de resistência num mundo de esquecimento e apagamento de subjetividades, nada mais necessário do que criar ilusões e cópias de si mesmo para sempre lembrar de quem você realmente é. Platão estava certo que a arte é inútil, e na inutilidade dela se encontra a sua potência. Num mundo em que tudo precisa ser útil a alguma coisa, para produzir exaustivamente, transformando todos em massa que trabalham a vida inteira para ter um conforto no fim da vida, a arte é, sim, um manifesto de resistência pelo viver, sem prestar conta à verdade platônica que se transformou no capitalismo.

O processo de pintura possui características de outra ordem. Experimentar esse processo, enquanto artista, é, com certeza, algo pessoal. Contudo, alguns artistas compartilham sentimentos semelhantes quando pensam esse processo de pintura. Dentro das vanguardas modernas Kandinsky (1912) e Paul Klee (1920) já experimentaram a metafísica que permeia o processo de pintura:

A verdadeira obra de arte nasce do “artista”-criação misteriosa, enigmática, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro espiritual, o sujeito vive uma existência real – um *ser* (KANDYNSKY, 1912, p. 32).

Portanto, não sendo da ordem das coisas práticas a pintura consegue acessar as nossas experiências: O jogo da arte ignora as coisas derradeiras, e não obstante consegue obtê-las (KLEE, 1920, p. 69). Posso dizer que dentro

do meu processo sinto essa experiência de estar fora do mundo. Algo que pode ser descrito como um acesso a alguma coisa ligada a uma certa espiritualidade. A epifania da atividade criadora me leva para locais fora da minha própria existência. Nesta série, “Corpo Presente”, o exercício da espontaneidade é essencial nesse contexto. Não há estudos; pouquíssimos planejamentos são feitos. É, basicamente, um processo de: “senti, pintou”. Logo, a construção dessas figuras está muito ligada às experiências sensíveis que moldam a anatomia e a forma dessas figuras, usando pouquíssimo de estruturas tradicionais do desenho e da pintura.

À medida que pesquiso no meu processo artístico a minha vivência nos dois gêneros – questões de violência, poder e sexualidade, emerge, também, uma pesquisa plástica dos usos do papel de forma contemporânea.

A aquarela sobre papel é uma técnica antiga, conhecida por servir, muitas vezes, de estudos ágeis para obras maiores em óleo, que foram mais valorizadas no que tange à pintura. A técnica proporcionava muita facilidade em pinturas fora do atelier. A aquarela, hoje, sobreviveu como pintura legítima (Guita Charifker, por exemplo), utilizada na ilustração, indústria de quadrinhos, e, de modo geral, na pintura contemporânea. Para além dos termos pesquisados aqui, o papel tem se mostrado um fator importante no meu trabalho: quando recorto as imagens produzidas para formar outras imagens e quando dobro o papel para fazer um jogo de imagens que necessitou da interação do espectador. Essa interação, na contemporaneidade, é importante porque traz o espectador para dentro do trabalho, convidando-o a se tornar artista. A obra só estará concluída com a interferência do outro. Neste sentido, a arte é mais processo do que o objeto em si, ainda que ele exista e tome forma nas pinturas.

Nas aquarelas dobráveis o que interessa mais é o acontecimento do que o objeto. No caso das aquarelas tradicionais, estas apresentam duas características que me atraem: tanto a forma onírica e etérea que obtenho com uma pintura feita por subtração, em que a luz é imperativa, quanto pelo caráter

frágil do papel, que é bem menos durável que uma tela de algodãozinho ou um painel de madeira pintado a óleo ou acrílico.

E, para além dessas questões, a aquarela leva para o papel a fragilidade que tenho dentro de mim, me permitindo retirar, rapidamente, as imagens da minha experiência de vida, sem estudos, sem demandar um tempo muito grande e sem que precise me preocupar em guardá-las. Essa última questão é uma parte importante, porque meu processo artístico é uma catarse, é o ato de expressar alguma coisa no papel e depois não ter apego com aquele objeto. O que me move é este ato, o objeto em si acaba se tornando vestígio/registro do processo.

#### **4.10 Corpo Presente, Autoconhecimento e Micropolítica**

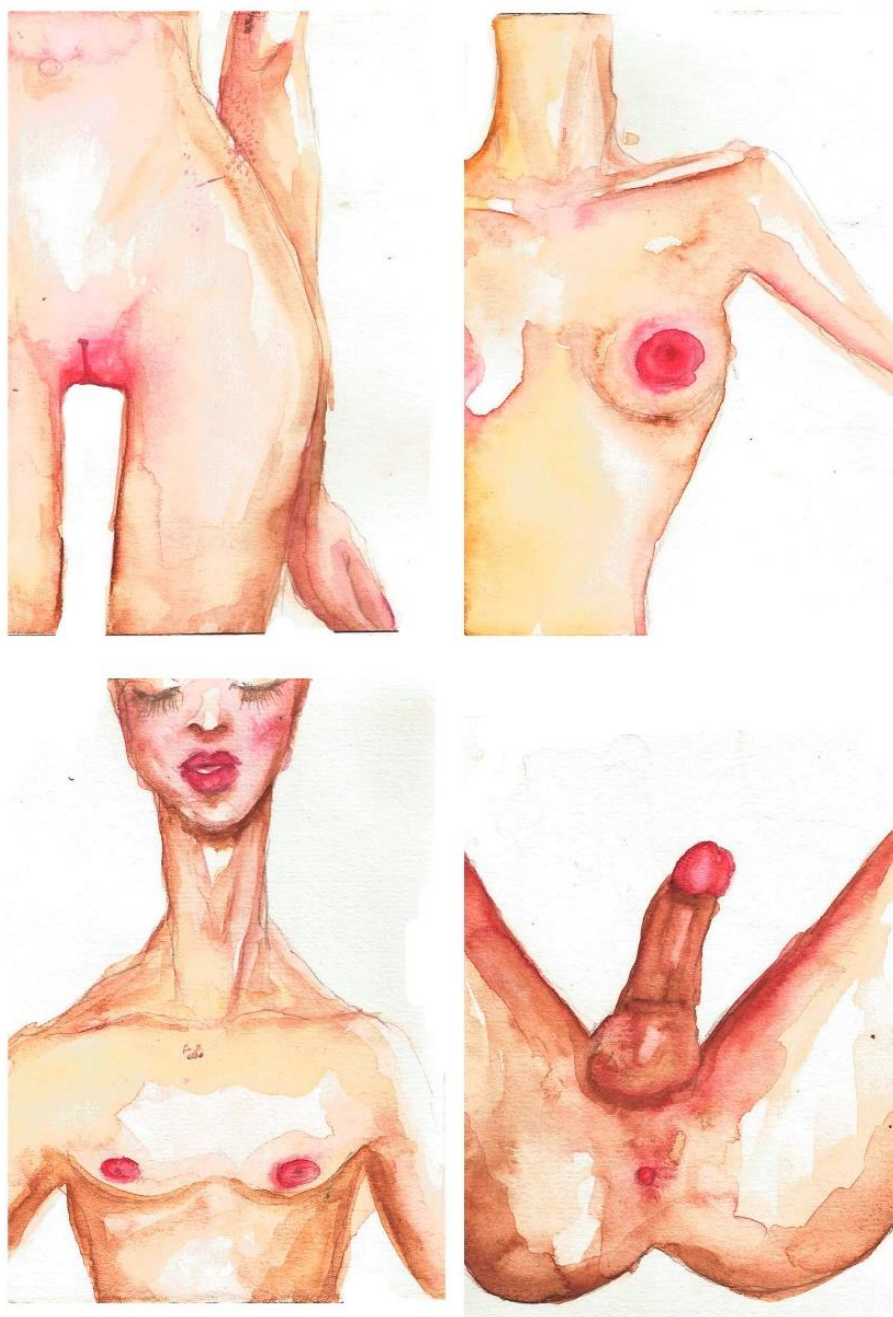
Nesse ponto do texto recorro à análise das imagens que produzi. Não pretendo fazer um deslocamento de artista para teórica, porque não acredito nessa possibilidade. Se nem os teóricos podem ser neutros às suas próprias experiências, porque eu também seria? A questão, aqui, é muito mais um exercício de autoconhecimento, que é o objetivo desse trabalho, trilhando um caminho bem mais concernente ao sensível do que a uma análise que se propõe distante. O ponto em questão é rever o meu trabalho através de um olhar mais distante da prática e não distante de mim mesma.

Durante o processo do fazer artístico não penso muito sobre as questões que colocarei no papel, são mais como pulsões do inconsciente que se materializam no papel, num processo catártico. Ainda que um processo artístico-técnico, como o que eu realizo, pressuponha pesquisa, desenvolvimento de uma técnica e aprendizado, considero-o, em essência, de outra ordem. Atribuo, principalmente, a minha atividade artística à memória, à afetividade, à violência, à dor, isto é, às experiências sensíveis que coleciono durante a vida. Elas carregam uma necessidade inata de exprimir-se, e encontram na atividade artística um veículo de transcendência, muito diferente de uma sessão de análise num psicanalista, por exemplo.

Esta tarefa se faz extremamente peculiar, uma vez que produzi e expus os trabalhos para então fazer esta análise; todavia, é possível, e muito interessante, que o próprio artista escreva sobre seu trabalho, enquanto crítico, pensador. O artista não estará separado do pensador, ou seja, enquanto analisar meu trabalho poderei resgatar essas mesmas experiências sensíveis que ficariam longe de um trabalho de um crítico de arte outro que analisasse essas pinturas. Nesse sentido, tanto o trabalho artístico como a crítica sobre ele se privilegiam, numa relação simbiótica, na qual a análise se afeta do trabalho. Isso se faz extremamente importante na contemporaneidade, em que tanto o trabalho artístico quanto o texto demandam uma multiplicidade de verdades úteis para compreender o fenômeno como um todo.

Neste capítulo analiso cada obra da série *Corpo Presente*, tanto os textos quanto as imagens que produzi e que foram exibidas na exposição TRAMAÇÕES. Uma exposição coletiva que tinha como mote trazer à tona questões de sexualidade e gênero. Coletiva, a exposição nos deu oportunidade para pensar essas relações de modo coletivo, colocando nossas subjetividades para fora, e produzindo uma exposição em que o diálogo entre os artistas era, de alguma forma, precioso. A construção dessa exposição se deu numa disciplina que unia Graduação e Pós-Graduação, com duração de seis meses. Tempo suficiente para discussões sobre o tema e, sobretudo, o encontro de pessoas tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão próximas, unidas pelas experiências sensíveis que lhes marcavam. Tivemos oportunidades de nos afetar por essas experiências e, em seguida, pelos trabalhos sendo construídos e discutidos em conjunto.

Fig. 5. Corpo Partido. Aquarela sobre papel cortado.  
2016



Fonte: Elaborada pela Autora

Na fig. 5 vemos um corpo nu repartido em várias partes. Elas se dispõem de maneira calculada, formando um retângulo. No quadrante superior esquerdo a figura em close de um indivíduo lido como feminino apresentando as mãos, a barriga, um lado da coxa e, finalmente, seu órgão genital que define seu gênero. As cores são quentes, com poucas variações de tonalidade, há vermelho no ponto genital e o resto do quadrante exhibe, basicamente, tons terrosos, tudo diluído com bastante água. É uma figura essencialmente orgânica, sem traço de desenho definido, marcada apenas por aguadas de aquarela feitas de maneira gestual. No quadrante superior direito vemos um torso lido como feminino, mostrando mamilos dilatados e seios pequenos, e redondos. O indivíduo retratado é magro e apresenta cores terrosas mais fortes, com os mamilos encarnados. A figura apresenta apenas um contorno gestual feito com aguadas precisas de aquarela. O quadrante inferior esquerdo apresenta uma figura em close, que mostra metade de sua cabeça, e um torso masculino. Aqui as cores são mais fortes, com menos água e os pontos encarnados – com uso do vermelho aumentam consideravelmente. Essa figura já apresenta um contorno mais definido e sua anatomia é, visivelmente, distorcida. No quadrante inferior direito apresenta em close, a figura de um indivíduo masculino com suas genitálias à mostra. De pernas abertas com pênis ereto e ânus à mostra, as cores são muito mais fortes, ainda em tons terrosos com as áreas marcadas em vermelho.

A composição clássica em forma de cruz dessa imagem nos dá uma sensação de harmonia geométrica, que contrasta com a organicidade e a maneira gestual como os corpos estão pintados. Aqui o uso da aquarela é gestual, numa mistura sobreposição de aguadas e aplicação sobre o papel seco. Aqui se percebe a técnica do desenho, principalmente no quadrante inferior esquerdo, mas o que prevalece é a pintura das formas sobrepondo o desenho. As cores são terrosas quentes num primeiro momento, um grande uso de amarelo ocre e terra de siena queimada para o corpo. O que dá o tom das figuras são os pontos marcados em vermelho em locais estratégicos. O fundo dos quadros é branco, colocando a atenção completa sobre o corpo e evocando muita luz ao trabalho.



No sentido de que o corpo na contemporaneidade é múltiplo, com as várias leituras que o materializam, essa pintura diz respeito a uma inquietude do corpo. A necessidade de constante mudança e adaptação aos diferentes papéis sociais em que o corpo é encaixado. Aqui, sexualidade e gênero se relacionam quando percebemos que a imagem é constituída de um único indivíduo desempenhando vários papéis. Esse estado de transcendência corporal foi exprimido na mistura dos elementos que dão significação ao corpo masculino e ao feminino. Na pintura analisada aqui nada é preciso, a sexualidade se confunde, ora agressiva, ora doce e delicada. As tradicionais zonas erógenas marcadas em vermelho denotam corpos prontos para o ato sexual que se significam dele. No quadrante superior esquerdo a figura feminina está sinuosamente curvada, seu corpo é magro, lembra o de uma adolescente púbere, o close evidencia o olhar violento para uma criatura inocente e tímida. No quadrante superior direito, mais uma vez o corpo parece ser acometido por um olhar violento, que deseja e desnuda seu objeto de desejo; o outro ponto erógeno são os seios: neste caso, ainda pequenos, em formação. No quadrante inferior esquerdo a forma distorcida da figura andrógena e sua expressão de resignação parecem desejar fortemente alguma coisa; as zonas erógenas chegam até a face. No quadrante inferior direito a sexualidade toma seu ápice e, num surto de hedonismo total, a figura se abre completamente. Podemos descrever o que vemos na totalidade como uma descoberta solitária de um corpo em transformação.

Precisei aprender a lidar com os conflitos do meu corpo; precisava decidir que ele mesmo vai significar um corpo independente das pressões externas que o regulam, e que se expande em sexualidade, descobrindo o prazer livre do significado que a história deu a determinado genital. Neste trabalho o meu corpo se expande, ele é partido para que possa existir de forma múltipla. O meu nu, aqui, é explícito e extremamente erótico, não me importo com o que acontece externamente ao fechar meus olhos e olhar para dentro de mim, é quando meu corpo passa a ser seu íntimo, onde posso fazer o que quiser, livre das censuras. Me fecho para experimentar e conhecer meu corpo antes que alguém diga qualquer coisa sobre ele.

No processo de criação dessa imagem construí vários rabiscos diretamente no papel de aquarela, onde pinte, posteriormente, vários tipos de corpos. Em seguida, recortei todos os desenhos para que criasse um plano em close em cada figura. São 4 figuras usadas que se transformaram no *Corpo Partido*. Atravessando uma transição de gênero é difícil ver o corpo se modificar e tomar a forma desejada aos poucos, gradativamente. Como numa segunda puberdade, as coisas são difíceis de assimilar e a confusão com meu próprio corpo é muito intensa. Nesse contexto, se fechar para dentro, no seu íntimo é essencial para o processo de descoberta, ao mesmo tempo em que o prazer de ver o corpo mudar é algo de positivo, também assusta. Considero essa experiência como transcendental, uma vez que ela transcende tanto o próprio corpo quanto a noção de gênero da sociedade. Reparti meu corpo, para que entendesse o que se passava comigo mesma. A *mímesis*, aqui, esse processo de se representar exaustivamente, é extremamente revelador e apaziguador.

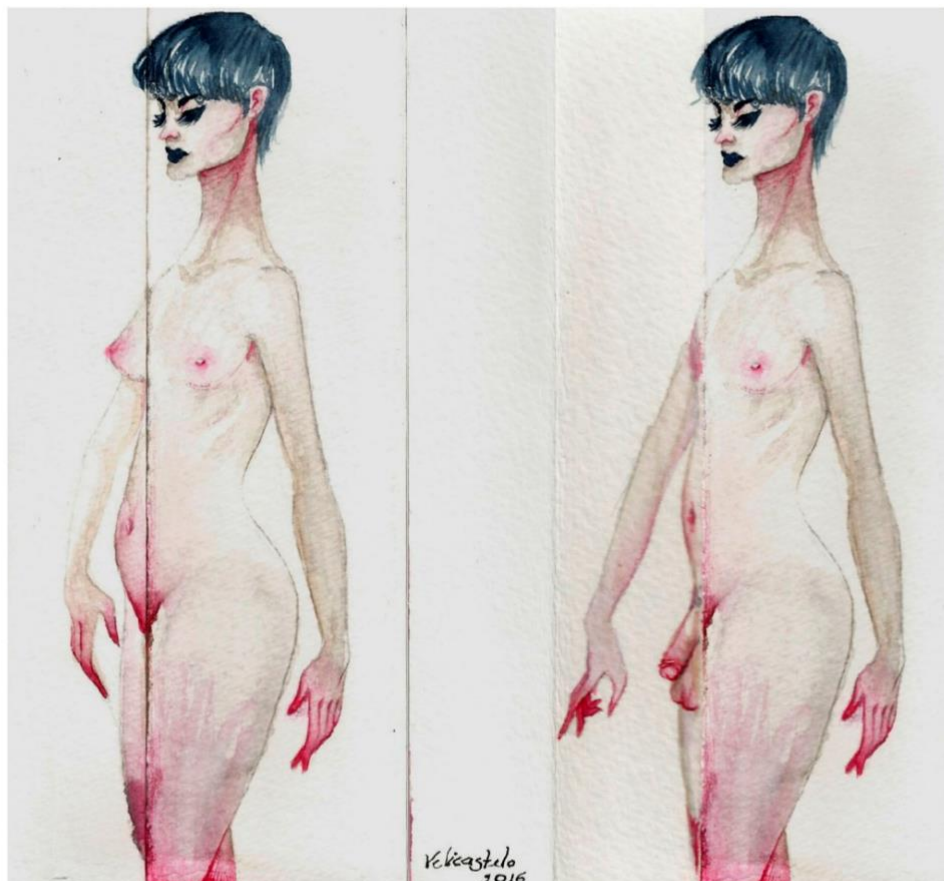
Na contemporaneidade o corpo passa a ter um significado especial. O corpo não é mais pronto, um fator dado. Na arte o contorno desse panorama é dado pela noção de multiplicidade do corpo onde:

(...) questões como identidade e sexualidade se expandem. Saem do âmbito individual para abarcar uma universalidade virtual, globalizada, tingida por matizes de um mundo cibernético (CANTON, 2010, p. 52).

Essas questões saem do campo individual para a pauta política, por exemplo. Onde a genealogia do corpo é investigada e nos mostra que existem outras possibilidades de corpo fora da norma, porque se o corpo é um texto socialmente construído (PRECIADO, 2004), ele é passível de ser desconstruído de maneira que não mais nos aprisione. As experiências corpóreas e o processo catártico também são identificáveis nesse trabalho, podendo reverberar num expectador que está passando por questão parecida. Aqui não me refiro só aos *cus*. Mas, sim, a todos os corpos, uma vez que na contemporaneidade estamos sujeitos a uma gama de possibilidades de mudança corporal, das mais sutis, como tingir o cabelo, às mais drásticas,

como uma cirurgia de redesignação sexual. A busca pela individualidade torna-se uma questão política na medida em que o coletivo aprisiona. Na medida em que os dispositivos de poder nos dominam e nos homogeneízam. Por isso, essa pintura se insere nesse contexto de busca pela individualidade, do existir através da catarse, o de poder *ser*.

Figura 6. Travesti/Transexual? Aquarela sobre papel dobrado. 2016



Fonte: Elaborado pela Autora

A figura 6 é uma aquarela dobrável. Utilizando o papel da aquarela de forma não convencional pinto uma imagem que será modificada pela dobra do papel com outra pintura por cima. Nesse trabalho vemos a primeira figura com o objeto fechado representando o corpo feminino como conhecemos. As formas delicadas e curvas, os seios, a vagina, sua mão aponta para dentro. Elas estão marcadas em rosa. A imagem pressupõe um desenho; a pintura foi apenas uma adição de cor pontual de rosa, azul e pouquíssimo amarelo ocre. A imagem, de modo geral, se apresenta num tom de cores frias: ela está rodeada por um fundo branco, evidenciando, apenas, o corpo. A posição da figura é centralizada, mas o recorte do papel foi feito de forma alongada para evidenciar ainda mais o corpo. Quando abrimos a imagem, o indivíduo passa a ter um pênis, a região do tórax passa a ser masculina e sua mão passa a apontar para fora, embora existam, ainda, características femininas na imagem.

A pintura contida no desenho, dessa vez, faz alusão a um controle. O tom frio da imagem se deve a utilização do azul numa grande proporção, seguindo de uma leve coloração com ocre que, ao lado do azul, acinzentada. Os pontos em vermelho demarcam, sobretudo, áreas do corpo de diferenciação no gênero, seja pela genitália, tórax, gestos. O fundo branco e a composição centralizada evidenciam o corpo, na medida em que toda a atenção é, invariavelmente, contida no corpo. Não há nada para o observador ver além do corpo. A mão que aponta para dentro simboliza o côncavo, o lunar, a concha, o que recebe; logo, o feminino. A mão da figura da direita se coloca para fora, para o externo, é força masculina, impulsionadora, solar, o que penetra; logo, o masculino. As mãos aqui têm um simbolismo muito maior do que as próprias genitálias. Elas são dois aspectos de mim, que novamente, com um semblante calmo, denota transcendência e autoconhecimento. Os olhos fechados simbolizam esse olhar para dentro de mim, porque, para se perceber de determinado gênero, é preciso esse mergulho dentro de nós mesmos, um estado de repouso muito longo, onde o externo não deve importar muito. As figuras representam uma dualidade dentro do meu eu, tanto como ela me percebe, mas também como o mundo exterior me nomeia e classifica.

O corpo, aqui (*Figura 6*), é visto como um resultado do discurso médico sobre o/a *transexual universal*. A autora Berenice Bento (2006) afirma que o/a transexual foi uma construção da medicina e da psiquiatria sobre pessoas que não estariam se sentindo bem com seus corpos, que acreditavam serem do sexo oposto e, a partir de uma visão de mundo heterocentrada, desenvolveram “procedimentos” para diagnosticá-los e alterar seus corpos, para que se adequem na sociedade normativa. Ao longo de sua pesquisa de doutorado ela percebe, através de entrevistas, que não é bem dessa maneira que a construção das subjetividades da população trans se constitui. Para o discurso médico a transexual feminina, por exemplo, precisa ser extremamente feminina, odiar seu corpo/pênis, gostar de maquiagem, ser delicada, entre outras coisas.

Por outro lado, “o travesti” é um termo que designa homens fetichistas que gostam de usar roupas femininas, uma fantasia, alegando que continuarão sendo homens, a menos que modifiquem seu corpo para se encaixar numa leitura de corpo feminino. Ainda há, no caso das travestis, a questão de classe; no Brasil, elas ainda vivem na prostituição e são marginalizadas pela sociedade, como se sua condição fosse mais um capricho do que uma identidade legítima. Muitas mulheres não são assim, e isso também concerne mulheres transexuais. Num jogo de poder, muitas delas se adequam a esse discurso médico para obterem os procedimentos cirúrgicos que desejam fazer; outras reivindicam a identidade feminina perante a sociedade, sem desejar a cirurgia de redesignação sexual. A pesquisa de Berenice Bento nos mostra a plasticidade do corpo, seja através de cirurgia ou da moda (uso das roupas, maquiagem e acessórios). É isso que me inquieta sendo uma travesti. Meus anseios e minha subjetividade não são, necessariamente, o que o mundo considera como completamente normal para uma mulher; portanto, de acordo com BUTLER (1990), a mulher é um devir, e não um corpo pronto, esperando que a cultura o signifique.

Tenho consciência de que ser travesti é ir de encontro ao peso do binarismo em que o mundo está preso. Através da significação do meu corpo com minha prática de pintura e desenho desejo romper com esse binarismo e a naturalização da heterossexualidade. Essa imagem (figura 6) é um texto sobre a maneira como esses discursos continuam me afetando. Os procedimentos cirúrgicos, dispositivos claros do biopoder, dão legitimidade ao corpo feminino no nosso tempo. Ele é tão eficaz e sutil que mesmo sabendo como ele opera, sua genealogia, ainda estou presa nele. O corpo é plástico na contemporaneidade, mas é importante saber o que essa plasticidade implica, e quais são os dispositivos que a governam, para que não haja mais opressão, para que não se criem novas categorias que excluam outras. O processo de criação dessa imagem se dá num momento, novamente, de transição de gênero. Um olhar para dentro, que não ignora o externo, feito num momento em que me vi rodeada por todos esses dispositivos de controle e como somos todos afetados por eles, em níveis maiores ou menores. O público que se coloca diante de um trabalho desses, e obviamente interage com ele, pode ter leituras completamente diferentes, mas eles sempre pensarão nessa dualidade que está em cada um de nós.

Figura 7. O deus que está em cada um de nós. Aquarela sobre papel dobrado. 2016



Fonte: Elaborado pela Autora



A figura 7 é uma aquarela dobrável que combina partes de dois rostos e nos apresenta quatro indivíduos. A composição dessa imagem se dá pela sua plasticidade. Praticamente a imagem consiste de uma figura que se torna várias, à medida que interagimos com o objeto. Mais uma vez a figura possui fundo branco e está centralizada no papel. A primeira figura (dentro do quadrante superior esquerdo) é feminina, tem cabelos azuis e sobrancelha vermelha, seus olhos estão cerrados, seu cabelo é azul com franjas de tamanho curto. Abrindo a parte superior da imagem (quadrante superior direito) a franja desaparece e um olho é revelado, as cores tornam-se mais vivas e a sobrancelha muda de espessura. Abrindo a imagem completamente (quadrante inferior esquerdo) a figura feminina ganha uma barba. E, finalmente, quando fechamos a parte superior novamente (quadrante inferior direito) o olho se esconde na franja da figura.

Novamente, como ao longo da série, o azul e o rosa estão presentes. Mas, neste caso, o uso deles é para representar o feminino e o masculino, assim como está representado na cultura dominante. Aqui, azul e rosa (feminino e masculino) convivem dentro de um mesmo corpo; as manchas e as marcas de boca, cabelo e sobrancelha denotam essa energia pulsando no indivíduo. A concepção de masculino e feminino tomada é a de que todos temos essa energia dual convivendo dentro de nós. Do equilíbrio e da boa administração dessa energia advém a clareza, a iluminação, que é quando se revela o elemento do olho. O jogo de bordas superior e inferior também jogam com essa dualidade entre feminino e masculino. A barba, que é um traço de masculinidade muito forte na cultura visual, é utilizada dentro do feminino também.

É, ainda, importante dizer que esse trabalho (figura 7) apresenta uma carga de espiritualidade, muito comum no meu trabalho como um todo, mas, neste caso, ainda mais presente. Sempre fui afetada por uma energia feminina forte; o feminino sempre me atraiu, sempre me chamou a participar dele e a sê-lo. As possibilidades de ser representada na figura 7 contém traços de

masculinidade, mas são atravessadas por uma grande força feminina que transcende o corpo se materializando na imagem como um todo.

Em seu texto *Posições Anticulturais* Jean Dubuffet nos fala de uma cultura que ele não reconhece mais nas ruas, na vida cotidiana: Tenho os valores da selvageria em alta estima: instinto, paixão, capricho, violência e delírio (DUBUFFET, 1951, p. 122). Compartilho desses valores com o autor, uma vez que sinto que nos falta esse olhar para fora do racional e do lógico. Esse olhar existe nas manifestações religiosas cristãs, obviamente, mas aqui acredito que o autor clame por um olhar para um sagrado primitivo, fora das instituições e da automação da vida moderna, o contemplar da natureza e dos instintos. A realidade, muitas vezes, nos prende, e dela os grilhões são a coisa mais difícil de perceber. É por isso que a espiritualidade na forma dessa energia feminina se apresenta na minha poética, porque a pintura pode dotar o homem de novos mitos e místicas, revelando uma quantidade infinita de aspectos insuspeitados das coisas e de valores antes ignorados (DUBUFFET, 1951, p. 126).

Esses recursos de que o autor fala são, justamente, característicos de um período de crise da razão, em que há uma tendência a relativizar conhecimentos e práticas. De forma que uma verdade única não comanda mais nossas vidas.

Figura 8. A colegial. Aquarela sobre papel. 2016



Fonte: Elaborado pela Autora

Na figura 8 temos representada a figura de uma colegial. A composição da figura é centralizada, com fundo branco. A imagem mostra a figura de uma moça, adolescente caucasiana, longilínea, vestida com uniforme colegial, que faz referência aos colégios mais rigorosos do século passado, nos quais estudavam apenas meninas. Seu cabelo é curto, loiro, usa maquiagem e salto médio. Sua mão está levantando a saia e ela segura seu pênis para urinar de pé.

Novamente, como em toda a série, a figura centralizada num fundo branco, coloca o corpo em evidência. Sua roupa sugere que ela não é dessa época e a forma graciosa como foi pintada é uma adolescente típica no frescor da juventude, seu cabelo é diferente, e ela usa maquiagem como todas as meninas da sua idade. As cores usadas são mais diversificadas, mas a técnica permanece: aguadas de aquarela, formadas com gestos rápidos no papel ainda molhado. Dão o tom onírico delicado da imagem, por conta das cores serem diluídas, à exaustão, em água para adquirir essa transparência. Os únicos pontos de contraste são os olhos, que denotam a expressividade de uma boneca de plástico. A gravata e o sapato em vermelho, formando um triângulo que cria a sensação de equilíbrio na imagem. E, finalmente, a urina, abundante, amarela, que chama a atenção para o fato de que há alguma ruptura nessa imagem. É a urina, e não o pênis, que causa espanto; se a urina não aparecesse na imagem, demoraria um tempo até o espectador perceber que ela segurava o próprio pênis. A urina é abjeta, é um fluído do nosso corpo relegado ao privado, sobretudo no mundo feminino, por isso ela demarca uma desobediência a um certo código que faz parte do contrato sexual. Os homens urinam em pé, e, por muitas vezes, em qualquer lugar, sem pudor. A construção da castidade delegou às mulheres a esconder isso; urinar em pé, para uma mulher, é um ato de desobediência que quebra o estereótipo de gênero feminino no corpo de uma mulher transexual. Normalmente as garotas urinam sentadas, em ambiente privado, escondidas dentro de um box de banheiro. E por que esta menina urina de pé?

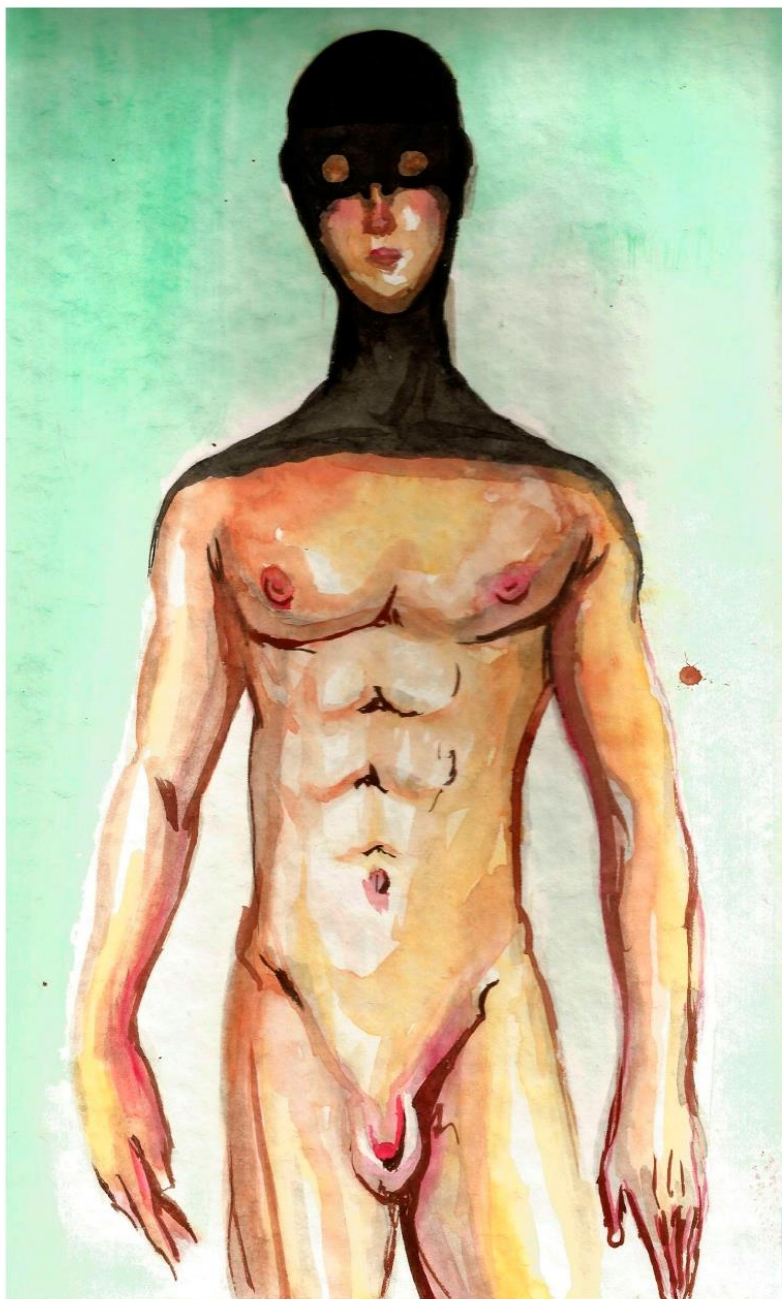
Não é apenas porque ela é travesti. Ela poderia urinar sentada como todas as outras, mas ela faz de pé para mostrar que existe, como um ato de resistência diante do apagamento que as mulheres transexuais são submetidas. Aqui, novamente, esse trabalho questiona a plasticidade do corpo: ela é uma garota, com um pênis. Mas este ato, em particular, vai para além das convenções sociais aceitas para uma mulher. A imagem de uma garota que serviria de modelo para todas as outras, uma boneca, é profanada pelo seu próprio ato de urinar de pé. Ela o faz para lembrar a todos que mulheres com pênis existem e que a materialidade que damos ao corpo (BUTLER, 1993) não é um dado natural, mas, sim, criado através de performatividade (BUTLER, 1990).

Esses conceitos foram criados no início da década de 90 pela autora supracitada, mas casos como o da figura 5 existiam desde muito tempo. FOUCAULT (1980) escreve sobre Herculine Barbin e republica seu diário; ela foi uma intersexual (hermafrodita) que foi forçada a ser homem porque descobriram que ela tinha um pênis (um clitóris bem desenvolvido) num convento, por esse motivo ela foi declarada do sexo masculino e forçada a viver de uma maneira que, claramente, não queria, tanto que comete suicídio. Herculine foi submetida às perversas regras do contrato sexual que não permitiam que ela vivesse da forma que queria, sua existência foi negada. Essa prática ainda continua; a existência de pessoas trans, queers, não binárias, assexuais, continua a ser negada por uma série de dispositivos que pretendem banir nossa existência. A menina que urina de pé resiste a esses dispositivos num ato de deboche, que tem na subversão do corpo a força de ruptura com o contrato sexual.

Eu não me lembro o dia em que fiz xixi de pé. Nunca o faço. Porém, realizei a desobediência a um código que, inconscientemente, sigo na imagem acima. Muito mais potente do que se eu tivesse tirado uma foto minha fazendo isso, o desenho, a representação, do modo que está, clama para algum arquétipo de feminilidade muito mais forte do que eu poderia representar numa foto sem me descaracterizar. A colegial loira e esguia representa a uma das

formas quintessências de feminilidade, que é rompida na sua forma ambígua e, principalmente, no ato de urinar.

Figura 9. O estuprador. Aquarela sobre papel. 2013



Fonte: Elaborado pela autora.

Na figura 9 temos a representação de um indivíduo masculino. A figura é centralizada e no primeiro plano da imagem há um “dégradé” que começa verde claro na parte superior e vai clareando à medida que chega na parte inferior da figura. No segundo plano o indivíduo está nu, ele é musculoso e exhibe seu pênis, está com um capuz preto que esconde os olhos. A imagem é formada pelas aguadas em aquarela, com cores quentes: Terra de Siena, ocre e vermelho. As pinceladas são ágeis e precisas no papel seco. A pose da figura 9 denota um repouso, e uma contemplação.

O fundo verde feito em aguada de aquarela com papel molhado deixa a cor uniforme; com o papel cheio de água o pigmento armazena, progressivamente, nos sulcos do papel, porque ele é prensado a frio, dando esse efeito de textura, como que uma parede desbotada. A figura masculina repousa sobre essa parede contemplando o que acabou de fazer: ele está nu, seu corpo repousado, ele é forte e esconde seu rosto com um capuz preto. O corpo da figura está quente e seu peito está cheio de ar. Essa é a visão da vítima que fita seu agressor numa posição superior a ela, que deve estar ainda caída no chão.

Esta imagem trata de opressão e violência, tanto simbólica quanto física, por ser mulher ou apenas por estar em uma situação de vulnerabilidade. Quando alguém que tem uma posição de poder usa-a para controlar outra pessoa, ela a domina e a oprime. A forma mais comum dessa opressão é encontrada no patriarcado, na dominação masculina que, por muito tempo, subjugou mulheres e até mesmo outros homens à sua vontade. As representações masculinas são sempre as de poder, desde o homem que dirige a família e o carro até o deus cristão representado na figura do pai; esse modelo segue sendo perpetuado muitas e muitas gerações até os dias de hoje em que vemos um exponencial avanço no feminismo e nas questões que envolvem liberdades individuais. Tenho o privilégio de viver num tempo de mudança de paradigmas; contudo, fui criada dentro desse mundo patriarcal no qual a última palavra é a do homem. Na minha experiência isso está muito ligado à figura masculina: o pai, o irmão, o professor, o chefe, o vizinho, o



adulto, o rico, os tios. A figura masculina sempre foi uma questão muito complexa na minha vida, embora me atraísse por essa figura, em muitos casos, ela me causava repulsa. Minha primeira grande dificuldade na vida foi meu pai, logo depois os tios, o avô, os professores, os chefes, eu me afastava de todos, não queria contato e procurava nunca trocar mais de duas palavras com eles, sempre foram, para mim, figuras ameaçadoras, especialmente quando bravateiam e exibem sua masculinidade. Tenho medo dos homens, embora alguns poucos que passaram pela minha vida conseguiram se aproximar. O desejo e violência convivem nesse trabalho; através dele eu comento temas relacionados tanto à minha vivência, a micro história, tanto como ponto de partida para se pensar questões mais abrangentes sobre o patriarcado e as formas de opressão que ele impõe.

O estupro não é apenas aquele que força uma pessoa a fazer sexo com ele. Aqui evoco o sentido mais abrangente da palavra no título. O estupro não realizado apenas pelo indivíduo, mas o modo como me relaciono com a masculinidade, de maneira geral. O título da pintura é forte, mas ele funciona muito mais como uma hipérbole de como os homens se tornaram perigosos para mim depois da transição. Experimentei dois modos muito distintos de vida. Num eu me vestia com o que era considerado masculino. Não tinha tantos atributos femininos e escondia os que possuía. Portanto, caminhar na rua era seguro, mesmo à noite, sozinha. Uma vez que realizei a transição de gênero e sou lida como mulher pela sociedade não posso mais experimentar esse sentimento de segurança que os homens experimentam e parecem não se dar conta disso. Hoje tenho medo do motorista de transporte particular (*UBER/Táxi*), de beber em festas e de estar sozinha em locais com potenciais agressores. O estupro não é apenas o ato, é conviver como presa num mundo onde nossa liberdade de vestir determinada roupa ou estar em determinado local é cerceada pela simples presença de potenciais estupradores.

Figura 10: Polinização. Aquarela sobre papel. 2016



Fonte: Elaborado Pela Autora

A figura 10 apresenta composição centralizada com fundo branco, evidenciando a figura. A aquarela mostra um rosto de um indivíduo andrógino, com características de ambos os gêneros, maquiado, cílios imensos, careca, seus olhos estão coloridos em amarelo e violeta, ela usa brincos verdes e cheira uma flor amarela. A aquarela dobrável se revela quando a parte inferior é aberta. A flor dá lugar a um pênis ereto, um ato de sexo oral.

Na figura 10, *Polinização*, as cores são predominantemente quentes, o que evoca prazer e felicidade, contrastando com o olhar frio e distante da figura. O indivíduo está centralizado num espaço de fundo branco, o que evidencia os contornos do seu rosto. Nesta figura as aguadas são bem precisas, pouco gestuais e acompanham um desenho igualmente preciso. O indivíduo beija uma flor amarela num ato de delicadeza de quem inocentemente beija uma flor. Quando o papel se abre, um pênis vermelho e ereto se revela. A criatura está em ato sexual oral; o olhar dela demonstra que o pênis pertence ao espectador, porque ela o fita com atenção. A relação de inocência de beijar uma flor é contrária a uma relação de sexo oral, cheia de pudores. Essa última causa uma ruptura na evocação de inocência da imagem. A manifestação de desejo acontece de maneira explícita e abrupta, constituindo uma ode ao prazer e ao hedonismo. A imagem convida o espectador ao prazer, na medida em que é ele, no ato de interagir com a obra, que a procura e deseja.

Essa relação paradoxal do desejo com o pudico é o que desejo explorar como artista; essa relação me inquieta na medida em que toda a minha vida foi marcada pela proibição cristã do sexo sem fins reprodutivos, assim como a masturbação. Essa força hedonista atravessa minha existência, mas sempre foi controlada pela criação católica que tive.

O processo de criação dessa imagem se dá num momento em que me dou conta da hipocrisia do mundo. Práticas sexuais que são realizadas à exaustão por pessoas que jamais teriam coragem de falar sobre. Outras práticas sexuais não reprodutivas vêm constantemente sendo reafirmadas

como algo ilícito, algo que não deveria ser feito, e se feito permanecer escondido. Antes do século XVIII essas práticas eram controladas pela igreja; com o positivismo passam a integrar práticas perversas, desvios de sexualidade, e práticas transmissoras de doenças. Estamos vivendo numa sociedade de controle, Foucault (1988) já dizia. O ato de polinizar, o convite que essa imagem faz é um convite ao hedonismo, ao sexo, a um ato de resistência diante de uma sociedade hipocritamente velada.

#### 4.11 Corpo Presente: Texto.

##### **Compilação aleatória dos pequenos textos distribuídos em post-it durante a exibição.**

*“Ainda não consigo ter paz. Só não consigo ver um futuro. Semana passada matei três ‘eus’ e os sequei todos de uma vez. A filosofia é uma merda! A biologia é um saco! Necromancia! Que vida é essa? Vou matar minha mãe! Eu amo quando ouço por aí que a gente não é doente. O corpo que faz a cabeça dos homens virar. Eu não sou outra coisa senão artista. Às travestis mortas. Vou arrancar a pele da minha mãe, e vou vesti-la. Guilhermina não está morta. Minha mãe, aos prantos. Se sepultar e renascer. Queria descansar, para sempre. Conviver comigo as vezes é difícil. Cada dia que passa me sinto mais doente. As palavras têm poder. Sobre não se adequar às normas. Eu não quero ser curada! Eu sonho com meu funeral. O corpo permitido, que não é o meu. Comido pela travesti, ele sofre. Eu não pertencço. Eu estou só, parece que o mundo inteiro está contra mim. Eu continuo pintando gente, deve ser a esperança. Cada coisa que se pode provar é um erro! A ciência é uma ilusão! Não quero descobertas! Quero ser fera! Quero ser bruza! Quero ser nua! Prefiro morrer autêntica do que viver uma mentira. Shemale.*

*Shemal*

*Shema*

*Shem*

*She.*

*Nunca mais quero sair do meu quarto. Eu tive uma infância feliz, mas... Eu não sei se é pior aqui ou do outro lado. Celebrar a lua, o sangue e o leite. Dormir o sono eterno. Todos os dias tomar remédios.... Hoje ele me desrespeitou! Sei que estou me matando, aos poucos. As vezes a gente precisa morrer várias vezes. Ele me deixa muito magoada. Eu sempre desejei uma fantasia... agora tenho a minha. Quero celebrar o instinto, a intuição e a superstição! ”*

Esse texto foi construído aleatoriamente com fragmentos do meu caderno de artista, de outros pequenos textos que escrevi em determinados momentos importantes; fui pegando frases desse texto, escrevi em post-its e os dispus aleatoriamente numa instalação na exposição TRAMAÇÕES, juntamente com as imagens apresentadas aqui. Quando retirei a instalação, recolhi cada post-it aleatoriamente, formando esse texto; dessa forma simula o modo como a instalação foi conduzida, levando o espectador/leitor a diferentes perspectivas.

A hibridização de formas de expressão é característica da arte contemporânea, por uma série de razões, uma delas, a produção de verdades múltiplas que conversam entre si na contemporaneidade.

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado nas preocupações formais que são intrínsecas à arte e que se sofisticam no desenvolvimento dos projetos modernistas do século 20, mas que finca seus valores na compreensão (e apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade (CANTON, 2000, p. 30).

Os elementos do texto dão conta de sintetizar e reunir tudo o que concerne ao meu processo e o mundo que crio enquanto artista: gênero, sexualidade, espiritualidade, crise, beleza, decadência, violência, catarse e micropolítica. E conversam com essa busca do sentido, comentada por Katia Canton (2000), buscando por criar realidades outras, outros modos de ser e de existência que apontam para uma liberdade maior no que concerne o contrato sexual e o mundo da razão.

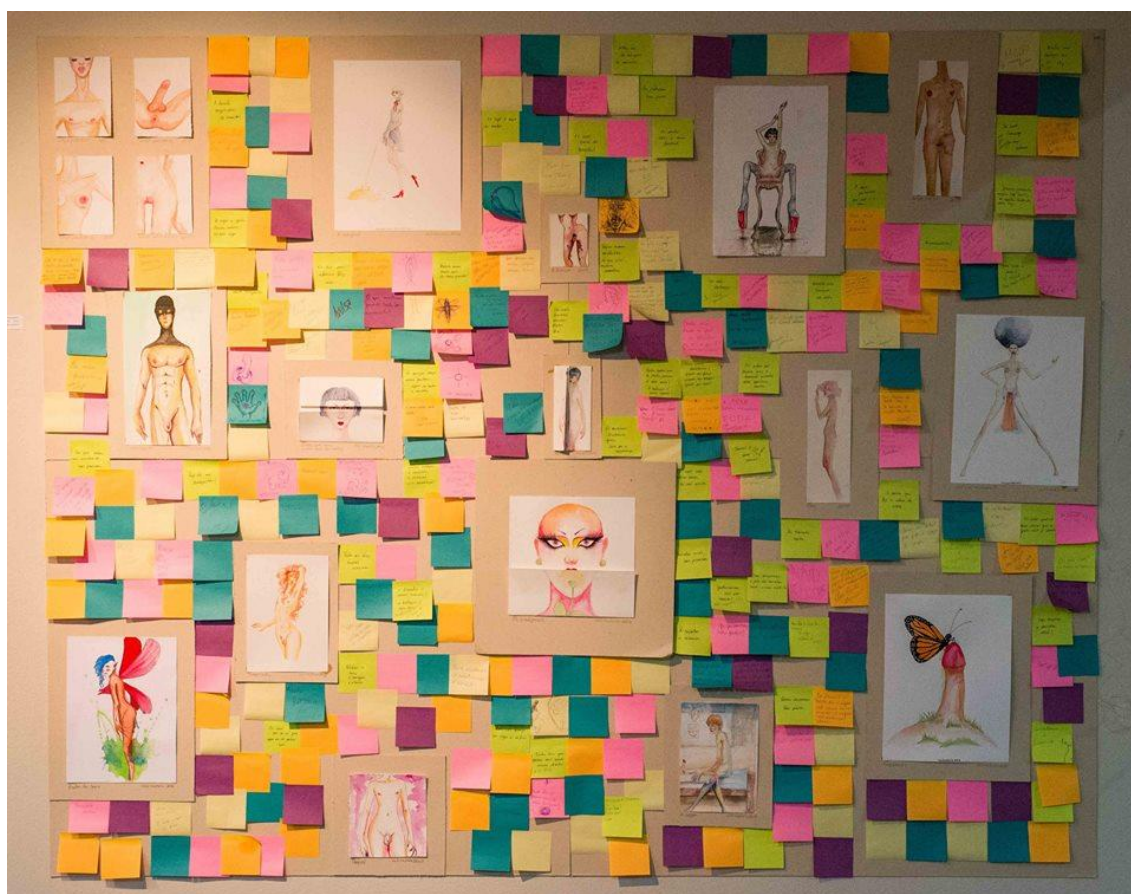
O texto aqui ainda é elemento norteador do meu processo artístico, enquanto forma de registrar sentimentos e experiências sensíveis que vivo naquele exato momento. Esse registro aponta para a questão da memória, para a constituição de uma narrativa que se materializa no fazer artístico. Esse

texto veio da mesma fôrma que vieram as imagens produzidas, ele é a gênese e o fim desse processo artístico porque o considero um círculo, onde estão contidos todos os elementos que constituem essa série.

#### 4.12 Aleatoriedade e Alteridade

Do mesmo modo que escrevi o texto supracitado, levando em conta a aleatoriedade do processo. Convidei o público da exposição TRAMAÇÕES a deixar suas impressões, questões, opiniões, desejos e inquietações em *post-its* espalhados no mural. A ideia é que eles seriam afetados pelas imagens e textos produzidos por mim e que me devolvessem alguma coisa.

Figura 11: Instalação Corpo Presente. 2016. Exposição Coletiva Tramações

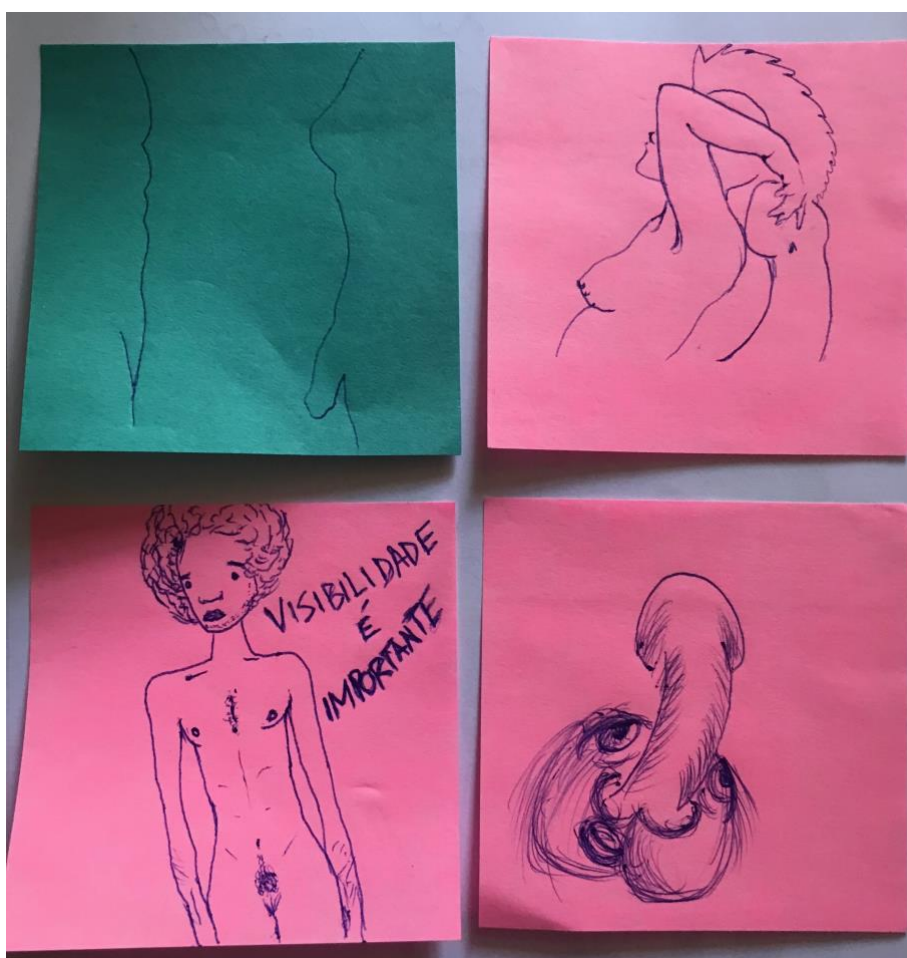


Fonte: Elaborado pela autora. Fotografia: Leandro Pereira da Costa.

Seleciono aqui algumas passagens desenhadas/escritas pelos visitantes da exposição. Separei as mensagens em três categorias: Texto visual, texto provocador e texto apaziguador.

Nos textos visuais recebi imagens que julgo dialogarem com as imagens que criei. Muitas delas foram repetidas, como a que figura o homem transexual, mas a maioria é inédita. Nelas o diálogo visual se faz presente, onde o desenho e a forma criada pelo expectador dialogam com o meu trabalho. Considero todos esses diálogos positivos, no sentido de que não houve nenhuma manifestação contrária à minha.

Figura 12: Texto Visual. Obras dos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. 2016



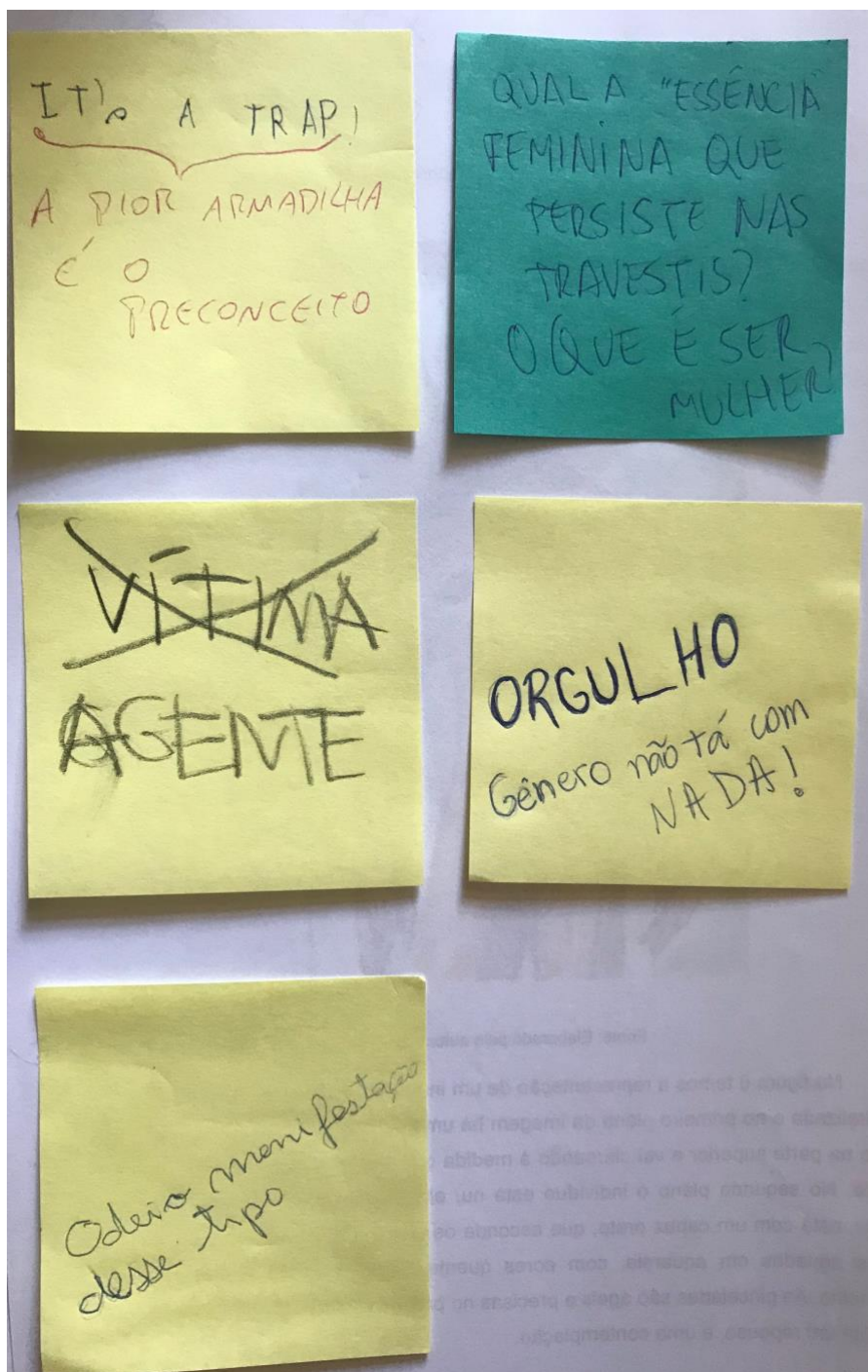
Fonte: Elaborada pelos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. Foto: Elaborada pela a autora.



Na primeira imagem, da direita para esquerda de cima para baixo vemos dois corpos, um de frente para o outro. Um deles tem vagina e peitoral masculino e o outro possui pênis e seios. Essa imagem marca a concordância de se visibilizar esses corpos. A imagem do Homem transexual no *post-it* rosa, e a frase que o acompanha, também marca essa luta pela visibilidade de corpos considerados invisíveis. Os outros desenhos foram escolhidos por mim, dentre uma infinidade de muitos outros, que, pelo traço e temática, parecem ser do mesmo autor. Que coloca possibilidades quase alienígenas de sexualidade, evidenciando, por uma hipérbole visual, a necessidade de atentar-se para práticas de sexualidade que não estão em conformidade com o contrato sexual, visibilizando-as.

Nos textos provocadores percebi críticas, violência simbólica, discursos contrários aos meus e questionamentos interessantes.

Figura 13: Textos Provocativos. Obras dos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. 2016



Fonte: Elaborada pelos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. Foto: Elaborada pela a autora.

Com a garantia do anonimato os espectadores tendem a ser bem sinceros. Numa operação parecida com a das redes sociais, em que uma espécie de “semi-anonimato” os protege, na instalação Corpo Presente os espectadores puderam escrever ali como se estivessem na internet. O “It’s a trap!”, traduzindo do inglês “Isto é uma armadilha”. É uma forma depreciativa de se referir a uma mulher transexual passável. Para quem escreveu isso as mulheres transexuais e travestis são engodos, homens que se disfarçam de mulheres para “enganar” outros homens. É normalmente dita em tom de aviso aos outros homens ou quando um homem se relaciona com uma mulher trans. Numa interpelação depreciativa a fim de alertá-lo do suposto perigo que ele corre ao se relacionar/atrair por uma mulher transexual. A frase reproduzida acima é exemplo do comportamento comum dos homens e da sociedade em torno das mulheres transexuais. Que entra em conflito com o desejo e a lei. Desejo porque se é uma “armadilha”, “enganação”, é pressuposto, num primeiro momento, que as mulheres transexuais sejam objeto de desejo dos homens, já que eles foram enganados. E esbarra na lei porque não é ainda socialmente aceitável que um homem se atraia/se relacione com uma pessoa como eu. Existe uma inscrição em vermelho negativa ao comentário em questão, que certamente foi feito por uma outra pessoa já que a grafia e a cor da caneta são diferentes.

O segundo encaro mais como um questionamento que também me faço todos os dias. “Qual a essência feminina que persiste nas travestis? O que é ser mulher?” Esse par de perguntas foi feito no sentido de questionar que tipo de força leva uma pessoa a fazer uma transição de gênero para buscar essa suposta “essência” feminina. Se o corpo tem uma essência, e eu acredito que tenha, o caminho de fazer uma transição de gênero é a busca dela. Eu tenho uma tendência a acreditar nisso. Mas para além das minhas crenças espirituais e metafísicas. Há o fato de que não precisamos dessa resposta. Para mim ser mulher é ser o que eu sou, é minha própria experiência no sentido de que ela é única para cada uma. Se dentro da minha existência me vejo como mulher e

tenho o poder de fazer a sociedade me ver como uma, o farei sem hesitação. É assim que me sinto confortável, mesmo nos momentos mais íntimos e é assim que gostaria de ser tratada pelas pessoas do meu convívio. Para mim, voltando à metafísica, essa essência feminina está além de útero, aparelho reprodutor ou cromossomos. É algo que ainda não consigo compreender completamente, mas que exerço o direito de ser.

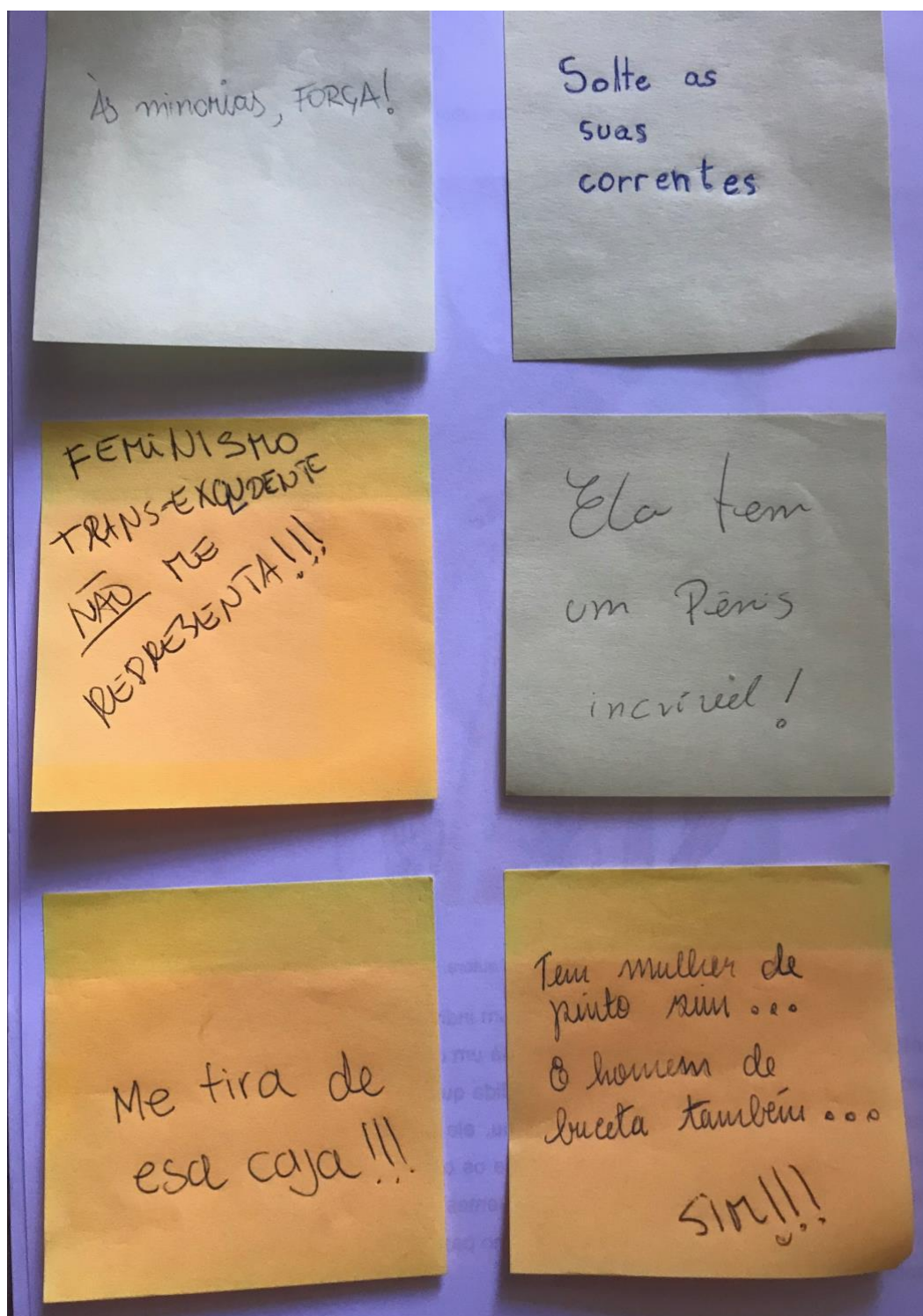
O terceiro texto diz: “Vítima/Agente”. No primeiro a palavra “Vítima” está riscada e no segundo aparece a palavra “Agente” sem a mesma intervenção. Não sei se as duas palavras foram escritas pela mesma pessoa ou se a palavra “Agente” foi uma intervenção posterior. Contudo, a operação textual é interessante no que toca essa noção de vitimização de grupos minoritários. O discurso da vítima é o daquele que sofreu/sofre alguma violência e é inerentemente vítima dela. Ou seja, ele é consequência de ter sofrido violência. Porém, muitas pessoas invertem o discurso, colocando que ser vítima é causa da violência. Portanto, enquanto sofrer violência serei sempre vítima dela, por outro lado também sou agente porque posso usar a violência como estratégia de poder para denunciá-la e obter da lei a justiça, concedida a mim como cidadã. Para além da justiça também há a possibilidade de, dentro de uma operação estética, usar a minha condição de vítima de violências para produzir um discurso que a subverta. Fazendo o causador dessa violência perceber que ele não gostaria que cometessem esse tipo de violência com ele. Que é o que pretendo com esta instalação.

Em “Gênero não tá (sic) com nada!” e “Odeio manifestação desse tipo”, fica clara a insatisfação de alguns indivíduos com a ruptura que meu trabalho causa. E só posso considerar essa ruptura, justamente, através de manifestações como esta. Quando digo que pretendo tocar no sensível, romper com ele, não quer dizer que mudarei o pensamento desses mesmos indivíduos. Quer dizer que através do campo da sensibilidade posso colocar em evidências questões que me são caras, violências, desejos, apagamentos, silenciamentos de todos os tipos. Isso permite a multiplicação da premissa de que problemas como os nossos são reais. Uma vez que não há nada pior que

a invisibilidade, se algo não existe não precisamos debater ou nos preocupar com aquilo. Trazer os problemas para a vida prática e ter alguém dizendo que não gosta desse tipo de manifestação atesta que essa pessoa não gosta do que vê ou do que lê, porém reconhece sua existência. Independente do que essas pessoas pensam, e o ódio crescente ao discurso em questão, o discurso de gênero vai continuar a acontecer, essas manifestações não foram as primeiras e nem serão as últimas.

Nos textos apaziguadores estão marcadas frases que possuem um discurso que reforça e/ou se coaduna com o meu. Muitos desses textos possuem caráter militante, e são, diversas vezes, palavras de ordem ou frases de efeito ditas em coletivos LGBTQI.

Figura 14: Textos Apaziguadores. Obras dos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. 2016



Fonte: Elaborada pelos visitantes da Exposição Coletiva TRAMAÇÕES. Foto: Elaborada pela a autora.

Em “As minorias, Força!”, “Me tira de esa cajá” (traduzido do espanhol: Me tira dessa caixa) e “Solte suas correntes” percebo palavras de solidariedade tanto a mim quanto às outras minorias, às pessoas restringidas pela percepção que a sociedade tem do corpo delas ou da sexualidade delas. Que se colocam num âmbito mais geral de discurso de apoio a causa LGBTQI como um todo, indo além, para questões raciais, por exemplo. É possível ver também em outros *post-its* mensagens especificamente de apoio às pessoas acima do peso, negros, deficientes. Interessante notar que essas mensagens transcendem o caráter específico que meu trabalho apresenta, uma vez que ele apresenta uma questão de ligação forte às causas LGBTQIS, sobretudo na questão das pessoas transexuais. O que leva diretamente às outras mensagens “Feminismo trans-excludente não me representa!!!”, “Ela tem um pênis incrível!” e Tem mulher de pinto sim.../E homem de buceta também.../SIM!!!” que são mensagens mais diretas à questão da transexualidade. Na primeira temos especificamente marcadas as questões das pessoas transexuais com o feminismo. Existem diversas vertentes do movimento feminista e algumas delas não acolhem pessoas transexuais; negam sua existência e cometem violência simbólica (desrespeito à pronome, por exemplo). Esse texto é uma clara referência à esses grupos que insistem em negar reconhecimento a pessoas como nós, usando o argumento, principalmente, biológico. Não nos reconhecem como mulheres porque não possuímos nem útero nem cromossomos. As outras duas fazem referência direta às genitálias das pessoas transexuais que se tornaram um grande tabu na sociedade. Por serem ensinadas que a materialidade do corpo, expressa na genitália, define gênero, a grande maioria das pessoas pensa numa incompatibilidade de corpo quando pensam numa mulher com pênis e Homem com vagina. As mensagens estão aí para dizer que eles existem, e subentendo que querem dizer que são normais, tanto quanto pessoas que se conformam com o gênero de nascimento, as ditas cisgêneras.

Os textos apaziguadores somam 89 *post-its* contendo mensagens de empoderamento, frases de coletivos feministas ou LGBTs, poemas e versos que dialogam com meu trabalho de forma apaziguadora. Algumas dessas mensagens de empoderamento eram escritas para o locutor da mensagem numa operação que permitia a materialidade de uma vontade no papel. Os textos questionadores somam 11 *post-its*; eles contêm, desde mensagens de ódio, a questionamentos interessantes sobre o discurso proferido na instalação. Os textos visuais somam 18 *post-its*, contendo mensagens visuais que considero dialogar com meu trabalho visual. São imagens de pessoas transexuais, travestis, e até mesmo de exemplos criativos de práticas sexuais não normatizadas. Os outros 65 *post-its* contam com mensagens, imagens e rabiscos não identificados. Muitos deles são recadinhos para outras pessoas, ou mesmo desenhos sem sentido aparente que eu talvez não tenha aptidão para compreender e não consegui tecer diálogo com meu trabalho visual e/ou textual.

Considero essas intervenções como parte do trabalho, colocando, assim, em evidência o aspecto coletivo que ele tem. Por muitas vezes pensei esse trabalho como algo individual. Contudo, montar a instalação e dar a ela esse caráter de participação na obra colocou meu fazer artístico em contato com o mundo. É a partir dessa conexão que passo a perceber minha obra como parte de algo maior. Dentro dessa caminhada de autoconhecimento foi a primeira vez que meu trabalho se abriu dessa forma e que me deixei vulnerável não só a questionamentos como também a críticas, pré-julgamentos e até violência simbólica através dos textos.

Foi a primeira vez que me abri dessa forma. Esse exercício proporciona o conhecimento a partir do outro. A amálgama dos *post-its* produzidos pelos participantes revela o microcosmo da Universidade. E o trabalho se propôs a isso, a dialogar com o maior número de pessoas possíveis. Todavia, o local e o contexto limitam esse diálogo no sentido de que não abarca todas as classes sociais, muito menos todas as categorias de idade, nem de profissão. Por acontecer dentro de uma Galeria numa Universidade a exposição tem um



público muito específico. Sinto-me realizada, enquanto artista, no momento em que meu trabalho pode dialogar, mesmo que com esse público específico, porque acredito que a obra não se encerra aí. Foucault (1988) fala na multiplicidade que discursos como os que tecemos na exposição TRAMAÇÕES podem causar; talvez dessa forma os discursos não fiquem presos à universidade, talvez ele esteja se expandindo. A instalação Corpo Presente, as outras obras expostas na exposição TRAMAÇÕES e a própria exposição funcionam como catalizadores desse discurso.

## 5 CONCLUSÃO

Aqui meu texto se encerra, mas minha trajetória não. A conclusão dessa dissertação marca o início de outras coisas na minha vida. Aqui fica o registro dessa jornada de autoconhecimento que ainda está em curso. Acredito que a conclusão mereça algumas reflexões sobre o processo até agora.

### 5.1 Ser artista Mulher

Os adjetivos marcam a nossa vida profundamente. O menino afeminado, a travesti, a artista queer, a artista transexual, a artista mulher. Recentemente no livro *De Sinhá Prendada a Artista Visual: Os caminhos da mulher artista em Pernambuco*, 2017, organizado pela Prof. Dra. Madalena Zaccara, figuro como um dos perfis levantados no livro. Essa dissertação, a caminhada pelo mestrado, as leituras, a minha própria vivência, e mais recentemente esse livro, me fizeram mudar de percepção nos últimos dois anos. Meu trabalho sempre foi marcado pelo medo da violência que uma pessoa desviante como eu poderia sofrer. E sofri. As mais diversas narradas nessa dissertação. Quando comecei a pensar em fazer essa série, que mais tarde se transformou em instalação na Exposição Coletiva TRAMAÇÕES, me via como a artista transexual. Um adjetivo que pesa muito sobre minhas costas até hoje. Porém coloquei muitas das minhas angústias para fora, e cada vez que as regurgitava apareciam outras, até que foram diminuindo. Não me entendam mal. Não é que não me considere mais uma mulher transexual, é apenas que sinto que muitos dos problemas concernentes a essa questão foram superados nessa caminhada. Hoje, por exemplo, eu consigo ir num salão de beleza e até visto roupas mais ousadas. Porque a caminhada, o conjunto dela, me fez superar muita coisa. E não só essas aparentemente superficiais. Essa mudança de percepção me fez superar, principalmente, o estigma e a falta de empatia das pessoas. Aprendi que poder é algo que não está verticalmente acima de nós. Ele é muito mais rizomático, pegando emprestado o termo Deleuziano, e muito mais dinâmico do que se imagina. Poder também é resistência, e aprendi a usar as ferramentas que tinha para resistir. De maquiagem à produção da

instalação Corpo Presente. A publicação supracitada sobre artistas mulheres pernambucanas foi um choque. Eu fiz a sociedade me ver como mulher. Não todos, mas uma grande maioria; a publicação é algo que legitima isso. Mas não é apenas ela que legitima esse fato, apenas que através dela consegui enxergar o quanto do peso tirei das minhas costas. Me ver lá, entre tantas outras mulheres, me fez mudar a percepção que tinha sobre mim mesma e sobre o mundo. Hoje eu posso dizer: estou caminhando. Pois há um certo tempo me sentia parada. Presa num lamaçal de dúvidas e interrogações sobre o futuro. O medo da violência sempre permeou meu trabalho enquanto temática visual; acredito que continuará sendo. Mas não da mesma forma, não como meu corpo sendo objeto dessa violência, mas, sim, do meu corpo resistindo a ela. Sinais já foram dados em algumas das aquarelas analisadas aqui, especialmente em *A colegial e Polinização*.

Encerro esse texto com o sentimento de querer expandir esse trabalho, tratar de outros temas também. Continuar a caminhada, porque ainda há lama nela, mas eu preciso continuar caminhando.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. *in*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à Expressão.** 34: São Paulo, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. Berlin.1955.
- BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro: Garamond. 2006.
- BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que Pintam: A leitura da imagem e o ensino da arte.** São Paulo: EDUC. 2003
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter, on the discursive limits of “sex”.** New York: Roudedge. 1993
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade.** 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- Canton, Katia. **Novíssima Arte Brasileira: Um guia de Tendências.** São Paulo: Iluminuras. 2000
- CASTTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade: A era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – Volume II.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução.** São Paulo: Martins. 2005
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** Ática: São Paulo, 2000
- COLI, Jorge. **O sono da razão produz monstros.** In: NOVAES, Adauto (Org.) **A Crise da Razão.** São Paulo: Companhia das Letras. 1996. P 301-313
- CONSTANTINO, Nucia Santoro. **Teoria da História e reabilitação da oralidade: convergência de um processo.** *In*: ABRAHÃO, Maria Helena

Menna Barreto. **A Aventura (Auto)biográfica: Teoria e Empiria**. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2004

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Os desafios da pesquisa biográfica em educação**. In: SOUZA, Elizeu Clementino de. **Memória, (auto)biografia e diversidade**. Salvador: EDUFBA. 2011

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes. 2010

DUBUFFET, Jean. Posições Anticulturais. *in*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura Textos essenciais. Vol. 14: Vanguardas e Rupturas**. 34: São Paulo, 2004.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FARIA, Flora De Paoli. **As Marcas Europeias nos Saberes Decadentistas Brasileiros**. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/ano4n3/textos/floradepaolifaria.htm>

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade Vol. 1: A vontade de Saber**. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 4. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra. 2016

GIORGIO, Agamben. **Profanações**. São Paulo: Boitempo. 2007.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes. 2016

KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular. *in*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura Textos essenciais. Vol. 14: Vanguardas e Rupturas.** 34: São Paulo, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** São Paulo: Perspectiva. 2013

KLEE, Paul. Credo Criativo. *in*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura Textos essenciais. Vol. 1: O Mito da Pintura.** 34: São Paulo, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. Unicamp. 1990

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis: Vozes, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno.** Rio de Janeiro: José Olympio. 1988

MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos – reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. *in*: COLLING, Leandro (org.). **Stonewall 40 + O que no Brasil?** EDUFBA: Salvador, 2011

MONTEAGUDO, José Gonzalez. **As Histórias de Vida em Educação: Entre formação, Pesquisa e Testemunho.** *In*: SOUZA, Elizeu Clementino de. **Memória, (auto)biografia e diversidade.** Salvador: EDUFBA. 2011

MOSQUERA, Juan José Mouriño e STOBÄUS, Claus Dieter. **Narrativas de vida: fundamentos de uma dimensão metodológica.** *In*: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **A Aventura (Auto)biográfica: Teoria e Empiria.** Porto Alegre: EDIPUCRS. 2004

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva. 2011

PELUCIO, Larissa. **Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil.** Revista Periódicus 1ª edição maio-outubro de 2014. Disponível em: [www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index)

PINEAU, Gaston. **Histórias de Vida e Alternâncias**. In: SOUZA, Elizeu Clementino de. **Memória, (auto)biografia e diversidade**. Salvador: EDUFBA. 2011

PLATÃO. Imitação, Cópia e Simulacro. *in*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à Expressão**. 34: São Paulo, 2004.

PRECIADO, **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul/Beatriz. **Multidões Queer: Notas para uma política dos “anormais”**. Revista Estudos Feministas. Vol.19 no1. Florianópolis Jan/Apr. 2011 ISS 0104-026X

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. 2005

RANCIÈRE, Jaques. **Política da Arte**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol. 1, n.15. Florianópolis: UDESC/CEART. 2010

RANCIÈRE, Jaques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Bellaterra, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty Spivak. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010

STEINER, Reinhard. **Schiele**. Köln: Taschen. 2001

VASCONCELOS, Flávia Pedrosa. **Designare**. Lisboa: Chiado. 2015

ZACCARA, Madalena. **Corpo & Memória & Identidade: Artistas Mulheres em Pernambuco**. Campinas: Anais do 26º encontro da ANPAP. 2017. No prelo

ZACCARA, Madalena (org). **De sinhá prendada a artista visual**. Recife: Publicare. 2017