

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

CLEBERSON DIEGO GONÇALVES (MADDOX)

**A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO
FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES**

**CLEBERSON DIEGO GONÇALVES
(MADDOX)**

**MARINGÁ
2018**

O abjeto demarca fronteiras
corpo

Temos um corpo que opera na produção de uma subjetividade nômade,
um corpo Arte/político que invoca novos territórios.
Um corpo que não se permite transitar nos espaços
e causar um efeito amnésico nas pessoas, muito pelo contrário, ele aparece, marca.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta;
nós perdemos completamente o mundo, nos desorientaram dele.
Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos,
mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou resgatar novos
espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos
(DELEUZE, 2006)

A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES

MADDOX



Uma pausa rápida para respirar...

O artista desafia os regimes políticos opressivos

A cartografia, no LAB, é marcada pela transversalidade (GUATTARI, 1981),
não se fixam fronteiras, temos uma relação geopoética com o mundo,
com territórios visíveis (geográficos), invisíveis (memórias, subjetividade) entre outros.

O mundo nos parece rizomático nos exige "formas de ser sem raiz,
alienação e distância psicológica entre indivíduos e grupos, por
e fantasias (ou pesadelos) de um mundo que flutua, do outro (01).

É nas margens, no que, por suas forjas inventivas que os corpos excluídos e subalternizados se tornam nômades,
iniciam seu trânsito pelo mundo, reivindicando seu direito a fala,
forjam no território de um pensamento contingente,
fluido, que nasce "do encontro com aquilo que força a pensar,
a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar,
de uma paixão de pensar" (SILVA, 2015, p. 24).

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO
FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES**

**CLEBERSON DIEGO GONÇALVES
(MADDOX)**

**MARINGÁ
2018**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO
FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES**

Dissertação apresentada por Cleberson Diego Gonçalves/MADDOX ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como pré requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.
Área de Concentração: EDUCAÇÃO.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a: ELIANE ROSE MAIO

Co-Orientadora:
Prof^a Dr^a: ROBERTA STUBS PARPINELLI

MARINGÁ
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

M179a Maddox, Cleberson Diego Gonçalves
A/R/Tografias urgentes na arte e educação
forjando territórios dissidentes
/ Cleberson Diego Gonçalves (Maddox). --
Maringá, 2018.
142 f.: Il.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Rose Maio.
Coorientadora: Profa. Dra. Roberta Stubs
Parpinelli.

Dissertação (Mestrado em Educação)
- Universidade Estadual de Maringá. Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-graduação em Educação.

1. Arte e educação. 2. Arte
contemporânea. 3. Urgência cuir. 4. Abjetas e
contrassexuais. 5. Territórios dissidentes. 6.
A/r/tografia. I. Maio, Eliane Rose Maio, orient.
II. Parpinelli, Roberta Stubs, coorient.
III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-graduação em Educação.

372.5 21.ed.

Cicilia Conceição de Maria
CRB9- 1066
cc-003957

CLEBERSON DIEGO GONÇALVES/MADDOX

**A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO
FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Eliane Rose Maio (Orientadora) – UEM

Prof^a Dr^a Roberta Stubs Parpinelli (Co-orientadora) – UEM

Prof. Dr^a. Maria Fernanda Vilela de Magalhães – Universidade
Estadual de Londrina – UEM – Londrina/PR

Prof. Dr^a. Patrícia Lessa dos Santos - UEM

Maringá, 09 de março de 2018

AGRADECIMENTOS



SANDRA FERRARI



FABIANA FABULOSA



FERNANDO



PAULO VITOR



CÁSSIA

AMOR



DANIELE FAENELLO



PC

AMIZADES



JÉSSICA BUDKE



JOY



ROGÉRIO PIRES



MÃE E PAI



IRMÃ DAIANA



THIAGO LOPES



LUA LAMBERTINI DE ABREU

FAMÍLIA



VOVÓ DORVA



DRA. ELIANE MAIO



DRA. ROBERTA STUBS



IRMÃ TAINARA

LUTAS



MARTA BELLINI



IRMÃ EMANUELY



FERNANDA MAGALHÃES



TURMA DO MESTRADO



PATRICIA LESSA



MARGA PUNTEL

SONHOS



ALINE BARRO

TROCAS



MAYCON SCHULTZE E JU STEDILLE



ANA CARLA VAGLIATI

CAFÉ

AFETOS

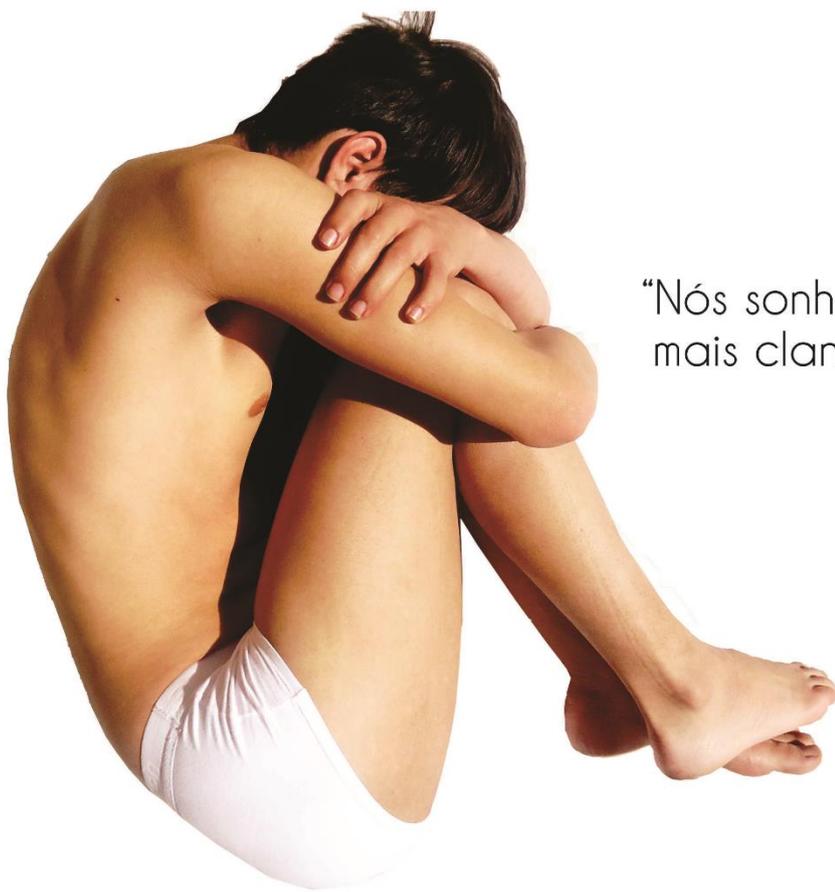


QUEILA J. GONCALVES (IN MEMORIAM)

DEVIRES



TIA ELI, RODRIGO E MINHAS SOBRINHAS



“Nós sonhamos com outras coisas,
mais clandestinas e mais alegres”
Gilles Deleuze

MADDOX, sem título, fotografia, 2017.

GONÇALVES, Cleberson Diego. **A/R/TOGRAFIAS URGENTES NA ARTE E EDUCAÇÃO FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES**. 163f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Dra. Eliane Rose Maio; Co-Orientadora: Dra Roberta Stubs Parpinelli Maringá, 2018.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em re/pensar a arte urgente que emerge a partir das discussões do abjeto, *cuir* e da sociedade contrassexual. Em princípio, essas proposições podem parecer abstratas, impalpáveis ou imateriais, mas enquanto existente e silenciada, a arte urgente se propõe a uma experimentação das fronteiras do corpo, das memórias e da imagem na máquina educacional, social e política. Ela age por meio da desterritorialização das subjetividades, forjando nas pessoas a im/possibilidade de um território de dissidências, experiências e mudanças nas micropolíticas. Por meio do método da a/r/tografia, crio um mapa de conexões, um rizoma, onde as divergências e denúncias sobre gênero, sexualidade, cor, cultura, entre outros fatores que nos tornam minorias são localizadas. Por meio da geopoética, ela, a arte contemporânea urgente, é repensada como modos de resistência e mudanças sociais. Enquanto manifestações artísticas, no seio das urgências abjetas, *cuir* e da sociedade contrassexual, a arte contemporânea urgente age como contra dispositivos nos espaços, como uma linha de fuga que questiona e desestabiliza os discursos naturalizados pelo sistema normativo branco colonialista e cis hetero. Essa a/r/tografia atuou na máquina educativa por meio de um LAB – Laboratório, onde a arte urgente ativou o território das dissidências. As conversações instauradas nos possibilitaram visualizar a criação de um espaço de resistência dentro do sistema normativo e regulador vigente. Objetivando a pesquisa, é feito um aponte sobre a arte contemporânea urgente como um contra dispositivo que cria lugares/territórios para corpos dissidentes na máquina escola.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Urgências *cuir*, abjetas e contrassexuais; Educação; Territórios dissidentes; A/r/tografia;

GONÇALVES, Cleberson Diego. **URGENT A/R/TOGRAPHS IN ART AND EDUCATION FORGING DISSIDENT TERRITORIES**. 163p. Dissertation (Master in Education) – State University of Maringá. Supervisor: (Eliane Rose Maio and Roberta Stubs). Maringá, 2017.

ABSTRACT

This research consists of rethinking the urgent art that emerges from the discussions of the abject, *cuir* and the contrasexual society. At first these propositions may seem abstract, impalpable, or immaterial, but while existent and silenced, urgent art proposes to experiment with the boundaries of body, memories, and image in the educational, social, and political machine. It acts through the deterritorialization of subjectivities, forging in people a/im/possibility of a territory of dissidents, experiences and changes in micropolitics. By means of the a/r/tography method, I create a map of connections, a rhizome with no entrance or exit, where the differences and denunciations about gender, sexuality, color, culture, among other factors that make us minorities are localized. Through geopoetics, they are rethought as modes of resistance and social change. As artistic manifestations within the abject, *cuir* and contrasexual society, they act as against devices in the spaces, as a line of escape that questions and destabilizes the discourses naturalized by the normative white colonialist system and cis hetero. This a/r/tography acted on the educational machine through a LAB - Laboratory, where the urgent art activated the territory of the dissidents. The conversations established allowed us to visualize the creation of a space of resistance within the current regulatory and regulatory system.

Key words: Contemporary art; *cuir* Urgent, abject and contrasexual; Education; Dissident territories; A/r/tography;

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 MEMÓRIA DO INVISÍVEL | 11 |
| 2 CATÁLOGO DE MICROPOLÍTICAS PARA CORPOS DISSIDENTES: UMA VIDA INTEIRA DE URGÊNCIAS | 30 |
| 2.1. Arte Contemporânea | 35 |
| 2.2. O Corpo | 39 |
| 3. URGÊNCIAS ABJETAS, <i>CUIR</i> E CONTRASSEXUAIS | 42 |
| 3.1. Poéticas dissidentes: princípio indisciplinar | 64 |
| 3.2. Não há inocentes | 70 |
| 3.3 In/certezas re/existentes | 74 |
| 4. UM LUGAR INVENTADO: NEM TÃO LONGE ASSIM | 82 |
| 4.1. A geopoética em territórios iminentes | 83 |
| 5. LAB: POÉTICAS URGENTES NA MÁQUINA ESCOLA | 99 |
| 5.1. Forjando territórios dissidentes | 107 |
| 5.2. Como forjar para si um território dissidente? | 111 |
| 5.3. Convocação aos vivos: poéticas urgentes para experimentar | 122 |
| 5.4. A/r/tografando afetos dissidentes: micropoéticas para pequenos trânsitos..... | 133 |
| RESISTA: CONSIDERAÇÕES | 148 |
| REFERÊNCIAS..... | 155 |

MEMÓRIA DO INVISÍVEL



02h13 da madrugada.

Uma xícara rosa de cerâmica com café frio repousa sobre a mesa.

A janela do quarto está aberta, o vento gélido entra e faz balancear algumas folhas de papel soltas sobre a cama como se dançassem no ar.

O Brasil está em uma crise ética, moral e política, as notícias de corrupção e lavagem de dinheiro não cessam.

No rádio toca a música *Borders* (Fronteiras) da cantora M.I.A, a letra fala sobre buscar uma liberdade e dar espaço para as diferenças falarem; eu a associo, em meu pensamento, ao conceito de 'local de fala' (SPIVAK, 2010).

Sinto uma necessidade enorme de gritar...

Começo a escrita desta a/r/tografia (IRWIN, 2004) sendo 'observado' por Zhang Huan e seu coletivo transbordante de olhares intimidadores.

Fig 0 - Zhang Huan. *To Raise the Water Level in a Fishpond*¹ (1997). Vídeo do *Performance*, Beijing, China.



¹ Para aumentar o nível de água em um Fishpond (Tradução própria). Fonte: http://www.zhanghuan.com/index_en.aspx

MEMÓRIA DO INVISÍVEL:

A investigação é feita sobre um objeto vivo, que se move e que reflete sua existência nas suas construções e proposições poéticas de uma Arte Contemporânea urgente. Vejo-me como um possível cartógrafo dentro do núcleo no qual me situo: professor e pesquisador em artes, capaz de, por meio de meus trânsitos, projetar em minha micro resistência em sala de aula, na universidade, no dia a dia, uma relação de aproximação com aquilo que entendo como abjeto, *cuir*² e contrassexual.

A a/r/tografia, como uma escolha política, é o método de pesquisa priorizado para esta dissertação, ou, de outra forma, a própria produção. Constitui-se como uma possibilidade para a pesquisa em arte, na qual imagens e texto conectam-se, complementam-se e nos transformam em cartógrafos de territórios que se valem da arte como campo de diálogo, criação e resistência. Por meio dessa investida metodológica consigo habitar e traçar uma zona de autonomia poética e esta pesquisa, como a uma cartografia, possibilitou-me observar e produzir relações com a arte em seu potencial dissidente.

Nos espaços de preenchimento (ou de vazios) da investigação, construí o LAB (laboratório) como uma estratégia de pesquisa que surgiu a partir das imersões no método a/r/tográfico. Ele, portanto, é toda a pesquisa, um mapa de conversações, de referências, de encontros e desencontros e esta dissertação é um mapeamento territorial das poéticas dissidentes dentro do contexto educacional acionadas pelo LAB.

Neste ato inicial, que antecede a apresentação de minha produção, (re)penso uma obra que me prende ao extremo. Em “*To Raise the Water Level in a Fishpond*”, o artista chinês Zhang Huan (1997) mobilizou um grupo anônimo de

² A palavra CUIR é uma forma pirata de re/construir uma ideia para o *queer*. De acordo com Jota Mombaça “é deslocar o sentido da apropriação “queer” no contexto latino a partir do contágio com as produções de uma rede de artistas-ativistas-articuladorxs que, desde as posições críticas de sujeitxs transbordermestizxs, pirateiam esse referencial, pervertendo seu sentido político associado à colonialidade. Kuir é uma inflexão fonética desse termo que nos foi informado pela produção euroestadunidense; e implica considerar, além das questões ligadas à dissidência sexual e de gênero, o problema da colonialidade em suas intersecções geopolíticas e de raça, classe, espécie” (s/p).

trabalhadores rurais a ficar em uma lagoa rasa num parque na cidade de Beijing, China. No convite, essas pessoas itinerantes são conhecidas coloquialmente na China como parte de uma “população flutuante” (*liudong renkou*), pois estão fora da estrutura oficial da unidade de trabalho do Governo. Percorrer uma lagoa para elevar o nível das águas por meio da massa corporal compartilhada foi a maneira encontrada por Huan para dar visibilidade àqueles corpos silenciados e invisíveis (GENOCCHIO, 2017). Essa obra convidou-me à reflexão para a realização deste trabalho como afetos e forças que me capturam para tal. Os afetos são memórias, são resíduos de imagens, são narrativas da vida, dos diálogos da infância, da escola, da universidade, da arte. São muitos, são vivos, algumas esquecidas, porém, sempre evocados, capturados, aparecem como se quisessem tomar um espaço de pertencimento, como se quisessem fazer diferença no momento, no território da pesquisa à qual estou inserido.

Existe certa cobrança daquilo que me cerca e me tenciona. Nesse sentido, proponho diálogos possíveis com autoras e artistas que, em sua produção, cartografaram um mapa para discutir novas relações com a vida e para produzir novos modos de subjetivação³ em territórios outros.

De antemão, as questões que me trouxeram a esta dissertação foram muitas. Foram pensamentos nômades que mudavam a cada minuto, hora ou dia, dependendo do meu contato com escritas, com artistas, músicas e ideias estrangeiras que colonizam, povoam ou refazem os nossos espaços. Pensando nas possibilidades de contra-poder, de pensar as pessoas como consideradas e participantes do mundo, ou, em espaços de sala de aula, um instigante incomodo me fez debruçar em pensar possibilidades de cavar e ‘aumentar’ o nível das potências (ou dos desejos) que se esgotam rapidamente no dia a dia da educação. De que maneira poderia criar linhas de fugas para que as pessoas pudessem ocupar tais espaços e se contornarem de forma diferente, assim como propôs Huan (1997) em sua obra, tornando habitáveis de potências as suas atuações e lugares? Existem

³ Modos de subjetivação tratam-se dos modos de como a subjetividade é constituída, é fabricada; serão mais aprofundados ao longo do texto. “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos etc.) (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p.31).

territórios com um devir⁴ ininterrupto, vazio/cheio, que vai além de nosso campo de visão?

Uma pausa rápida para respirar...

Também desloquei águas de outras lagoas e esse sufocamento, traduzido nessa preocupação, é compreensível e me reporta às minhas próprias condições de existência. Embora no momento esteja imerso naquilo que é considerável favorável socialmente, como aluno do sistema educacional fui afetado pela escola nos seus aspectos de controle, de vigilância, de relações de poder, normatização e totalitarismo (FOUCAULT, 1987) - questões que atravessaram um corpo *gay* que se demarcou nos territórios educacionais. Não quero dizer que a escola não tenha contribuído positivamente em minha vida, mas, no terreno de contradições em que ela se situa e dentro de uma sociedade que discursa e age sob domínios de biopoderes e biopolíticas⁵ direcionadas aos corpos (FOUCAULT, 1979), ser pobre, periférico e bicha é estar suscetível a não ter aberturas para outras escolhas. Os estudos favoreceram minha saída da miséria social, mas essa realidade não é universal quando pensamos as conjunturas subjetivas, de governo, as micro e macro-políticas que desfavorecem ou alavancam pessoas minoritárias e menos favorecidas por políticas de mobilidade social. Muitas pessoas, principalmente mulheres, transgêneras, pessoas negras, entre outras vidas marginalizadas, continuam por lá, em um lugar segregado.

Buscando um novo olhar, o regresso à instituição escolar como professor graduado em Artes Visuais não se configura como uma ideia de amor à instituição ou à profissão, mas se trata de um retorno movido como se eu fosse um estrangeiro em casa própria e, em certa medida, pela raiva, pela construção de uma nova atuação configurada em resistência. Assim sendo, voltei para a escola porque lá estão os corpos e as vidas que são constantemente silenciados, que são relegados à margem e têm seus desejos esmagados pela máquina estatal. Sob esse enfoque, a escola apresenta-se como um dispositivo de controle, mas também de resistência, afinal, estamos aqui! E não vão nos silenciar.

⁴Devir, nas palavras de Pelbart (2016, p.229) seriam um “dessubjetivação, certamente, na medida em que arrasta os indivíduos dados para fora de sua identidade constituída, desmanchando ademais fronteiras entre as esferas humana e não humana, animal, vegetal, mineral, mítica, divina. Mas a partir desses devires imperceptíveis nascem sujeitos larvares, múltiplos eus, subjetivações outras”.

⁵ “Uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população [...]” (FOUCAULT, 1999, p.297). Essa é a finalidade da biopolítica. Uma tecnologia de gestão das vidas. São saberes disciplinares que se conectam ao regime da soberania (Estado, ou instituição que detém poder sobre um coletivo, um povo), ao poder jurídico-estatal, passam a gerir a vida dos coletivos, constituindo-se um poder sobre a vida, um biopoder, o qual incide sobre o sujeito a partir de diferentes mecanismos, como vigilância, domesticação dos corpos, regulação das condutas, correção dos desvios, etc.

Nos territórios entre arte e educação a pesquisa está situada e o que me traz a essa investigação, no âmbito de sua problemática, é pensar algumas obras de arte contemporâneas em suas potências de dissidência e como as poéticas urgentes (e necessárias) nos espaços educacionais. O termo urgente está aqui pensado como possibilidade de discussão dos corpos marginalizados, silenciados e violados que estão saindo do lugar de guetização e conquistando/ocupando seus espaços em poéticas sociais. As artes urgentes são entendidas como potências que abarcam as relações abjetas, contrassexual e *cuir*, essa é a tríplice poética que evoca uma capacidade de agir e intervir para/nas pessoas, nos lugares, nas questões estéticas e em outras instâncias que permeiam a vida humana. Dessa forma, como as produções artísticas dissidentes ganham passagem nas instituições educativas? Como são lidas, observadas ou apontadas?

Isto posto, o objetivo da pesquisa é o aponte sobre a **arte contemporânea urgente** como um **contra dispositivo** que **cria lugares/territórios** para **corpos dissidentes na máquina escola**.

Para responder à proposição e atingir ao objetivo, muitas questões teóricas foram abordadas. O método a/r/tográfico permitiu-me atuar como a um cartógrafo, transitando fronteiras e a mapear novos espaços com a criação de entradas e conexões possíveis para localizar pertinentes ao tema, reservando-me, neste trabalho, o direito de conversar com autoras e artistas que, no jogo da vida, criticam, expõem, lidam ou contestam com a luta diária pela sobrevivência. Dada à sua importância, no plano de constituição da produção, a a/r/tografia é descrita introdutoriamente.

Esse lugar de fala, forjado nessa escrita surge, portanto, com o projeto LAB. Não existe análise de dados no sentido de quantificar as condutas das pessoas envolvidas e as teorias presentes no processo do LAB; minha intenção foi conversar, discutir, propor, construir cada conversação e reflexão que contribui para a escrita da pesquisa. O LAB é um diálogo cartográfico com imagens, falas e interferências que se iniciaram com minha orientadora, Eliane Maio, e com minha co-orientadora, Roberta Stubs, e foram se ramificando com outras pessoas, em outros lugares, desde a universidade até às redes sociais, num encontro casual na esquina de minha casa, com a senhora que me cumprimentava quando ia comprar pães pela manhã, ou, ainda, entre outros momentos de constituição de subjetividades. Cada lugar se inscreveu como ponto de partida para falar de arte urgente, para trocar pensamentos, ideias e agregar nesse texto a sua relação com os espaços

educacionais. O LAB está materializado nesta produção, com as engrenagens funcionando, um laboratório da vida.

Vale destacar teoricamente que as discussões sobre arte urgente nasceram no cerne dos encontros feministas (JIMÉNEZ, 2002), e são relacionadas aos corpos de pessoas abjetas, excluídas, negadas socialmente, ou de pessoas que, quando ‘aceitas’, sofrem violências, são escravizadas, têm seus lugares demarcados, sempre no limbo, na margem, no gueto social, como os corpos silenciados nas instituições educacionais.

No contexto do território das urgências (abjetas, *cuir* e contrassexuais), as poéticas dissidentes estão presentes, são potentes maneiras que se configuraram em linhas de fuga, são fraturas nos dispositivos de controle e geradoras de contra dispositivos alegóricos, de modos de subjetivação e de nomadismos/trânsitos do corpo/pensamento.

No vasto caminho cheio de entradas, saídas e percursos, essas linhas me conectaram às dissidências de diversas pessoas como: Deleuze, Guattari, Foucault, Preciado, Butler, Perra, Monstra Errática, Agamben, Derrida, Pelbart, Rolnik, Davis, Lorde, Spivak, Stubs, M.I.A, hooks, Matiuzzi, Faustine, Braidotti, Fernanda Magalhães, Haraway, e também à pornopirataria, à pirataria, às artistas e escritoras terceiro-mundistas e, não menos importante, a encontros com estrelas pornôterroristas, poetas terroristas, travestis, músicas, pensadoras livres, conversas aleatórias com corpos estranhos, o silêncio e o caos, que perfazem afetos e forças que projetam a abjeção como um lugar de resistência e de produções poéticas que desestabilizam a norma e propõem novos modos de vida. Assim sendo, o abjeto não está carregado apenas com a ideia de oposição ao EU, mas, coloca-se dentro de uma fragilidade do desejo, daquilo que é radicalmente excluído, e seu significado entra em colapso, conforme aponta Kristeva (1981).

Logo, são abjetas as pessoas que não se encaixam no padrão homogêneo da norma branca machista e colonizadora, são as mulheres e pessoas (negras, brancas, indígenas, trans, deficientes, heterossexuais, lésbicas, bissexuais...); são as *gays*, as afeminadas, as *drags*, os corpos cyborgues, as pessoas albinas, as estrangeiras impostoras do território outro, enfim, um grupo de diferenças e lutas muito específicas que formam uma multidão (PRECIADO, 2014), e essa multidão é *cuir*.

A teoria *cuir* vem estudar o nomadismo da multidão e adentra nesses territórios dissidentes, de resistências e intensidades. A teoria *cuir* recusa “todos e

quaisquer atributos identitários” que possam normatizar os corpos falantes (PRECIADO, 2014) no sistema binário e se apresenta como uma “crítica radical do sujeito” (STUBS, 2015, p.29) para pensar novos modos de vida, de produção de subjetividades múltiplas e abertas ao devir. Sob esse aspecto, a multidão de corpos abjetos problematizados por essa teoria está imersa em uma sociedade contrassexual (PRECIADO, 2014). É, pois, na contrassexualidade que essas pessoas reconhecem a si mesmas como corpos falantes e não como cristalizadas e excluídas pelo sistema normativo e opressor, quebrando os contratos naturais e forjando, para si, territórios dissidentes com as suas urgências.

Forjar está para criar, imaginar, idealizar, cunhar, armar, elaborar, idear, engendrar, gerar, conceber, urdir, tramar, maquinari, inventar, assim como também está para piratear e modificar algo.

Num jogo de deslocamentos e subversões, as produções urgentes também problematizam conceitos e engessamentos produzidos e legitimados pelo sistema hegemônico da própria arte num movimento de impulsão e de questionamento. Nesse sentido, a arte urgente traz possibilidades e ações de intervenção em espaços consolidados como museus, galerias e curadorias; as obras profanam esses espaços e se arquitetam em contra dispositivos mais abertos e em constante alteração.

As obras e as artistas dissidentes nos confrontam quando somos testemunhas de injustiças como a homofobia, o machismo, a gordofobia, a transfobia, o racismo, a misoginia entre tantas outras. São proposições que utilizam o corpo e as urgências como eixos de figurações que se comprometem a pensar uma produção de subjetividades, abertas e plurais. São ações que invocam e nos trazem memórias invisíveis, que provocam outro olhar, colocam-nos em um território carregado de potências, resistências e poéticas, inscrevem-se com a “diferença, desassossego e devir-outro” (ROLNIK, 1993, p.01).

Algumas obras de arte urgentes apontam um radicalismo potencializador. São aquelas que não nos perguntam se queremos vê-las, ouvi-las ou pensá-las. Aquelas que não nos convidam ao olhar, mas invadem nosso campo de visão. São intrusas e desestabilizam as construções morais e normativas às quais fomos expostas na família, em instituições religiosas, educativas, culturais e sociais.

Huan (1997) propôs aumentar o nível da água com os trabalhadores rurais, e esse transbordamento poético se fez a partir de um tipo de criação, produção e pensamento transgressor. A arte urgente é carregada desse tipo de pensamento,

obras que exploram a geografia do corpo, que perpassam as fronteiras das políticas anais, pelas quais as artistas questionam o sistema heterocentrado levando em conta a questão da passividade do corpo/gênero/sexo e social. “Foi necessário fechar o ânus para sublimar o desejo pansexual transformando-o em vínculo social, como foi necessário fechar as terras comuns para assinalar a propriedade privada” (PRECIADO, 2014, p.136).

Vale ressaltar que a arte urgente não oferece armas para uma espécie de ‘salvação da humanidade’, mas disponibiliza linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995) para um pensamento nômade e de resistência. “Inventar não é reproduzir, é resistir” (STUBS, 2015, p. 12). A arte não é vista aqui como o ápice da mudança social, ou a proposta para isso, seria utópico demais, mas sim como um catalizador e uma linha de fuga para aquilo que nos captura e nos engessa nesse sistema normativo branco colonizador.

Vejo-a como uma potente ferramenta para a produção de subjetividades dissidentes, abertas ao múltiplo e ao devir, que vai além de nosso campo de visão. Uma forma de poder acreditar, ou, de voltar a acreditar no mundo.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volumes reduzidos (DELEUZE, 2006, p. 218).

Temos aqui hermenêuticas se inscrevendo em corpos, nos territórios divergentes, em “espaços-tempos”, pelas quais se forjam movimentos, processos de desterritorialização, “fluxos menores e minoritários” (DELEUZE, 2006, p. 19), que geram aberturas e provocam bifurcações para o plano das singularidades, para as novas sensibilidades, encontros e acontecimentos. Iminências vão constituindo um mapa a ser cartografado, um mapa “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Um campo híbrido convocando a pesquisa/poética de forças inventivas dialogando com a Arte, educação, psicologia e uma ‘possível força transformadora’ para uma revolução do sensível⁶.

⁶ Revolução do sensível (STUBS, 2015, p.34) atua em um plano molecular, “tem como espaço de luta e transformação o cotidiano dos afetos, das relações mais íntimas com o corpo e com os desejos” (2015, p.94).

Para que essas des/conexões aconteçam, provoço em mim outra forma de me relacionar com o território. Como professor/pesquisador em arte, exerço mediações de conflitos subjetivos com outros corpos constantemente. A arte abjeta, *cuir* e contrassexual emana de uma intensidade de fatores, códigos linguísticos e discursos que nos tencionam a re/pensar nosso lugar de existência e nosso modo de se relacionar com as pessoas. Nos abre para novas alteridades e provoca uma chamada para a resistência.

A arte abre novas possibilidades de vida para a alteridade, “ela é capaz de provocar a irrupção de linhas de subjetivação carregadas de um ímpeto crítico/inventivo diante do que nos chega pronto, resistindo e se dispondo a inventar novas formas de ser, estar, amar e se relacionar com o mundo” (STUBS, 2015, p.20).

Inserido pelo território que habito, a educação como a conhecemos, apresenta-se falida, “todos sabem que essas instituições estão condenadas, num prazo mais ou menos longo”, nesse sentido, a arte educação aparece nesta pesquisa como uma possibilidade para repensar a máquina escola (DELEUZE, 2006, p.108). A arte urgente, em sua existência, como cartografia de pessoas abjetas, poéticas transversais, divergentes e guetizadas torna-se um grande território a ser forjado por meio da resistência e criação na máquina educacional.

A arte urgente vem com a possibilidade de construir “um outro mundo no mundo” (BLANCHOT, 2001), de forjar para si e para outras um território dissidente, de geopoéticas com coordenadas potenciais para a imanência. A geopoética propõe uma forma de resistência. É uma relação sensível com os territórios outros, para isso atravessa os diferentes lugares a fim de explorá-los e mapeá-los de forma poética, criativa e inventiva (BOUVET, 2012).

Em Deleuze (1996), encontro liberdade poética e de escritura para ‘embebedar’ minhas escritas e ‘atormentar’ o território da Arte e da educação com aquilo que me inquieta. Seu percurso solo ou junto a Guattari, me propiciou um encontro que me fez experimentar novas formas de pensar. Rizoma, território, desterritorialização, territorialização e reterritorialização, bem como uma breve passagem pela esquizoanálise, aparecem como eixos importantes dessa discussão.

Juntamente com os estudos de Deleuze e as autoras/artistas citadas anteriormente, fui pensando nas urgências abjetas, *cuir* e contrassexuais como possíveis para uma transformação/transmutação da própria carne/corpo e um deslocamento do pensamento. Busquei conhecer os suportes e abordagens

próximas a essas discussões da Arte contemporânea/Arte e educação e seus atravessamentos.

Crio aqui, uma espécie de arquivo/depósito para vasculhar alguns percursos que foram sendo produzidos ao longo dos anos e formam cartografias que dialogam ou cruzam com a abordagem desta proposta a/r/tográfica urgente; o estado da arte desta escrita, percalços que aqui foram sendo gerados.

Este trabalho é um pulso de problematização junto a autoras e artistas nacionais e estrangeiros. As produções dessas pessoas são tidas, muitas vezes, como conhecimentos universais e universalizantes de uma dada realidade. Lançando linhas de fuga para compreendê-las e fraturar suas potências dissidentes, tenho como proposta ética-estética-política a contestação do sistema heteronormativo/capitalista/colonizador por intermédio das brechas das obras apresentadas, como denúncias e como reivindicações de um lugar de fala das pessoas subalternas (SPIVAK, 2010).

Ética-estética-política é a tríplice relação encontrada em Stubs (2015) a partir dos escritos de Deleuze, Guattari e Foucault. É Ética, porque o que a define não é um aglomerado de regras com valores em si para se chegar a uma verdade (método), nem um conjunto de verdades com valor universal, ambos estão na posição de uma ordem moral. “O que define esta posição é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças” (ROLNIK, 2017, s/p).

Configura em uma relação estética “porque não se trata de dominar um campo de saber já dado, mas sim de criar um campo no pensamento que seja a encarnação das diferenças que nos inquietam, fazendo do pensamento uma obra de arte” e política “porque se trata de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir: forças reativas, forças reacionárias” (ROLNIK, 2017, s/p).

A Arte, nesta a/r/tografia, vem “cavar em nossas vidas uma disposição e uma abertura para a alteridade”, em movimentos de interseccionalidades e possíveis rupturas dentro de nosso território (STUBS, 2015, p. 20).

Tendo os estudos dos feminismos como início de uma jornada cartográfica, trago aqui algumas conversações que tive com mulheres lésbicas, negras, trans, abjetas, subalternas, estrangeiras, anarquistas, artistas, terroristas, gordas, mulheres

multidão, pelas quais, juntamente as escritas de Deleuze (2006) e também Deleuze e Guattari (1997) construo um mapa desses “/im/possíveis⁷” (STUBS, 2015, p.256).

Essas conversas iniciais possibilitaram compreender como as discussões, no âmbito da luta por direitos das minorias silenciadas e guetizadas, foram se legitimando. Dessa forma, tracei um paralelo com suas implicações no campo da arte e da educação. Quando falo de minorias silenciadas, no contexto educacional, social, cultural, da política e da existência, entendo que se trata de uma maioria silenciada que se configura como uma classe excluída.

Como parte dessa minoria, projeto um modo de pensar os trânsitos teóricos e acadêmicos de seus espaços e como são constituídos. De qualquer maneira, esses nomadismos entre as escritas/obras/fragmentos de forças e afetos aqui costurados buscam nos potencializar, e estar na margem, transitando sob ela, pode ser uma possível saída para encontrar e produzir potências.

Os rastros deixados nessa escrita a/r/tografam um território de urgências, de vidas urgentes, uma proposta geopoética encontrada por meio de vasculhos pelas periferias da academia, da América Latina, Central, do Norte, Europa, África, Ásia, nos lugares sujos, esquecidos e muitas vezes calados, de ex presidiárias como a teoria/feminista/negra Davis (1982), e na poesia e manifesto preto lésbico de Lorde (1982) e hooks⁸ (2004), as quais propuseram conversações e poéticas acerca dos feminismos, em especial, o feminismo negro, aquele que posiciona a mulher como marginalizada além do gênero, mas também da cor e da classe social na qual está imersa.

Assim, encontro também o livro de Maria Carolina de Jesus (1963), “Quarto de Despejo: o diário de uma favelada”. Antes desse movimento de Carolina e seu desabafo de mulher preta favelada no contexto brasileiro, encontra-se muitos nomes de coragem para a época, mulheres que romperam com barreiras machistas, misóginas, sociais (como a própria Carolina de Jesus).

Maria Lacerda de Moura (1887-1945), por exemplo, mulher anarquista, libertária, apresenta em outro contexto (mas não menos revolucionário), escritas perigosas, denúncias da “dominação burguesa, da opressão masculina e da exploração capitalista do trabalho” (RAGO, 2012, p. 54). Brah (2006) e Spivak

⁷ /im/possíveis é um termo pensado por Stubs (2015) onde a ideia de possível chega a um estado de esgotamento, torna-se necessário reconfigurar palavras, refazê-las se necessário, é preciso o avesso. Esse conceito será melhor discutido no decorrer do texto.

⁸ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora afro americana. O nome é grafado em letras minúsculas, a autora escolheu esse modo de enunciação de si devido suas lutas nos espaços de feminismos negros e as relações com suas vivências militantes.

(2010), mulheres indianas, com suas interseccionalidades feministas, chamam-nos para as escritas sobre o pós colonialismo. As potências femininas não se medem, somam-se, mas devem ser vistas, observadas e respeitadas em suas individualidades e necessidades específicas, em seus trânsitos e deslocamentos.

As teorizações conversam entre si e atravessam nossas conversas com as problemáticas da contrassexualidade, do corpo ciborgue, da teoria *cuir*, abjeta, do pós pornô e das tecnologias do eu/outra. Os feminismos de Tereza de Laurentis (1990), italiana radicada nos EUA, Donna Haraway (2013), bióloga, filósofa, escritora e professora emérita estadunidense, Paul B. Preciado (2014), professor de História Política do Corpo, Teoria de Gênero e História da *Performance* em Universidades Europeias e Sam Bourcier (2012), francês professor da Université de Lille II, são contrapontos que destaco para constituir esta pesquisa.

Nessas conversações, o grupo denominado de *Mary Nardini Gang* (2009), composta por criminosas *cuir*, é também convocada. Outras autoras de suporte teórico/artístico como Monstra Errática, conhecida como Jota Mombaça (2015), Roberta Stubs (2015), artista, professora e doutora em Psicologia, Fernanda Magalhães (2010), artista, professora e doutora em Arte e Hija de Perra (2012), travesti chilena, atriz, artista compõem vozes plurais com minhas negociações.

Essas autoras encontram nos feminismos um re/existir ao sexismo, à opressão que opera em movimentos ardilosos. Nesse nomadismo de conversações, os encontros com outros lugares nos envolvem em produções e vivências micropolíticas⁹, são “[...] forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade” (ROLNIK, 2006, p.01) e também linhas de fuga em diferentes âmbitos.

Nesse movimento de autoras, Preciado (2011) nos convoca a pensar um movimento de desontologização das pessoas da política sexual. Durante a década de 90, movimentos que reivindicavam estudos identitários começaram a pensar e refletir lutas, fronteiras geopolíticas e poéticas do corpo falante feminino,

⁹ A noção de macropolítica e micropolítica bem como de molecular e molar foram estudadas por Deleuze e Guattari (2014). Macro e micropolíticas são entendidas como ações que atuam em âmbito das estruturas amplas (educação, saúde, capital...) e dentro dessas políticas amplas (as macropolíticas) estão as ações micropolíticas, que atuam no indivíduo, em um determinado grupo, tribo ou instituição, como escola por exemplo. Ao que se refere a molar, esta é uma realidade constituída, a excelência do registro, controle dos corpos na sociedade e local gerido pelas instituições de relações sociais que dominam. Molecular trata-se da realidade da forma como se constitui, no caso a territorialização e também onde atuam as possibilidades de se destituir, de fuga, a desterritorialização, lugar onde se produzem fluxos, desejos e conexões.

homossexual, trans. Esse rompimento pode ser direcionado às autoras citadas acima e que também abarcam pilares de estudos de Foucault, Derrida e Deleuze.

Para que esse deslocamento teórico-metodológico fosse possível, o LAB partiu de uma inscrição com a arte e com a cartografia que “não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.264). O LAB é um mapa, um rizoma com múltiplas linhas ou vetores sem início ou fim, sem chegada, de abertura para o novo, para a transgressão (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

A cartografia, no LAB, é marcada pela transversalidade (GUATTARI, 1981), não se fixam fronteiras, há uma relação geopoética com o mundo, com territórios visíveis (geográficos), invisíveis (memórias, subjetividade) entre outros.

A pesquisa cartográfica mostra o coletivo, remete ao plano ontológico, às experiências comuns, é uma pesquisa-intervenção¹⁰ com direção participativa e inclusiva, potencializa os conhecimentos, saberes até então excluídos, “garante a legitimidade e a importância da perspectiva do objeto e seu poder de recalcitrância” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.266).

O ‘eu’, e posteriormente o ‘nós’ nesta escrita, ocorre em uma relação muito particular com aquilo que está sendo observado, estudado, vivido e presenciado.

A cartografia me traz uma liberdade para intervir e participar como corpo que também fala, pensa e opera por meio de sensações, conflitos, êxtase e memórias. De acordo com Deleuze (1998), estamos à mercê de instituições em crises, mas na crise também existe resistência, traçamos novos fluxos por meio daquilo que nos potencializa; reivindicamos mudanças, mesmo no plano micro, pois a mudança está nessas instâncias menores.

O cartógrafo¹¹ traça mapas, adentra territórios outros, forja novos lugares, explora zonas e identifica-as, nomeia, cria nomes, se dispõe à experimentação, à criação, às novas línguas, comidas, fazeres e rotinas. O cartógrafo mais do que um pesquisador nômade, se propõe com o corpo, se torna carregador, leva nos pés o pó, a terra e as marcas por onde passa, assim como o fez Paulo Nazareth (2011

¹⁰ A cartografia é uma pesquisa-intervenção participativa porque não mantém a relação de oposição, entre pesquisador e pesquisado tomados como realidades previamente dadas, mas desmancha esses polos para assegurar sua relação de coprodução ou co-emergência (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.271).

¹¹ A pesquisa cartográfica coloca-se entre aquelas que afirmam a importância do interesse da ciência pelo que investiga, aceitando em contrapartida, o interesse próprio do objeto. A dimensão interativa ou participativa característico da experiência de “inter-esse” é revalorizada, o que confere ao trabalho da pesquisa um sentido de cuidado. O pesquisador sai da posição de quem – em um ponto de vista de terceira pessoa – julga a realidade do fenômeno estudado, para aquela posição – ou atitude (o ethos da pesquisa) – de quem se interessa e cuida (KASTRUP; PASSOS, 2013, p.271).

apud RIBEIRO, 2016), o andarilho das Artes, que foi a pé de Palmital, conjunto habitacional da periferia de Belo Horizonte (Minas Gerais), calçando sandálias de borracha da marca *Havaianas*, rumo a Nova York e Miami, por sete meses. Nesse período, o artista deixou de lavar seus pés, carregando assim a poeira, a sujeira dos lugares por onde passou, e, mais do que isso, as marcas, memórias e feridas do que viu, sentiu e presenciou. Seus pés ficaram rachados, machucados, esfolados... como as solas da Arte Contemporânea (RIBEIRO, 2016).

Ao chegar nos Estados Unidos, Nazareth lavou a sujeira acumulada em seus pés no rio Hudson, em Nova York. O pó escuro e incrustado nos pés soltaram-se nas águas daquele manancial, eram os vestígios de suas andanças pela América Latina. Mais do que simbólico, um ato de rebeldia, uma angustiante jornada em que não apenas se cartografava o percurso, mas se registravam poéticas urgentes, de identidade, de conflitos, uma *a/r/tografia* se constituía, pois o artista anotava, fotografava e dialogava com as pessoas por onde passava. Um mapa de fatos, histórias, discursos, modos de vida reais e ficcionais que contam e trazem marcas de diferentes pessoas.

A *a/r/tografia* surgiu quando as produções poéticas, artísticas, entre outras, não ganhava o espaço necessário para uma pesquisa que abarque Arte, educação, discussões acerca de gênero/sexualidade, corpo e questões sociais/políticas, outras possibilidades foram se criando com as necessidades emergentes no campo da pesquisa.

Vale registrar que esse método é uma pesquisa desenvolvida nas Artes – Pesquisa Baseada nas Artes (PBA), um desdobramento da Pesquisa Educacional Baseada nas Artes (PEBA), cujo foco maior é o aspecto educacional (IRWIN, 2013). São novos modos de escritas que me liberam, de certa forma, de um engessamento acadêmico. Estes modos deixam que as linguagens artísticas transitem com mais facilidade entre escrita/arte e pensamento. Uma escrita com licença poética, de autonomia. Essas metodologias de pesquisa em arte trazem formas alternativas para a representação visual e outras linguagens. Elas criam territórios dentro e em torno daquilo que é pesquisado a partir de coisas novas que podem surgir continuamente de diversos espaços e lacunas (DIAS, 2013).

A pesquisa, portanto, trata-se de uma cartografia com produções artísticas, minhas experimentações, ideias poéticas, pelas quais o cartógrafo (nesse caso eu), não apenas mapeia, mas produz. É parte do trabalho, um percurso geopoético sendo constituindo, pois adentro territórios outros, por isso *a/r/tográficos*.

Uma combinação que vai cartografar caminhos com escrita e Arte, e forja territórios de “inter-esse” (STENGERS, 1993, DESPRET, 2004) em que corpos abjetos, *cuirs* e contrassexuais criam seus espaços e se articulam criando conexões entre sujeitos/mundos/objetos e poéticas a partir de uma disposição também da confiança, portanto “cartografar é conectar afetos” (STUBS, 2015, p.34).

É nesse sentido que “[...] a cartografia como método pressupõe uma descentralização nas práticas de pesquisa, em prol de um processo coletivo e compartilhado de produção de conhecimento” (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2013, p. 283). A cartografia com Arte, então nominada *a/r/tografia*¹² (IRWIN, 2004), entende as relações da pesquisa, longe de uma suspeita em relação à rigidez, controle e engessamento acadêmico. Aposta em um mapeamento rico e potente com viés de criação, “eis o que encontramos na palavra confiança – confiar – fiar com, tecer composição e criação com o outro/outrem (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2013, p.283).

Condizente com isso, “[...] o sentimento de confiança faz da experiência um domínio de experimentação. É “a condição de todo ato de criação” (LAPOUJADE, 1997, p. 108), uma confiança pensada em autoras que forneceram ferramentas necessárias para a elaboração de método livre nas Artes.

Os encontros realizados nessa jornada *a/r/tográfica*, permitiram que histórias fossem contadas, memórias invisíveis ganhassem pulso e pudessem “produzir e desencadear novos relatos” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47). A Arte é um campo que se ocupa do mundo, das representações, dos objetos, das narrativas, de outras linguagens.

Por meio de uma investigação narrativa/poética e urgente, não me desenho apenas como nômade de um território dissidente, mas também como invasor e estranho nesse lugar. Essa investigação não pede licença, simplesmente ocupa, usurpa, entra, invade. Esta pesquisa busca ativar na pessoa leitora sua própria “[...] experiência de vida via resignificação de sentidos a reflexão sobre si e sobre o outro” (STUBS, 2015, p.32).

Na *a/r/tografia* as pesquisadoras são convocadas e envolvidas “em desconstruir a escrita acadêmica dominante” e “desafiam a voz do observador acadêmico como possuidor de todo o conhecimento” (DIAS, 2013, s/p).

¹² O referencial teórico da *a/r/tografia* está na fenomenologia, no estruturalismo e no pós-estruturalismo de Ted Aoki, William Pinar, Madeleine Grumet, Patrick Slattery, Van Manem, Elliot Eisner, Michel Foucault, Jean-Claude Nancy, Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Felix Gatarri, Jacques Derrida, Judith Butler, Julia Kristeva e Joe Kincheloe (DIAS, 2013, s/p).

Esta pesquisa explora “modos criativos de representação que reflitam a riqueza e a complexidade das amostras e dados de pesquisa, promovendo múltiplos níveis de envolvimento, que são, simultaneamente, cognitivos e emocionais” (DIAS, 2013, s/p), como, por exemplo, em um processo de leitura/conexões e experimentações artísticas¹³ que realizei, pelas quais tracei um esquema que se perde, se encontra, foge de minhas vontades, um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

A a/r/tografia, é um processo de escrever com Arte, experimentando Arte e fazendo Arte, acontece em momentos inesperados, como, por exemplo, quando ando na rua com fones de ouvidos e paro, me percebendo a pensar em minha dissertação. Daí puxo meu caderno da sacola e faço anotações, surgindo o primeiro possível momento da captura pela metodologia: o acaso. São as engrenagens do LAB em movimento.

O acaso (ou memórias, percepções) acontece, mas não vêm só, surge relacionando-se com as leituras feitas anteriormente, com as experiências vividas, obras vistas, experimentações com artistas, exposições, filmes, músicas, vídeos clipes, vídeos arte, acessos em memórias esquecidas, desejos estes que nada falta, onde tudo é excesso, transbordamento e sempre uma relação de conexões (DELEUZE; GUATTARI, 2014).

O acaso se desdobra de primeiro momento e passa a ser múltiplo, ele acontece de imediato, um encontro inesperado. Essa é uma das vibrações que acontecem na a/r/tografia, um método do acaso, dos encontros, nos ‘flashes’ inesperados, “Para a a/r/tografia a teoria está viva na experiência praticada no dia a dia, nos valores, crenças e convicções que se afirmam na prática diária” (STUBS, 2015, p. 33).

A a/r/tografia é um processo de envolvimento com o universo ao nosso redor, com o seu mundo particular, com os objetos, as vidas que se cruzam com você. É uma linha de força que atua para que a pesquisa se torne uma cartografia de experimentos. Uma escrita com Arte¹⁴, um novo modo de traçar percursos que a academia e seus métodos mais tradicionais de pesquisa talvez não deem conta ou reconheçam como forma de fazer ciência.

¹³ Essa experimentação é detalhada da seção seis: LAB-Forjando Territórios dissidentes.

¹⁴ As práticas do ensino de Arte no ensino superior estão comprometidas inteiramente com o objeto ou o Artefato material denominado Arte, mas raramente desenvolvem estratégias, métodos ou modelos interpretativos que reflitam, explorem e valorizem o sujeito como um elemento fundamental para a compreensão do contexto e posicionamento da visão do espectador (DIAS, 2013, p. 05).

A pesquisa a/r/tográfica se apresenta como “uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem e hibridação” (DIAS, 2013, s/p). Encontramos a relação rizomática que mapeia o mundo pela qual “saber (theoria), fazer (*praxis*) e criar (*poesis*) são três formas de pensamento importantes” (IRWIN, 2013).

Proponho-me aqui construir uma “superfície de inscrição” (DELEUZE, 2006, p. 109) que se ‘cavada’, torna-se profunda, um abismo de urgências. “Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-oculto permanecera não visível” (*idem*, p.109), desse modo as ramificações dessa superfície vão se constituindo também como espaços de fala para a Arte urgente, aquela carregada de marcas abjetas, contrassexuais e *cuir*.

Fermo aqui redes de conexões, desenho mapas, construo abismos em minha mente, capazes de me fazer ficar horas acordado tentando encontrar a ‘luz no seu fim’, uma conexão com afetos, com corpos dissidentes, intensidades múltiplas e impulsos que nos potencializam para o imprevisível. Uma forma de adentrar à máquina-escola (MOLIN, 2011), máquina-educação e dinamizar outros modos de olhar, perceber e sentir aquilo que nos envolve como pessoas.

O mapa quando percorrido, desenhado e escrito produz marcas, “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo” (ROLNIK, 1993, p.2). Cada um desses estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.

Volto a afirmar: a pesquisa toda é um LAB e foi organizada de modo a costurar teorias e conceitos que possibilitem a reflexão sobre as poéticas dissidentes. Assim sendo, na segunda seção desta dissertação, é abordado o conceito de dispositivo para então adentrar na arte contemporânea. É explicado o que é um dispositivo, como ele se sustenta como conceito teórico e, de que forma a arte pode exercer uma posição de contra-dispositivo. É feito um breve relato sobre as construções de pensamento na arte e posteriormente na contemporaneidade até a utilização do corpo como um suporte para a criação de resistência.

Na terceira seção, as urgências abjetas, *cuir* e contrassexuais são melhor delineadas em função do corpo dissidente e de sua produção poética. Para tal, é estabelecida uma relação tríplice entre três conceitos os quais entendo perpassam as questões do urgente. O abjeto, o *cuir* e a sociedade contrassexual são um convite

ao convívio, à multiplicidade e, a arte, quando carregada desses três conceitos, pode ser compreendida como urgente, dado que, forja para si e para outras, um território novo de discussões e possibilidades.

Em “Um lugar inventado: nem tão longe assim” exploro a relação geopoética e territorial que a arte urgente, como um contra-dispositivo, produz sob nossas vidas como possibilidade de criar um lugar de afetos e forças inventivas. Traço todas essas relações para que seja possível entrar na máquina escola e pensar como a arte urgente evoca as múltiplas resistências na educação.

Na quinta seção, o LAB, como poéticas urgentes, reflete as dissidências na arte e na educação; discuto a relação nas micropolíticas e as experimentações possíveis cartografadas no trabalho. Compartilho ainda a experiência de dividir com algumas pessoas as discussões do LAB e uma mobilização que realizei a partir de uma *performance*.

Em “Resista/Considerações”, última seção, registro as marcas causadas pelo LAB e questiono as possibilidades de descolonizar os espaços de educação por meio da inserção da arte contemporânea urgente.

O mundo se apresenta como trauma perante as produções urgentes e o corpo desta pesquisa congrega marcas, inscreve-se sob dores, memórias, lugares, corpos e modos de vida que, de diversos modos, pessoas, estados e negociações se transversalizam em abjeções, possibilidades transitórias e cuir, resistência sem o sexo lei/rei, em contra poderes que (re) pensam os territórios educacionais.



CATÁLOGO DE MICROPOLÍTICAS
PARA CORPOS DISSIDENTES:
UMA VIDA INTEIRA DE URGÊNCIAS

2.0 CATÁLOGO DE MICROPOLÍTICAS PARA CORPOS DISSIDENTES: UMA VIDA INTEIRA DE URGÊNCIAS

Trago nesse ato inicial uma reflexão acerca da **Arte contemporânea urgente**¹⁵ como um **contra dispositivo** que **cria lugares/territórios** para **corpos dissidentes**. Essa é a premissa que evoco e, para analisar isso, é necessário compreender alguns conceitos que irão nos localizar dentro desse pensamento.

Se entendo a arte contemporânea como um contra dispositivo, é necessário perceber que o dispositivo é algo construído dentro do universo filosófico de Michel Foucault (1977), é entendido como algo desdobrado por uma forte heterogeneidade de elementos que o formam. Tal dispositivo apresenta pontos de ligação nos lugares em que é acionado, esses lugares, espaços e situações são lidos como os discursos, regulamentos (leis), arquiteturas, decisões administrativas, propostas de teor filosófico, moral e tecnologias.

Para Foucault (1977), é importante compreender que o dispositivo se apresenta em um processo de superdeterminação funcional, na qual, os elementos distintos que são postos para a massa, na rede, nessa cadeia social, política e cultural, o valorizam. O dispositivo atua sob os corpos e os 'imersa' em um processo de supervalorização fazendo-o não apenas existir, mas se multiplicar e afetar outras pessoas e lugares.

Os dispositivos são utilizados como forma de regulamentar os corpos, as identidades e produzir subjetividades¹⁶. Foucault (1979), trata da dimensão do poder para podermos acionar uma noção de atuação dos dispositivos, sendo que a sociedade está imersa no poder e em seus jogos.

O poder circula por meio dos dispositivos, emite ordens, coordena instâncias e divide. É tão presente em nossa vida que fica imperceptível. É possível desativar o

¹⁵ Urgência no sentido de arte dissidente. Utilizo o termo urgente por entender que a arte dissidente abraça as discussões acerca de todos os corpos marginalizados, silenciados e violados que estão saindo do lugar de guetização e conquistando/ocupando seus espaços nas poéticas dissidentes. É um sentimento urgente falar sobre.

¹⁶ Esse termo será melhor discutido no decorrer da escrita, mas é importante colocar aqui que não trato a subjetividade "apenas aos domínios da representação, da interioridade" (PAIVA, 2000, p. 35), ela é sim aquilo que nos constitui, que forma nosso universo particular, mas também constitui o outro, os espaços, produz novos lugares e novos 'eus', a subjetividade é 'produzida' na repetição da experiência, ou seja, no hábito de adquirir hábitos. Esses processos são entendidos como coletivos e não apenas individuais, é nesses aspectos que forjamos aquilo que é chamado de espírito, alma, consciência, subjetividade (DELEUZE, 2006).

dispositivo de poder, reordená-lo e até mesmo esgotá-lo. O poder é o sistema, mais ou menos organizado, de alguma hierarquia, sempre reversível.

É nesse ‘mais ou menos’ da atuação do poder que podemos pensar o dispositivo como um “conjunto multilinear composto por linhas de diferentes naturezas” (DELEUZE, 1990, p.155), uma vez que essas linhas não são estáveis ou reversíveis, elas se desdobram, quebram e inauguram novos percursos. Por isso, dizemos que essas são de diferentes naturezas.

Tais diferenças podem ser entendidas como gestos, sinais, marcas, posturas, sons, hábitos entre outras coisas, são um conjunto de tudo que existe, cognoscível. As linhas de um dispositivo são como um processo de produção, um “[...] conjunto de dobras móveis” (DELEUZE, 1990, p.13), uma evidência ‘incontestável’ que age sobre os corpos, é a composição de um dispositivo, que está sempre em movimento.

O movimento de um dispositivo de uma determinada natureza, pode ser desarmado, o movimento pode ser deslocado para um outro local pelas linhas de fuga. As linhas de fuga vão viabilizar um contra-poder em suas formas locais e específicas de atuação.

O contra-poder é a resistência, a dominação de um dispositivo sob um corpo, um lugar. As linhas de fuga funcionam como reagentes, uma resistência ao poder. Essas linhas estão submetidas em processos que sempre se desequilibram quando se chocam umas às outras ou afastam-se, pois, cada linha segue uma direção. Tais linhas são compostas por sistemas diferentes, mesmo atuando no próprio lugar e podem ser quebradas a qualquer momento.

Foucault (1979) afirma que o poder está em todos os lugares, disseminado em todas as relações, mas que, como dito anteriormente, o poder invoca resistências, não é um dado que age livremente sobre os corpos e as coisas, a cristalização em que age os dispositivos de poderes também é rompida com a revolução, com as resistências.

No dispositivo, as linhas não se delimitam ou se envolvem em sistemas homogêneos por conta própria, como um objeto, pessoas, linguagem entre outros. Seguem direções, traçam percursos que estão em constante desequilíbrio, em momentos se afastam ou se aproximam uma das outras. “Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações” (DELEUZE, 1996, p.01).

Para Deleuze (1990, p.33) “Foucault é um cartógrafo”, pensa por linhas. Ainda dentro desse conceito de poder/dispositivo (indiferente dos dispositivos concretos, arquiteturas ou divisões da sexualidade abordados por Foucault (1979), Deleuze (1996) entende ainda que a questão está nos vetores¹⁷, nas linhas de fuga, nas mudanças de direções. Tratam-se de forças, portanto de um tipo diferente de dispositivo, que compõem os mesmos em uma espécie de nó: “saber, poder e subjetividade” (DELEUZE, 1996, p.01).

Este tríplice (saber, poder e subjetividade) não se apresenta como um local de forma estática, imóvel, pois são como linhas que variam e se envolvem umas com as outras, se subtraem e multiplicam-se, estão sempre em movimento, se deslocam a partir das linhas de fuga, dos vetores, mudam de direção como o vento a qualquer momento. “Não possuem contornos definidos de uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam uma das outras” (DELEUZE, 1990, p.01). Saber e o poder são condensações, cruzamentos e a pessoa uma linha de fuga.

Foucault (1979) identifica a pessoa em suas análises como algo de um projeto ou uma reflexão de inventividades e de prática da liberdade, tornando-se o processo de subjetivação¹⁸ e não com o mecanismo de subjugação. Uma produção de pessoas pelas quais saberes e poderes movimentam-se dobrando a sua resistência, disciplinando a força e normalizando o excesso de vida.

Esta dimensão do «Si Próprio» (*Soi*) não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que se possa encontrar já acabada. Pois também uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível (DELEUZE, 1990, p.02).

Uma linha de subjetivação é um processo e um dispositivo, a pessoa em si é o efeito de uma série que aciona outras séries possíveis (decalques). Ela mesmo, a pessoa, é um dispositivo, porque se conecta e ativa outras multiplicidades e forças.

¹⁷ Vetores são grandezas matemáticas que indicam módulo, direção e sentido, são linhas, estas que podem ser de diferentes formas, carregam diferentes funções. Deleuze e Guattari (1992, p. 241) capturam a palavra e trazem ela com diferentes variações “É sobre este plano de composição, como sobre “um espaço vetorial abstrato”, que se traçam figuras geométricas, cone, prisma, diedro, plano estrito, que nada mais são do que forças cósmicas capazes de se fundir, se transformar, se enfrentar, alternar, mundo de antes do homem, mesmo se é produto do homem”. São linhas abstratas, são linhas que se movimentam.

¹⁸ O processo de subjetivação ocorre de forma contínua nas relações das pessoas com o mundo, em seus acontecimentos, nas transformações de afetos em signos. Os agenciamentos fundem-se nessa relação onde originam-se encontros que pulsam a vida. Produzem com os signos os desejos, “a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação, por semiotização” (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p. 31).

As pessoas vivem em um "um estrangulamento biopolítico¹⁹ que pede brechas, por minúsculas que sejam, para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial" (PELBART, 2016, p. 13). Essas brechas podem estar ligadas ao processo de dessubjetivação²⁰. O dispositivo é "uma máquina²¹ que dessubjetiva as pessoas e o processo (dessubjetivação) seria condicionante para a subjetivação "composto de aberturas éticas com o mundo" (STUBS, 2015, p.29). A máquina seria um percurso para a invenção de outros modos de ser e viver a vida.

Agamben (2009) propõe que a profanação do sagrado (da soberania, da propriedade, dos bens), desativaria o código pelo qual funcionam os dispositivos e o processo de dessubjetivação resultaria em um contra dispositivo. Profanar é devolver ao uso comum aquilo que foi segregado pela esfera e lógica do sagrado, é uma forma de não aplicar a lei e a soberania, uma perspectiva bem anárquica e messiânica.

Quando Agamben (2009) propõe uma profanação para desativar dispositivos, eu entendo as relações que Deleuze (1996) coloca, como foi dito acima, sobre as linhas de fuga. Profanar é também encontrar saídas, é entrar na esfera do devir e produzir outros modos de vida. Quando se profana o dispositivo, se restitui ao livre uso das pessoas, se produz um contra-dispositivo a partir de uma linha de fuga, "a profanação é o contra-dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido" (AGAMBEN, 2009, p, 45).

No coração de todo dispositivo de poder, está a possibilidade de desarmá-lo, de criar resistências. Os dispositivos atuam na produção de linhas de subjetivação que incidem sobre os sujeitos a partir de cargas normativas, a partir de padrões de comportamentos, de regras de condutas morais etc. Nesse contexto, a arte contemporânea urgente pode se configurar como um contra dispositivo de poder, uma linha de fuga dentro dos dispositivos.

A arte contemporânea, se apresenta como uma possível linha de fuga e um contra-dispositivo como profanação das forças que regulam a vida. A arte não atua

¹⁹ Ainda conforme o autor, biopolítica é a "gestão e controle da vida das populações, compatível com o que Deleuze chamou "sociedade de controle", tendo por limite inferior o rebaixamento biologizante da existência (vida nua)" (PELBART, 2016, p.14).

²⁰ Pode-se entender esse processo como algo que cria nas pessoas de modo simultâneo, muitas coisas, dependendo do dispositivo que, capturando-a, registra uma "máscara", em vez de uma identidade.

²¹ Máquina é um conceito de Deleuze e Guattari (2014, p. 07): "O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões". Máquinas acopladas a outras máquinas, que produzem conexões e fluxos. Tudo em nós produz, cria, faz, corta, torce, processa. Nosso corpo é uma usina intensa e relaciona com outros corpos-máquinas, humanos ou não humanos, visíveis ou não.

como salvacionista ou detentora de uma ação que rompe com o sistema de dispositivos e poder, mas sim como potência para reflexão e (re)produção de pensamentos/ações que nos desterritorializam.

Quando profanada ou profanadora, a arte contemporânea urgente apresenta-se como possibilidade de resistência em meio aos dispositivos de controle biopolítico. É nesse território de dissidências ao controle que se pode pensar outros modos de viver e desejar, modos de viver que ganham vida por linhas de fuga, que reivindicam outras linguagens como forma de grito e de produzir/forjar lugares.

Nesse sentido, é apresentado um breve pensamento sobre a arte contemporânea e suas construções para que seja possível entender como ela forja lugares para a dissidência.

2.1 Arte Contemporânea

Arte contemporânea, guia todas as discussões acerca de arte nesse trabalho. Quando a palavra arte é citada, me refiro a uma arte contemporânea carregada de urgências abjetas, *cuir* e contrassexual, um objeto dissidente. Vale ressaltar a necessidade de discorrer um pouco sobre a arte contemporânea para que o processo de pensamento se situe.

A arte em si possui toda uma trajetória narrada por historiadoras²² que tentam pensar uma linearidade para ela, desde as produções na pré-história até as atuais e tem sido uma manifestação humana que corresponde a todo um processo de entendimento cultural, identitário e subjetivo.

Desde a Pré-história, a arte vem representando uma atividade nata de seres humanos. Ela vem produzindo objetos e suscitando estados de reflexão nas pessoas. “Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos” (BOSI, 2006, p.8.).

Bosi (2006) diz que as pessoas produzem objetos como forma de reconhecimento de seu meio e, talvez, uma possível perpetuação de seus pensamentos por intermédio desse processo totalizante de criar coisas.

²² A lista é grande, mas temos Gombrich (1999), Argan (1998), Vasari (2010), Mammi (2015) Didi-Huberman (2015) entre muitos outros.

Historiadoras de arte categorizaram técnicas, narrativas, momentos específicos de cada estética de determinado momento, uma forma de se localizar no tempo/espço, como, por exemplo, arte egípcia, romana, gótica, barroca, entre tantas outras categorizações.

Essas categorias, pode-se dizer, constituíram um pensamento entendido como 'organizado', a história da Arte. Existem muitas divergências sobre essa disciplina. Cada autora traça o percurso de uma forma muito individual, não há uma genealogia da arte, até porque, talvez não seja possível, mas pode-se observar que, quando a história é contada e escrita, muitas pessoas acabam sendo deixadas à margem, as mulheres, por exemplo, são definitivamente 'apagadas' da história da arte (NOCHLIN, 2016).

Até o século XIX as artes seguiam muitas regras de criação impostas pela academia. Aos poucos, artistas foram quebrando e questionando esses sistemas, é aquilo que foi denominada de arte moderna e suas várias correntes de pensamentos, os 'ismos': impressionismo, fauvismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo e essa onda vanguardista segue com suas muitas especificidades e escolas (GOMBRICH,1999).

A arte moderna constitui um espaço onde o indivíduo manifesta a totalidade de sua experiência e inverte "o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro" (BOURRIAUD, 2009, p.13).

A arte deixa o academicismo pós século XIX. O Impressionismo, entendido como um dos primeiros movimentos da arte moderna, deve sua ascensão ao surgimento da máquina fotográfica, é como se a artista de antes perdesse sua função de retratar e decorar para que depois, tivesse que projetar seus olhos para uma outra função da arte (GOMBRICH, 1999). O mundo não era mais o mesmo, pós-guerra, revolução nas indústrias, outros modos de vida estavam se instaurando.

O período de arte moderna teve uma durabilidade até o fim da segunda guerra mundial no século XX (ARCHER, 2001). A arte contemporânea é o que viria depois da arte moderna, seria então, "a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no próprio momento em que o público a percebe" (CAUQUELIN, 2005, p.6). Até aí, quase tudo entendido, mas o que a arte contemporânea compreenderia? Do que trata?

Alguns fatores podem legitimar uma obra contemporânea, mas, ao contrário do que Cauquelin (2005) coloca, não entendo que seja uma obra apenas do agora,

feita especificamente no momento, ou dos anos de 1960 para frente. Existem produções que nos são contemporâneas e outras que ganham esse entendimento de contemporânea devido às características que carregam.

Uma obra com questões que nos aproximam de coisas que ainda vivenciamos, pode ser entendida como obra de arte contemporânea, pois é contemporânea às nossas vivências. Durante os anos de 1960, a arte moderna era classificada entre escultura e pintura, a arte contemporânea rompeu com essas classificações, “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELLIN, 2005, p. 81).

As produções de arte dos anos de 1960 desafiaram as narrativas da história da arte modernista de forma muito particular. Mesmo que os movimentos vanguardistas da arte moderna se desdobrassem em múltiplas possibilidades de criação e ousadia, ainda era possível classifica-las dentro de uma lógica binária ocidental quando o passado desta oscila entre algo referenciado ao racionalismo e o romântico (CANONGIA, 2005).

As artistas que produziam arte naquele momento estavam presas a uma ideia de progresso, tecnologias, teorias científicas e Psicanálise. O passado era entendido como um inimigo da arte e do progresso, ela (a arte moderna) estava predisposta a um rompimento com as tradições, por isso a negação ao academicismo artístico como as escolas neo clássicas.

A característica de revolução no campo da arte moderna também começa a ser questionada pela sua cristalização em seus blocos de produção (ismos da arte). Stubs (2015, p.153) afirma que a arte do século XX continha práticas irreduzíveis a norma, e apresentavam-se como “um escândalo permanente para o pensamento normativo” e isso abriu espaços para que ela fosse questionada por novos fazeres artísticos, novas passagens estavam se instaurando, a Arte Contemporânea.

Na segunda metade do século XX esse questionamento permitiu uma nova relação da arte com a vida cotidiana. O significado da obra não estava apenas contido nela, mas também, emergia de todo um contexto em que ela se situava. Esse contexto pode ser entendido como político, de identidade cultural/pessoal, mas certamente “o fator fundamental foi o impacto da teoria feminista, de permanente significado” (ARCHER, 2001, p.5).

Arte e vida ganham uma nova relação, as artistas saem da escultura/pintura para explorar outros modos de fazer arte, o corpo torna-se suporte de questionar e

ser questionado, surgem as *performances*²³, instalações e um conjunto imenso de novas possibilidades.

Se tudo é possível, nada se dá por decreto histórico: uma coisa é, por assim dizer, tão boa quanto a outra. [...] Nada há para ser substituído: retomando a frase de Warhol, você pode ser um expressionista abstrato, ou um artista da pop art, ou um realista, ou qualquer outra coisa (DANTO, 2006, p.48).

Como disse Danto (2006), as artistas estavam adentrando processos criativo mais libertários, “enquanto estética da existência o artista é aquele que lança no mundo gestos criativos e espontâneos, gestos dos mais banais, simples e ordinários” (STUBS, 2015, p.157), as artes e as artistas estavam ‘livres’ à experimentação do mundo.

É nesse sentido que a arte contemporânea vinha adentrando os espaços, pois explorava novas possibilidades de criação e gerava um novo nomadismo nos territórios já existentes. É possível entender a arte contemporânea como processo de desterritorialização da arte moderna, pois novas bifurcações estavam se instaurando, ela ia cartografando a vida.

A arte moderna foi tendo alguns afrouxamentos e suas fronteiras foram se diluindo e da metade dos anos de 1960 e meados dos anos de 1970, rompe seus limites estéticos e discursivos, assume novas formas: “conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do realismo” (ARCHER, 2001, p. 61).

Como dito anteriormente, a arte moderna começou a ser criticada pelo seu racionalismo que predominava nas produções. Para Archer (2001) os movimentos da *pop art* e do minimalismo são marcos iniciais dessa crítica. Eles correspondem a um possível início da arte contemporânea. A *pop art* tem como características a “experiência social e cultural de uma época (1950) em um contexto norte americano, que são altamente influenciados pela indústria cultural e uso de imagens” (STUBS, 2015, p. 198).

O minimalismo avança para experimentações mais relacionadas a uma experiência estética, talvez um avanço mais significativo na arte contemporânea, pois a arte minimalista proporcionava uma interação entre sujeito/objeto (ARCHER, 2001), um território expandido de experimentações começa a ser construído. O

²³ Entendo a *performance* como uma composição de imagens a partir do gesto. O corpo se torna o principal eixo para essas novas experimentações.

minimalismo era entendido como uma “continuação da pintura por outros meios” (ARCHER, 2001, p. 42). Pode-se dizer que o minimalismo abriu caminhos para outras linguagens possíveis na arte contemporânea.

A arte contemporânea está conectada com a linguagem, de forma muito íntima, tendo assim uma relação de forma material, de práticas e interpretações, imagens e discursos “formando um coletivo, um discurso trazido pelos seus próprios agentes, seus produtores” (ARCHER, 1991, p.85-86).

Ela forja um território que está além das ideias simplistas de representação, ela constrói novos diálogos, questiona a si mesma e propõe a produção de um pensamento, ela nos dá a possibilidade de traçar nosso próprio caminho dentro das discussões que vamos criando.

A arte contemporânea incorpora o cotidiano e rompe com o distanciamento entre arte/vida. Essas aproximações com as causalidades de nossas vivências vão permeando as criações contemporâneas e de forma geopoética, vão adentrando territórios outros.

Essa liberdade criativa na arte contemporânea extrapola os limites de materiais usados pelas artistas: sangue menstrual, terra, pele, pelos, enfim as artistas estão preocupadas em se comunicar de todas as formas im/possíveis, e o corpo, nesse sentido, torna-se um marco importante dessa comunicação.

2.2 O corpo

A arte contemporânea explorou outros territórios para produzir conversações com o meio social e as urgências expandem-se em outros diálogos. A artista, nesse momento, começa a utilizar seu corpo também como um suporte de discussões, submetendo-o de forma expressiva por meio de *performances*, conceitos, intervenções cirúrgicas (*body art*) entre outros modos.

O corpo, antes representado na arte por meio de pinturas, por exemplo, deixa de ser apenas um objeto de representação para ser o próprio lugar de manifestação artística (COCCHIARALE; MATESCO, 2005). Um corpo carregado de experimentações, que se “apresenta como fragmento, como movimento e como sequências que dizem muito mais do devir e da experiência do espaço-tempo como duração” (STUBS, 2015, p.198).

O corpo na arte contemporânea vem profanar as idealizações projetadas pela norma. As artistas exploram fluídos, marcas, memórias e tencionam o território

da arte. Novas formas de liberdade estavam se constituindo “o corpo tomou conta do nosso imaginário de forma nunca antes vista” (NOVAES, 2010, p. 16), conquista lugares com sua prática e seu trânsito, vai definindo novas formas de olhar, de comportamento, ao mesmo tempo que regula as práticas cotidianas e determina padrões, na arte contemporânea, questiona e desconstrói essas regulamentações.

Pode-se entender o corpo na arte contemporânea como um suporte político que atua por linhas de fuga (DELEUZE, 2006), um corpo que encara e busca a revolução sob discursos da norma, da patologização e da vigilância. Um corpo que não se deixa docilizar (FOUCAULT, 1987).

O corpo na arte contemporânea se instaura de forma transgressora, a arte em si é sinônimo de transgressão (a arte contemporânea), atua por linhas que vão se deslocando contra todo um processo de pensamento cristalizado, uma potência que se estabelece no caos, no limbo, no entre, juntamente às urgências. Na arte o corpo forja territórios dissidentes, fissuras no sistema, atua por territórios desconhecidos e insólitos da transgressão.

[...] é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2006, p. 32).

Essa transgressão do corpo na arte contemporânea coloca em cena outras discussões, o corpo da arte em si está em um processo mais político, envolvido com urgências, essas que discuti anteriormente, e que nasceram sob os movimentos feministas, LGBT, da negritude e das lutas minoritárias. Aqui é impossível separar a arte da política.

O corpo da arte e das artistas estão em questão, Stubs (2015, p. 203) fala de um corpo expandido, “que passa pelas nossas experiências sensíveis, pelos elementos de nosso cotidiano, pelas relações que estabelecemos com o espaço, com os desejos e prática”.

As intensificações que o corpo cria e conecta-nos ao mundo são pulsantes. Muito mais do que um aglomerado de órgãos, o corpo se constituiu como um texto escrito socialmente, um arquivo orgânico (PRECIADO, 2014). No entanto, por mais que esse corpo produza e reivindique espaços, a arte contemporânea também vem

sendo capturada pelas esferas mercantis, seu conceito está amarrado à globalização, que estabelece as bases mercadológicas e de condições sociopolíticas.

Com essa problemática, a massificação (também da arte urgente) faz com que novas conversações sejam instauradas, são discursos relacionados a uma crise na arte ou de um consenso cultural que vai nivelando as experimentações artísticas ao estatuto da arte. Dessa forma, questiona-se se é ou não arte, se as obras são boas ou ruins, o que torna essas discussões bem irrelevantes no sentido de que estamos falando de um momento pós arte moderna que se abdica de formalidades para a criação.

Não podemos determinar juízos de valor das produções poéticas contemporâneas, “a neutralização da arte no sistema globalizante contemporâneo tem como consequência direta a neutralização da crítica” (CATTANI, 2004, p. 50), desse modo, um território onde possivelmente tudo se equivale vai se constituindo e selecionando naturalmente seus grupos de pertencimento.

Mesmo assim, críticos e artistas contemporâneos se sentem convencidos de que detêm uma função essencial a “favorecer o acesso ao “mais além” (CATTANI, 2004, p. 50), dessa forma, uma parcela da crítica sobre a arte contemporânea entende como dever a avaliação crítica e de julgamento simplesmente pelo gosto, dá-se uma chancela a essas pessoas, isso “porque a arte contemporânea continua a existir, e com toda a força” (CATTANI, 2004, p. 50).

É potente a máquina da arte contemporânea. Provoca o caos por meio do nonsense, aproxima e desaproxima corpos, liberta, escapa daquilo que é entendido como não compreendido, aí o pensamento ganha pulsão e se forja outro. Não se define o que é a Arte Contemporânea, nem mesmo o que ela pode ou não fazer, sua existência é uma resposta aos imperativos da razão, nasce da margem do pensamento, do gueto do pensamento, mas é também, alvo da captura do mercado, como poderemos observar em uma espécie de furor²⁴ de arquivo (ROLNIK, 2010).

O que faz com que a arte ganhe toda essa noção de urgência são os conceitos entendidos como abjeção, *cuir* e sociedade contrassexual. Demarcadores importantes para a elaboração do território de uma dissidência a partir das poéticas, é o que trago na próxima seção.

²⁴ Esse recorte é importante. O mercado da Arte vem capturando, comercializando e enaltecendo as poéticas críticas que vêm sendo produzidas na margem, nos guetos. Quase que uma fetichização da favela, do corpo sudaca, das pessoas terceiro mundistas. Para melhor compreensão, sugiro a leitura do texto: ROLNIK, Suely, Furor de Arquivo. Estudios Visuales nº 7, Murcia, CENDEAC, 2010, p.96-97.

URGÊNCIAS ABJETAS, CUIR E CONTRASSEXUAIS



3.0 URGÊNCIAS ABJETAS, *CUIR* E CONTRASSEXUAIS

Pensando nos territórios e em quem os habita, traço aqui um percurso de encontros e desencontros entre abjeção, teoria *cuir* e a sociedade contrassexual. Nessa tríplice discursiva, complexa e também subjetiva, encontro a arte, que serve de linha de fuga para muitas urgências e nos possibilita experimentar o território das discussões e poéticas dissidentes.

O local que habitamos está longe de nos representar como pessoas de uma única cultura, pensamentos ou modo de vida. Não se pode mais estabelecer relações com uma identidade cristalizada, até porque, ela não existe. Essa complexidade toda pode ser mapeada, cartografada e levemente compreendida dentro de suas urgências.

O mundo nos parece rizomático, nos exige “teorias de ser sem raiz, alienação e distância psicológica entre indivíduos e grupos, por um lado, e fantasias (ou pesadelos) de ubiquidade eletrônica, do outro” (BRAIDOTTI, 2002, p.01).

Para atravessar esse mundo rizomático e esquizofrênico, a cartografia torna-se ferramenta necessária para que um território novo seja explorado e forjado em suas geopoéticas e políticas. Um lugar de provocação política, de deslocamentos do olhar, de narrativas abertas, que promove encontros com o que há de mais humanos em nós ou não.

Esse território carrega um corpo (ou vários), que atravessa e se desloca em si e nos territórios de outras. A cada novo nomadismo, urgências se acentuam nesse novo/velho percurso, entendendo aqui que, ao voltar a um ‘antigo percurso’, o lugar de partida, um novo olhar se cria, já não somos mais as mesmas. É como voltar ao nosso local de infância, trata-se de um novo olhar, portanto de um aglomerado de memórias iminentes.

Urgências são movimentos, deslocamentos que pedem passagem e, quando não as têm, elas ocupam, invadem, se forjam com ou sem consentimento da dominância, do sistema, como os diversos feminismos, as organizações LGBT²⁵, entre outras instâncias. São consciências que se articulam e produzem sob um corpo, um território político.

²⁵ Lésbicas, Gays, Bissexuais e Trans

As urgências surgem em vários âmbitos, quando pessoas são escravizadas²⁶ e condicionadas pelas máquinas do capital, pelos dispositivos, quando as capturas se tornam intensas e os desejos moldam-se não mais de acordo com a vontade própria, mas com a vontade da outra, quando as vozes ecoadas das vidas dissidentes pedem passagem e são sufocadas e silenciadas por argumentos biológicos, étnicos, sociais etc.

No que tange ao corpo, ao gênero e à naturalização da violência contra outras pessoas subalternizadas (SPIVAK, 2010), buscamos algum respaldo nos feminismos para fundamentar algumas urgências. Foi no seio da urgência feminista que essas discussões acerca do corpo, do gênero, da sexualidade, da abjeção entre outros foram ganhando espaço.

O processo gradual de revisão metodológica que os estudos sobre a sexualidade têm desfrutado desde os anos de 1980 deve muito ao impulso dos movimentos feministas, *“pues fue éste el que abrió definitivamente las puertas hacia esa vía de comprensión de lo que, con posterioridad, se denominarían “estudios gays y lesbianos”* (JIMÉNEZ, 2002, p.11). As urgências que os movimentos feministas invocam tornam-se conturbações para as ficções de identidades vigentes, aquelas que foram constituindo-se como norma, como corretas, a heterossexualidade, por exemplo.

Falamos de uma identidade que não é compreendida como algo fixo, a ‘essência dada por alguma divindade, ou pela concepção biológica, psíquica/histórica. A identidade se configura por outros modos, por um processo de construção “nos mesmos gestos que a colocam como ponto de ancoradouro de certas práticas sociais e discursivas” (BRAIDOTTI, 2002, p. 04).

Forja-se, nesse campo de estudos e urgências, uma crítica radical à ideia de uma identidade heterossexual, branca, europeia e colonizadora (hoje poderíamos citar outros colonizadores como os grandes impérios do mercado mundial: estadunidenses, por exemplo).

Braidotti (2002) aborda os feminismos como práticas para um processo de criação que afirma a vida em suas díspares. Num diálogo com a autora, Stubs afirma que as “mulheres, assim como outros grupos minoritários, carregam enquanto forma

²⁶ Me refiro aqui a qualquer privação de liberdade, mesmo que essa seja inconsciente. A liberdade é tirada de nós pela influência que os dispositivos de poder têm sobre a produção de nossa subjetividade. Ela é vista aqui em um âmbito muito mais geral do que um corpo físico aprisionado ao mercado capital, por exemplo.

de existir e resistir uma força afirmativa de vida, uma disposição para inventar e reinventar constantemente os territórios existenciais" (2015, p.24-25).

Criar outras figurações para o sujeito e para a subjetividade, se articula em uma crítica radical do sujeito. Essa crítica traz novas possibilidades para que possamos criar figuras de pensamento e forjar ferramentas para um novo eu e uma nova subsistência subjetiva que se movimenta. Para Stubs (2015, p.25) a crítica radical do sujeito invoca a "criação de novas figuras de pensamento e ferramentas conceituais para criar uma nova ideia de "sujeito" e de subjetividade". Donna Haraway (2013), dentro dessa perspectiva chamou o processo de figuração.

Essas reinvenções identitárias constituem novos territórios para aquelas cujas existências foram silenciadas, apagadas e vilipendiadas. Com os feminismos, outras urgências foram ganhando potência, foram se articulando, alinhando e promovendo novos debates e novas formas de se constituir, "uma figuração não é mera metáfora, mas um mapa cognitivo politicamente informado que lê o presente em termos da situação fixa de alguém" (BRAIDOTTI, 2002, p.09).

Para Stubs (2015, p.27), as figuras reflexionam novas maneiras de pensar e habitar o mundo, questionando assim os consensos que o organizam. As figuras se desdobram em criações, sem medo da experimentação, não negam as dobras, as redobras e as desdobras dos processos de subjetivação. "As figurações e imagens híbridas exploram a potência das margens e dos interstícios para fazer transbordar possibilidades e combinações inauditas". São esboços, borrões daquilo que poderiam tornar-se.

Trata-se de uma reinvenção de si, uma estrutura nova de se constituir, uma relação com a diferença e com a diversidade que nos lançam em uma subjetividade nômade²⁷, são identidades carregadas de ficções políticas, desejos, anseios, urgências que movem os corpos pelo território e pelas fronteiras (BRAIDOTTI, 2002).

Essa crítica radical do sujeito traz novas possibilidades para que possamos criar figuras de pensamento e forjar ferramentas para um novo eu e uma nova subsistência subjetiva que se movimenta. Para Stubs (2015, p.25) a crítica radical do sujeito invoca a "criação de novas figuras de pensamento e ferramentas conceituais para criar uma nova ideia de "sujeito" e de subjetividade". Haraway (2013), dentro dessa perspectiva o denominou processo de figuração.

²⁷ "Tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multi-dimensionadas" (BRAIDOTTI, 2002, p.10).

Em seu trabalho, Stubs (2015) resgata os conceitos de Braidotti (2000, p.28) onde “a criação de novas figurações para a subjetividade diz de um comprometimento radical com a tarefa de subverter as representações e perspectivas convencionais acerca da subjetividade humana”.

Temos um enfrentamento e resistência a partir dos feminismos que encontram nas urgências abjetas, *cuir* e contrassexual uma nova maneira de não se calar frente às referências discriminatórias e excludentes que nos subjetivam. Nesse aspecto, as criações de figurações híbridas surgem como uma forma política, de modo de existência, de reivindicar aquilo que é público a partir do ato de falar, de ser um corpo falante, que na multidão (PRECIADO, 2014), modificam as posições de enunciação, trazem para si o direito de falar (SPIVAK, 2010), de expressar e ocupar seu espaço.

Essas figurações identitárias são comuns à algumas teorias feministas que têm produzido poderosas ficções políticas para desontologizar ‘o sujeito’ e também “refigurar a mulher não enquanto outro do homem, mas como o outro em sua imensa diversidade” (STUBS, 2015, p. 26). Neste aspecto, abandonamos a ideia de uma identidade cristalizada, branca, euroestaduniense, elitizada, gourmetizada e partimos para a exploração de um território onde o corpo é vibrátil, móvel e contempla as diferenças da vida.

É nessa perspectiva que podemos pensar numa possível estética feminista que se vale de uma força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida. Essa estratégia encontra, na reapropriação do corpo/experiência/subjetividade, um modo de contestar e inventar outras formas de viver (STUBS, 2015, p. 26).

Dentro dessa estética feminista encontram-se as fendas que se abriam para que novas urgências fossem abordadas e tecidas. Trata-se de um rompimento com essa figuração identitária, a heterossexualidade. É na heterossexualidade que a heteronormatividade ganha corpo e se cristaliza como um modo de vida e de existência legitimada.

Heterossexuais são pessoas do gênero masculino ou feminino que assumem sua identidade biológica como ‘verdadeira’, se relacionam sexualmente como o gênero oposto ao seu, de forma binária, exemplo homem/mulher e mulher/homem (SEDGWICK, 2007).

O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que “opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e

gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual” (PRECIADO, 2014, p.25).

Além disso, são relações que conseguem procriar, são férteis aos olhos da sociedade e da igreja, constituem o ‘sagrado matrimônio’, a família entendida como perfeita para a continuação de uma linhagem. A heterossexualidade concebe um padrão social, ético, moral e comportamental socialmente construído e historicamente considerado como ‘natural’. É nessa naturalização de um tipo de discurso, corpo e comportamento que emerge a heteronormatividade ou o que Butler (2012) chama de heterossexualização²⁸.

A heteronormatividade é um tipo de sistema que determina o gênero em relação ao genital (pênis/vulva), e que determina a sexualidade das pessoas antes mesmo que ela possa manifestar seus desejos, suas vontades, suas preferências e sua orientação sexual, uma “ordem compulsória” (BUTLER, 2012, p.24). A norma é ser heterossexual e cumprir com as determinações biológicas de nascimento, macho ou fêmea. Essa heterossexualidade compulsória da qual Butler (2012) fala, refere-se a uma coerência total entre um sexo, um gênero e um desejo/prática que são obrigatoriamente heterossexuais.

Entendo que, no território heterossexual, outras ficções identitárias se sobrepõem a outros fatores entendidos como superiores, a exemplo da cor da pele, da cultura, da classe social, da religião a que essa pessoa pertence. Ser homem ou mulher heterossexual branco e de classe alta, por exemplo, sob a ótica do racismo, deslegitima a existência de um corpo heterossexual negro ou negra, sem esquecer que as mulheres em ambos os casos são lidas com inferiores pelo fato de serem mulheres.

São todas ficções identitárias utilizadas para reforçar a ideia de um sujeito único, fechado e pouco afeito às transformações e desterritorializações. Como foi visto, busco aqui explorar corpos e identidades múltiplas, nômades que não se encaixam nesse enredo binário, os “[...] corpos fora da norma em geral, não dançam! devem ser modificados para pertencer” (MAGALHÃES, 2016, s/p), e nos nomadismos temos essa resistência, as modificações para o império dos ditos ‘normais’.

²⁸ Heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e de “fêmea” (BUTLER, 2012, p. 39)

Esses corpos e identidades nômades vêm recusando o papel que lhes foi imposto historicamente, o do gueto, da margem, da escória, dos insultos, “temos que promover novas formas de subjetividade por meio da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposta há vários séculos” (FOUCAULT, 1995, p. 239).

A pessoa nômade se torna um mito, uma ficção política que nos faz atravessar para categorias que são estabelecidas e para níveis de experiência. Criam-se mitos nessa figuração para um escape dos tempos de crise política e intelectual (BRAIDOTTI, 2002). As ficções políticas se tornam mais efetivas do que regimes teóricos, a “escolha de uma figura iconoclasta e mítica, tal como o sujeito nômade é, conseqüentemente, um passo contra a natureza estabelecida²⁹” (BRAIDOTTI, 2002, p.10).

Ainda, resgatando em Stubs (2015) alguns conceitos de Braidotti (2000), nos localizamos dentro dessa ideia de ficção de identidade e política partindo de uma pessoa nômade que torna ficcional sua existência, mas que se permite transitar pelos múltiplos e forja territórios dissidentes para resistência e subversão.

O nômade é uma figuração materializada da ideia de uma subjetividade composta por linhas de subjetivação e com pontos de encontro que ganham corpo naquilo que é chamado de sujeito. Se ‘o sujeito’ reto e linear do pensamento moderno ocidental permanece atônito diante dos fluxos e da celebração do móvel e do transitório, o nômade entra em êxtase e extrai daí sua força de resistência e subversão (STUBS, 2015, p. 86).

Quando as pessoas permitem-se explorar em sua existência a “Contra-conduta” (FOUCAULT, 1994, p. 227), questionar aquilo que lhe é imposto como ‘verdade absoluta’ e forma de viver a vida, criam em si uma tomada de consciência de não pertencimento a um território ficcional identitário cristalizado, as pessoas se desterritorializam.

Desse modo, uma subjetividade nômade tem consciência de que “o sujeito” ocidental, heterossexual, branco, europeu, universal, etc. é uma grande ficção política que fratura a subjetividade e nos separa do que podemos enquanto potência de viver. Já sabendo dessa fratura, ou ao menos a intuindo, ocorre no nômade uma molecularização do eu que se experimenta em devires independentemente do seu ponto de localização (STUBS, 2015, p. 86).

²⁹ Pode-se pensar aqui na relação convencional com o pensamento teórico e filosófico.

As urgências negam essa ficção identitária produzida e entendida como norma. Invocam, com os feminismos, toda uma demanda histórica de corpos que foram e são escravizadas/condicionadas pelas máquinas do capital, pelos dispositivos. “Do ponto de vista político, o pós-feminismo e os movimentos *queer* (*CUIR*) surgem como uma reação ao transbordamento do sujeito do feminismo por suas próprias margens abjetas” (PRECIADO, 2014, p.3, *grifo nosso*).

A palavra *queer* é de origem inglesa, significa um insulto às pessoas que fogem da norma como: *gays*, *sapatas*, *bichas*, *viados*. Conforme Jota Mombaça (2015) quando pirateamos o som da palavra e mudamos a forma de sua escrita para *CUIR*, estamos exercendo uma resistência ao processo de colonização e demarcação.

Temos um corpo que opera na produção de uma subjetividade nômade, um corpo Arte/político que invoca novos territórios. Um corpo que não se permite transitar nos espaços e causar um efeito amnésico nas pessoas, muito pelo contrário, ele aparece, marca.

As urgências do corpo também aparecem quando “a sexopolítica, uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo” atua para o poder e produz a partir dos discursos do sexo, das tecnologias que normatizam as identidades sexuais, um “agente de controle da vida” (PRECIADO, 2011, p.11).

Em menção à Monique Wittig (2001), Preciado (2011, p. 12) descreve a heterossexualidade como um regime de atuação política, “faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica”. É Nesse regime da norma, de dispositivos da opressão dos corpos que as urgências abjetas, *cuir* e da sociedade contrassexual surgem, possibilitando que novos modos de produzir subjetividades manifestam-se a partir de linguagens artísticas, identitárias, de modos de vida dissidentes. As urgências atuam contra uma política do biopoder, esse que “não faz mais do que produzir as disciplinas de normalização e determinar as formas dessubjetivação” (PRECIADO, 2011, p.12).

Essas urgências são para mim, utilizando as palavras de Guattari e Rolnik (1996, p.45) não “somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade” mas uma tentativa também de “produzir modos de subjetividade originais e singulares, processos de singularização subjetiva” (*Idem*).

Sendo as subjetividades um “campo de experiências repleto de passagens, permanências, aberturas e fechamentos” (STUBS, 2015, p.24) os processos de

subjetivação surgem nas urgências de modo “pulsátil todo composto de linhas que se fazem e se desfazem constantemente” (ibidem).

Podemos entender as urgências como sendo a dos “corpos e as identidades dos anormais como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (PRECIADO, 2011, p.12). Urgências que possibilitam linhas de fugas e a desterritorialização para a construção de um CsO³⁰ (Corpo sem Órgãos), um corpo da qual a heterossexualidade, a mesma destinada pelas tecnologias biopolíticas a construções de “corpos *straight*, [...] lutam contra um corpo/produto “de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função”. Órgãos instrumentalizados para o desejo da máquina biopolítica (PRECIADO, 2011, p.12).

As urgências forjam novos territórios, se desterritorializam e reterritorializam seus desejos, suas vontades, seu ativismo, seus corpos, uma linha de fuga do corpo *straight*, sendo que, este implica em assegurar uma sexualidade de territorialização que atua sob a boca, a vulva, a vagina, o ânus, esse corpo *straight* moldado encontra lugar de estrutura para a produção de identidades de gênero e outros órgãos como “órgãos sexuais reprodutores” (PRECIADO, 2011, p.12).

O sexo das pessoas passa a ser uma questão central da política e das formas de governar como “a proliferação das tecnologias do corpo sexual no século XX” [...] e a reconstrução e “aumento” da masculinidade e da feminilidade normativas, regulação do trabalho sexual pelo Estado, *boom* das indústrias pornográficas” (PRECIADO, 2011, p.13).

Essas ações funcionam como uma forma das máquinas biopolíticas naturalizarem o sexo, uma máquina não legitimada pela consciência especialista da área médica como “John Money, que começa a utilizar a noção de “gênero”” para possibilitar a modificação de corpos lidos como morfologia sexual de crianças intersexos e pessoas trans por meio da aplicação de hormônios e cirurgias (PRECIADO, 2011, p.13).

É dentro desse contexto que nasce uma das muitas urgências, “essa noção de gênero constitui um primeiro momento da reflexividade (e, portanto, uma mutação irreversível em relação ao século XIX)” (PRECIADO, 2011, p.13), sendo que os corpos lidos como diferentes, fora do sistema binário, ganham visibilidade pela medicina e pelos dispositivos tecnológicos, corpos não lidos como possíveis para uma sociedade heteronormativa:

³⁰ (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

[...] as crianças “intersexuais”, operadas no nascimento ou tratadas durante a puberdade, tornam-se as minorias construídas como “anormais” em benefício da regulação normativa do corpo da massa *straight*. Essa multiplicidade de anormais é a potência que o Império Sexual se esforça em regular, controlar, normalizar (PRECIADO, 2011, p.13).

As certezas criadas pelo sistema colocam todas as pessoas sob uma ótica de vigilância, o corpo deixa rastro no sistema, aquilo que Preciado (2011, p. 13) chama de “O Império dos Normais”, que desde os anos de 1950 está à mercê de um trânsito e produção de velocidade de fluxos: silicone, hormônios, textuais, representações, técnicas cirúrgicas e dos gêneros (PRECIADO, 2011). O autor enfatiza a importância de compreender que é nessa circulação dos fluxos de sexualização que o corpo contemporâneo é normalizado, um corpo adestrado de desejos e fluxos próprios.

A imersão no contexto das biopolíticas e agenciamentos da norma, fizeram com que o conceito de gênero se tornasse uma “noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica do feminismo americano” (PRECIADO, 2011, p.13).

É no seio das urgências que surgem discussões de grupos feministas acerca do termo gênero, que passa a ser ponto chave para discussões teóricas e de fundamental importância para fundir conceitos de “construção social, a fabricação histórica e cultural da diferença sexual, diante da reivindicação da ‘feminilidade’ como substrato natural, como forma de uma verdade ontológica” (PRECIADO, 2011, p.13).

As divergências teóricas caem sobre a concepção de corpo, de trânsito. O gênero é entendido como performatividade (BUTLER, 2012), não mais somos guiados à um sistema heteronormativo de sexo/gênero, nos tornamos múltiplos, performamos nossa existência, repensamos nossos corpos, nossos desejos, nos ressignificamos, somos muitos, nômades dentro de nossa identidade.

Como performatividade, entendo os atos e ações de um corpo falante, suas práticas e discursos, corpos que performatizam urgências produzem territórios para novas compreensões. Butler (2012) entende que a performatividade implica toda uma construção de uma pessoa ou identidade. A construção envolve um grau de normatização, onde nessa ‘linha’ de identificações e corpos, uns não são aceitos e lidos dentro da norma, se produz neste aspecto, os excluídos, abjetos.

É na existência dentro de uma matriz cultural, uma matriz heteronormativa, branca, que opera sob os óculos de lentes binárias dos sexos (macho/fêmea) e do gênero (masculino/feminino) que as performatividades dissidentes surgem. Somente esse aspecto, de manifestação, de existência, já condiciona a exclusão de corpos que não se adequam a esses binarismos.

Somos condicionados desde o nascimento a nos cristalizar dentro do sistema heteronormativo, “a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível” (BUTLER, 2012, p. 39). Ainda para a autora, “gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (idem).

Butler (2012), entende que uma ênfase na concepção de identidade não passa de um mecanismo biopolítico, a qual o sistema vigente se apropria para a constituição das pessoas no seu íntimo, “sendo as questões de gêneros canais de entrada para o que temos de mais próprio: nossos corpos, desejos e práticas” (STUBS, 2015, p. 183).

Percebo que gêneros não são demarcações que atuam apenas em nossa experiência vivida e de corpo, mas também como suporte de eliminação de práticas “dissonantes e desviantes à regra” (STUBS, 2015, p. 183). É nesse deslocamento de gêneros, no qual incorporamos outras experiências com a performatividade e forjamos territórios dissidentes com nossos corpos e nossas experiências.

Não se criam ou inventam urgências, elas nascem da margem, da segregação de nossos corpos. Por meio delas se criam os territórios, esses sim são forjados a partir daquilo que os poderes dominantes tencionam em nossos modos de vida.

Os espaços de subjetivação, territórios forjados, urgentes, são espaços performativos, com fluxos e dinâmicas das pluralidades sexuais, dos contextos sociais e políticos. As características de gênero são performatividades que são executadas pelas pessoas no decorrer de suas vidas, vão se cristalizando em suas ações e acessos cotidianos.

Os grupos feministas possuem urgências, no âmbito geral (de todas as mulheres) ou de um determinado coletivo (das diferentes mulheres). Com suas singularidades, tais urgências atuam nesses espaços de subjetivação e trazem discussões que possibilitam a produção de linhas de fugas, as mesmas que exigem uma ruptura com “a força do próprio inconsciente, o investimento do campo social

pelo desejo, o desinvestimento das estruturas repressivas” (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p.63).

É na urgência dos feminismos que outras urgências vão ganhando espaço e forjando seus territórios, “o gênero se torna o indício de uma multidão” (PRECIADO, 2011, p.14). Nesse sentido, os feminismos vêm como “uma prática e um impulso criativo movido por uma força que afirma a vida em suas diferenças e multiplicidades” (STUBS, 2015, p.14).

A urgência dos gêneros não se torna efeito de uma instituição engessada, fechada de poderes, mas sim um aglomerado de dispositivos sexopolíticos que vão da medicina à representações pornográficas, à instituições familiares e à própria Arte. Tornam-se reapropriações das ditas minorias sexuais, de corpos abjetos, tem-se uma espécie de ‘pirataria’ da sexopolítica normativa (PRECIADO, 2011).

É sobre e em relação ao corpo, “em sua qualidade sensível que incidem as formas de dominação, resultando em um processo de anestesiamento de seu campo intensivo” (BORGES, 2010, s/p). Esse campo de intensidades que o corpo produz vai tomando consciência e exigindo de si mesmo novas pulsões.

O corpo não é mais um “dado passivo sobre o qual age o biopoder” (PRECIADO, 2011, p.14), mas sim uma potência, espaço de criação, corpo como suporte político, como “inscrição no mundo” (MAGALHÃES, 2010, p.29). É nesse corpo que se desterritorializa que a sexopolítica não atua somente como um espaço de poder, mas também como espaço de criação na qual “os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais” tornam-se multidões (PRECIADO, 2011, p. 14).

Uma multidão formada por múltiplos, por corpos abjetos, que perturbam as ficções de identidades³¹ (KRISTEVA, 1981), de sistemas e ordens pré-estabelecidas, que não respeitam fronteiras políticas e poéticas (Arte de poéticas *cuir*, contrassexuais são manifestações estéticas do abjeto), que são ambíguos. Corpos que viabilizam a capacidade de reinventar-se, necessária à afirmação da vida.

São os ‘maus sujeitos’, tais como os soropositivos, as ‘sapatas’, os ‘viados’, negras *gays*, lésbicas, travestis, trans, bissexuais, gordas, imigrantes, invasores, marginalizadas, loucas, albinas, e todas e todos que são lidos como corpos

³¹ Aqui Julia Kristeva falava que “A “mulher” foi concebida como “o que não pode ser [...] algo que nem pertence à ordem dos seres” (KRISTEVA, 1981, p.137). Claudia de Lima Costa complementa sugerindo a mulher abjeta dentro de “uma categoria vazia, uma ficção, uma identidade que não poderia ser determinada ou assegurada, “mulher” tornava-se uma construção discursiva que sustentava as relações opressivas de poder” (COSTA, 2002, p.67).

estranhos, anormais, que fazem de sua existência, da abjeção, a sua Arte política e militante.

A abjeção invoca na multidão uma Arte da (anti) estética, busca seguir uma série de discussões acerca dos corpos ‘expulsos’, “como regra, a sociedade homogênea exclui todo elemento heterogêneo³²” (BATAILLE, 1986, p.144), em contraponto Kristeva (1981, p. 8) entende que o lugar da abjeção “nunca é apenas um, nem homogêneo, nem totalizável, mas essencialmente divisível, dobrável e catastrófico. Um divisor de territórios, linguagens, funções, o dejetos nunca para de demarcar seu universo”.

A homogeneidade tem como significância as relações humanas que são sustentadas por uma redução às regras fixadas e baseadas em uma identidade possível de pessoas e situações projetadas, “em princípio, todas as violências são excluídas deste curso de existência” (BATAILLE, 1986, p.137-138).

No rizoma da abjeção, suas linhas de fuga vão tomando formas, como urgência, elas (as urgências) deslocam as normas/regras que uma consciência coletiva projeta e executa. São pelas “formas subversivas” (BATAILLE, 1986, p.157) que se aciona um processo de desterritorialização com um potencial político subversivo.

A urgência abjeta recusa seu processo social de exclusão, torna-se uma importante figura nos movimentos minoritários políticos (PRECIADO, 2011). A multidão se torna o oposto à norma, uma contraposição, busca uma resistência “ética-estética-política” (FOUCAULT, 2006; DELEUZE, 1990; DELEUZE; GUATTARI, 1995). É o oposto à ordem estabelecida.

A abjeção encontra-se exilada, não pertencente a lugar nenhum, lhe é negada a possibilidade de ser. “Existem vidas que não são sustentadas pelo desejo, uma vez que o desejo é sempre por objetos. Tais vidas são baseadas na exclusão” (KRISTEVA, 1981, p.6).

O abjeto é aquele que se situa no não lugar, quando este resolve sair do seu local, se mover no território de ‘pertencimento’ ele divide, fragmenta e balança o local da norma. É a subversão, a animalidade, é o oposto, o avesso, aquilo que está por trás.

O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - a de ser oposto ao Eu. Se o objeto, por meio de sua oposição, coloca-me dentro da

³² “Causam repulsa e de modo algum podem ser assimilados pela humanidade em sua totalidade” (BATAILLE, 1986, p.144).

frágil textura de um desejo por significado que, de fato, faz-me infinitamente homólogo a ele, o que é abjeto, ao contrário, o objeto alijado, é radicalmente excluído e me lança ao lugar em que o significado entra em colapso (KRISTEVA, 1981, p.1).

O abjeto pode demarcar fronteiras e cria abismos sempre em movimento, gerando incertezas constantes e ameaçando a solidez do Eu. As questões que a abjeção invoca seguem uma série de interesses em relação aquilo que é excluído, expulso, negado, rejeitado. Pode-se pensar que a abjeção na Arte, por exemplo, nega a ideia de um prazer estético.

Vidas abjetas foram condenadas pelas esferas da normatividade, de uma noção construída de beleza, sexualidade, corpo e condutas. As pessoas tidas como abjetas não foram somente 'despejadas' na margem como também seus direitos de acesso a lugares, linguagens e afetos foram instaurados "sob a forma de proibição de contato" (BATAILLE, 1970, p. 118) com outras.

Em relação ao abjeto/gênero por exemplo, pensamos na possibilidade de uma construção pelos meios excludentes, uma vez, dado "[...] o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas por meio de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural" (BUTLER, 2000, p.161).

Nos mapas de existências criados pela norma, a fossa é o local onde os dejetos, as sobras e aquilo que seu corpo/vida descarta é lançado. É nesse mesmo local que a norma separou para o corpo/sujeito nomeado como 'nojento' e intocável. São formas de vidas soberanas e opressoras que leem e delimitam espaços para aquelas cuja validade de corpo e vida não correspondem aos dispositivos criados para a existência naquele habitat. Vidas miseráveis, "são formadas pela massa amorfa e imensa da população infeliz" (BATAILLE, 1970, p.217).

São seres decadentes, quase que 'anjos caídos', demônios, sujos, proibidos. Abjetos também são os restos de nosso corpo, os líquidos, o sangue, as carcaças, as fezes. Kristeva (1981, p. 71) em seus estudos, entende que temos contidamente encontros com o abjeto pelos excrementos e seus equivalentes que "dizem respeito ao perigo à identidade que vem de fora: o ego ameaçado pelo não-ego, a sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte".

Em 1998 o artista chinês Zhang Huan utilizou seu próprio corpo para dialogar com as fronteiras de tensões entre animalidade e cultura, tradição e pulsão primitiva. Um ritual, uma captura para o estado abjeto humano. Compreende-se assim que "o trabalho 1/2 (*Meat + Text*) nos 'arrasta' para um local cru, sujo,

marcado pelas heranças e ancestralidade da cultura do artista bem como sua relação com aspectos de uma vida miserável” (informação verbal³³).

O artista desafia os regimes políticos opressivos no qual os miseráveis, os e as abjetas estão inseridos. “A união dos miseráveis está reservada à subversão, às revoltas convulsivas contra as leis que os escravizaram ao ódio” (BATAILLE, 1970, p.218), uma condição subversiva, abjeta na Arte de Huan.

Huan (1998) repensa o corpo/carne como algo onde nem os próprios órgãos e carcaça pertencem a quem o carrega, mas tornam-se corpo para o sistema, uma propriedade das biopolíticas. O artista dá à carne uma utilidade que é determinada pela lógica do capital, carne capturada, desejo esmagado e organizado externamente para um corpo-máquina. Abjeto, marcado e reflexivo, um animal/humano/carcaça.

Fig. 01 - Zhang Huan³⁴. 1/2 (Carne); 1/2 (carne com texto). Impressão cromogênica montada em plexiglás, em 2 partes, 1998



Podemos pensar a abjeção para além de Bataille (1970) e Kristeva (1981) quando vamos ao encontro de Preciado (2011) que ressignifica a abjeção dentro de outras discussões acerca do corpo, gênero e sexualidade.

A identidade homossexual, por exemplo, apresenta-se como um acidente do sistema, ela é produto da máquina heterossexual “e estigmatizada como antinatural,

³³ As ideias desenvolvidas aqui são baseadas em leituras do seu site de artista: http://www.zhanghuan.com/pdf/index_80.aspx

³⁴ Fonte: [https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/artworks/zhang-huan/1-2-\(meat-text\)/](https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/artworks/zhang-huan/1-2-(meat-text)/)

anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural” (PRECIADO, 2014, p.30).

Discutem-se as metanarrativas inquestionáveis, criadas pela norma para ser o modelo de corpo, mente, conduta, sociedade, princípios entre muitos outros. Nesse aglomerado de discursos ‘inquestionáveis’ a resistência vai forjando seus territórios, as urgências invocando seus espaços. Os corpos, os quais Preciado (2011) chamou de multidão, aparecem em um processo de desterritorialização da heterossexualidade, da norma, do império dos normais, forjam em territórios hostis a sobrevivência. Essa desterritorialização, como chama Deleuze e Guattari (1995), são movimentos de deslocamentos do “espaço majoritário e não do gueto” (PRECIADO, 2011, p.14).

Esse processo de ‘desterritorialização’ do corpo obriga-o a resistir aos processos do tornar-se ‘normal’. Que esses corpos resistam as tecnologias precisas de produção dos corpos ‘normais’ ou de normalização dos gêneros, e isso não resulta em um determinismo nem em uma impossibilidade de ação política, muito pelo contrário, porque porta em si mesmos, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *cuir* tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual (LAURETIS,1990).

Essa multidão para Preciado (2011), reivindica como seres múltiplos, novos territórios. Um nomadismo identitário, sexual, de gênero se torna urgência, o corpo deixa de ser algo passivo, é um instrumento político, de criação, de *performance*. “As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer (*cuir*)” (PRECIADO, 2011, p. 14, *grifo nosso*).

Cuir são corpos abjetos, *gays*, bichas afeminadas, viados, sapatas, caminhoneiras, putas, travas, estrangeiras, fronteiriças, albinas, gordas, pretas, faveladas, subalternas, refugiadas, enfim, nomes pejorativos que indicam pessoas que fogem à norma binária heterossexual ou corpos que não são lidos como normais para o determinado grupo político e cultural.

As pessoas que vivem no entre, na margem, na ambiguidade, que perturbam, provocam, mas também geram êxtase e desejo, são desviantes até mesmo dentro dos movimentos de *gays*, lésbicas e trans, aquelas que são negadas socialmente mesmo em um espaço de ‘diferenças’ múltiplas.

Os corpos abjetos são problematizados com a teoria *cuir*. São uma multidão que produzem linhas de fuga dentro de um sistema criado para determinado modo

de vida, são o rizoma da estranheza, a esquisitice. Formam um mapa de aberturas para o /im/possível³⁵ (STUBS, 2015). *Cuir* é uma teoria que combate as identidades cristalizadas pelo sistema, essas que são “invenções fabricadas e preservadas mediante signos corpóreos e outros meios discursivos” (PRECIADO, 2014, p.266).

O surgimento do termo, da teoria em si, não torna essa escrita mais interessante, basicamente faço alguns apontamentos históricos para localizar o momento de discussão. O desdobramento dessa ideia nos faz mais potentes e não a forma como foi cunhada ou reconfigurada, pois, *cuir* “não é o ponto de chegada, mas percurso sempre inconcluso³⁶” (STUBS, 2015, p. 29) nesta pesquisa.

Primeiramente, é interessante saber que *cuir* é um xingamento abusivo, uma ofensa em sua tradução original. Como disse anteriormente, é de origem na língua inglesa (*queer*) e, o que fiz aqui foi me apropriar e piratear o som, a fonética e mudar a estrutura de escrita. Não somos estadunidenses ou europeus, e demarcar isso é muito importante para mim, mesmo sabendo que necessito de parcerias com autoras daqueles lugares para traçar um percurso e depois alguém mudá-lo de direção, afinal, podemos descolonizar essas escritas ‘inacabadas’.

Os estudos *cuir* ganharam força na década de 90 com Teresa de Lauretis³⁷ no artigo *Queer theory: lesbian and gay sexualities* (1990) publicado nos Estados Unidos. Nós, latinas americanas, fomos sendo colonizados pelas discussões de corpos que eram atingidos por outras questões sociais, políticas, de classe e de raça. Eram outras urgências que serviram de enunciações para que pudéssemos refletir nossa condição como corpos falantes. “*En América Latina descende el enunciado queer a mediados de los años 90, entendiendo que este término se acuñó en el norte en los 80*” (PERRA, 2012, p.06).

Estamos geograficamente ‘classificados’ em um local de ‘terceiro mundo’, ou como diz Jota Mombaça, somos “terceiro mundistas” (2017, s/p), a periferia das

³⁵ Esse termo será melhor discutido no decorrer desta escrita.

³⁶ Em 2014, Stubs (2015) reuniu-se em Paris-França em um encontro com Paul. B Preciado e Jack Halberstam para discutirem os rumos que os estudos sobre a teoria *cuir* estavam tomando. “Manter-se em contínua inconclusão foi um dos aspectos discutidos no Seminário *We have never been queer*, realizado em setembro de 2014 no Centre Pompidou em Paris que teve como debatedores Beto Preciado e Jack Halberstam. Em diálogo com esses dois grandes nomes da teoria queer, durante cinco dias eu e cerca de dez pessoas de várias partes do mundo discutimos os rumos que o termo queer tem ganhado na contemporaneidade” (STUBS, 2015, p.29). Esse encontro resultou em um apontamento para as “capturas identitárias, esvaziamentos políticos e até burocratizações” (STUBS, 2015, p.30), mas também possibilitou visualizar as formas de resistências radicais que esse território dissidente vinha propondo.

³⁷ Três anos após a publicação de seu artigo *Queer theory: lesbian and gay sexualities* (1990), Teresa de Lauretis abandona o termo queer alegando no seu artigo “Habit Changes” da revista *Diference* (1994) que o mesmo se tornou uma caricatura “conceitualmente vazia da indústria editorial” (1994, p. 297).

américas. Somos parte de uma América Latina onde a existência de uma cultura plurissexual e multisssexual é óbvia.

Milhares de pessoas fazem operações de sexo ou implantes, exigem o uso de seu nome social, a mudança de sua identidade. Paralelamente têm que se esconder, são corpos que muitas vezes se culpam atrás de concepções religiosas e em sub mundos obscuros da moralidade imposta historicamente, *“pensado que son monstruos inmorales perseguidos por esa parte de la sociedad que los apuntan con el dedo, los hacen sentir inferiores y no reconoce sus derechos”* (PERRA, 2012, p.08).

Nesse lugar de subalternidade, as discussões sempre foram tardias e construídas posteriormente por meio de textos de nossos colonizadores europeus, e hoje, também norte-americanos. O *cuir*, como território de trânsitos híbridos, favoreceu uma liberdade de concepções e traduções de acordo com quem o usufruía.

Muitas pessoas inscreveram suas práticas dentro de uma ‘catedral *cuir*’, santificando-se em uma vanguarda nova da política sexual radical, outras tentaram traduzir as muitas concepções que o termo traz, capturando-as para seu território e modo de vida. Esses malabarismos para a compreensão do *cuir* tentaram dar conta de *“un malestar normativo, de un revelamiento teórico, de una fuga prometeica de la identidad [...] que juegan en el escenario político a dar la voz a un lugar negado y estigmatizado”* (SUTHERLAND, 2009, p.15).

O *cuir* pode ser pensado como uma espécie de política sensível para explicar determinadas situações de exclusões sociais, culturais, religiosas, de sexo e gênero, e ir além do que as teorias iniciais previam. Ressignificar o termo, mesmo sabendo de sua captura, é um passo muito importante para não se manter capturado, ao menos abrimos brechas para que novos horizontes se criem.

Estudar as questões *cuir* é adentrar um mundo das divergências. Estamos envoltos por um sistema que atua sob comandos do mercado, que captura as novas identidades e as comercializa sob um aspecto de democracia. É o que ocorre com as teorias *cuir*, contrassexuais entre outras, que são criadas para explicar o trânsito dos corpos abjetos.

Cuir não é uma identidade³⁸, ou um tipo de pessoa ou grupo, é uma teoria que tenta dar conta de explicar as relações com os corpos abjetos dentro da própria

³⁸ *Los teóricos queer reniegan la categoría de identidad porque entienden que es excluyente y tiene sólo en cuenta una variable del individuo, cuando el individuo está marcado por diferentes*

abjeção, ou seja, aquelas cuja dentro das excluídas também é excluída. A exclusão da exclusão, a margem da margem. “*Definir en qué consiste la Teoría Queer ha sido uno de los problemas que he tenido que afrontar al abordar este campo de estudios y movimiento social*” (PENEDO, 2008, p. 17).

Cuir não é um termo estável, é mutante, híbrido, volúvel. Não se trata de uma outra identidade, “*queer no es simplemente otra identidad más que puede enmarcarse dentro de una lista de categorías sociales predefinidas; tampoco es una suma cuantitativa de nuestras identidades*” (GANG, 2009, p. 03).

Judith Butler (2012) em seu livro Problemas de Gênero, aprofunda com certo rigor, os estudos do *cuir*. Paul Beatriz Preciado em seu Manifesto Contrasexual publicado em 2002, entende que é preciso dentro da teoria *cuir* criar formas de escapar dessa captura mercadológica/academicista e capitalista que engessa e esgota o termo. Por mais que o sistema do capital seja proporcional à uma descodificação dos fluxos, “o que ele descodifica com uma mão, axiomatiza com a outra” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 425,).

O *cuir* é um território de tensão, contra o domínio histórico do hétero patriarcado branco e monógamo (acadêmico) que serve de espaço convergente para todas as marginalizadas, oprimidas, anormais, estranhas. É a coesão de tudo o que está em conflito com o mundo heterossexual capitalista, é a rejeição total do regime daquilo que é entendido e compreendido como normal.

Nesse território de discussões, o *cuir* encontra espaços que “*van más allá de la clase social, y que afectan también a otros aspectos como la raza, la etnia y la sexualidade*³⁹” (PENEDO, 2008, p. 18). *Cuir* é um território forjado por pessoas abjetas. O território *cuir* é visto como local dos anormais em determinados espaços, é um território invocado em alguns momentos e não a toda hora, está lá, mas é ativado e desativado pelas pessoas de acordo com as circunstâncias. Devido à natureza efêmera do termo, o *cuir* pode ser aplicado à todas as pessoas que alguma vez sentiram as restrições da heterossexualidade e dos papéis de gênero instaurados na sociedade.

Observa-se na fala da autora (PENEDO, 2008), que não se fala da outra como seres excluídos, mas daquilo que não se nomeia, que não pode existir e estar lá, que não faz parte de uma determinada conjuntura social construída. Flexibiliza-se

componentes identitarios que pueden intersectarse o combinarse. Optar por una identidad u otra implica el silenciamiento o exclusión de importantes experiencias para los individuos (PENEDO, 2008, p. 20).

³⁹ Vão além classe social, e que também afetam outros aspectos como raça, etnia e sexualidade. Tradução nossa.

o abjeto e o *cuir* em cada circunstância. Estar em uma condição momentânea *cuir* na Europa, não é o mesmo que estar nos Estados Unidos da América ou na América do Sul. O que é compreendido como *cuir* nesses territórios não terceiro mundistas, é exatamente aquilo que não nos cabe como experiência de vida (nós latina americanas).

A multidão *cuir* aparece no centro do processo de desterritorialização da heterossexualidade (PRECIADO, 2011) e das questões do corpo político e cultural. “Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal” (PRECIADO, 2011, p. 14). O corpo *cuir* como “um território político que encontra na resignificação de si forças para romper padrões” (STUBS, 2015, p.30).

Por mais que existam tecnologias que produzam corpos de acordo com a norma, isso não resulta em um “determinismo nem uma impossibilidade de ação política”, ao contrário, mostra à todas as pessoas, os resíduos de um fracassado projeto de normalização dos corpos. O *cuir* como multidão, território e teoria, tem a possibilidade de “intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual” (PRECIADO, 2011, p. 14).

O *cuir* apresenta-se não mais como possível, mas de muitos /im/possíveis. Como uma urgência eixo de figurações que propõem pensar a produção de subjetividades “abertas e plurais e para problematizar as forças que refreiam essas aberturas” (STUBS, 2015, p.256).

Para a Stubs (2015), vivemos em tempos de constantes capturas de nossos desejos devido ao controle biopolítico. A ideia de ‘possíveis’ chegou a um estado de esgotamento, é preciso o avesso (PELBART, 2016) para novas estratégias de pensamentos, de linhas de fuga, “o possível reitera uma realidade sem futuro” (STUBS, 2015, p.146), para repensar os modos de aberturas para memórias, vidas e poéticas invisíveis.

O im/possível como operador de abertura para coisas ainda sem forma nem volume; para as intensidades, fluxos e forças que animam a atualização do virtual. O /im/possível para dar visibilidade, voz e vez as forças que habitam margens. Um /im/possível que se pretende figuração tanto denota a insuficiência do nosso tempo quanto aponta para a necessária criação de outros horizontes vida, inimagináveis até então (STUBS, 2015, p.147).

É nesses /im/possíveis que o *cuir* como urgência assume um papel que rompe as linhas duras da norma (a ideia de fluxo para Deleuze diz da fluidez dos

movimentos, dos devires, tudo que se refere a norma é duro, por isso a ideia de fluxos, de regras não funciona, mas as de fluxos de vida sim). Essa não docilidade dos corpos traz as discussões sobre uma “desidentificação”, ou seja, identificações de estratégias, “desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões queer (*cuir*) (PRECIADO, 2011, p.15).

Essas identificações e apropriações/ressignificações dos insultos como “sapata”, “bicha”, “viado”, “traveca” bem como, a captura do termo “preto”, “preta” pelo movimento negro/a, são transformadas em lugares de luta, militância e produção de identidades que se tornam resistentes à norma, “atentas ao poder totalizante dos apelos à “universalização”” (PRECIADO, 2011, p.15).

Com os estudos pós coloniais, as teorias *cuir* (no plural, pois são muitas as urgências dentro da multidão abjeta, contrassexual), da década de 90 começam a contar com muitos “recursos políticos da identificação “gueto””, essas que somam novos valores à luta por políticas públicas, territórios, poéticas, culturas, sendo que “pela primeira vez, os sujeitos de enunciação eram as “sapatas”, as “bichas”, os negros e as próprias pessoas transgêneros” (PRECIADO, 2011, p.15).

Os movimentos e as teorias *cuir* respondem à norma, às articulações e aos movimentos de ‘boicote’ por meio de estratégias que acionam, ao mesmo tempo sendo hiperidentitárias e pós-identitárias. O utilizam ao máximo os “recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes” (PRECIADO, 2011, p.15). Tem-se um grande investimento na Arte, nas organizações de militância, coletivos, grupos de estudos entre muitos outros locais e territórios que são forjados a fim de investir nas posições de pessoas abjetas, de maus sujeitos, como são lidas.

Essa multidão de corpos *cuir* se constitui na apropriação de conteúdos de saber/poder que atuam sob o sexo, “na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”” (PRECIADO, 2011, p.16). É ‘oposição’ as políticas feministas ou homossexuais binárias, não se encaixa em padronizações, possui trânsitos sob aqueles corpos que em determinado momento ou circunstância estão em posição de abjeção sob a ótica da norma local em que este se situa.

A política da multidão *cuir* repousa sob uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os “drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os

deficientes ciborgues...” (PRECIADO, 2011, p.16). O jogo traçado nesse grupo é o da sobrevivência e dos desvios das formas de subjetivação sexopolítica.

Poderíamos ainda acrescentar estrangeiros, nômades, invasores, pessoas com diferentes concepções políticas como, por exemplo, uma mulher ou homem branca/o heterossexual que em suas produções subjetivas corrompe com a norma, mesmo fazendo parte dela, e abre espaços/defende, milita juntamente para que corpos *cuirs* tenham seu local de fala vivo e ativo, criam “as condições para um exercício total, ou paroxístico, dessa enunciação” (GUATTARI, 1973, p. 2-3).

O interessante da teoria *cuir* é quando invocamos a existência de corpos e identidades que, pela norma, não deveriam existir, mas são vidas e corpos vivos, corpos que falam e foram/são relegados ao gueto. Lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, *drag queen/king*, *cross dresser*, assexuais ou qualquer outro grupo ‘excluído’, são corpos falantes.

Afirmações. Tratam-se dos ecos das vozes que tentaram calar, essas que estavam nos bueiros das ruas já imundas. Na abjeção, na estranheza, nos modos de vida dissidentes, práticas sexuais, gêneros e minorias sociais e raciais as vozes começam a ganhar estrutura.

Uma retomada as memórias invisíveis, de vidas invisibilizadas, de um corpo não visto, ou quando visto, negado, violado. O *cuir* invoca uma discussão que busca “*la hibridación como la única forma de resistencia contra las ideologías homogeneizadoras*” (PENEDO, 2008, p. 19). Trata-se de um ponto de vista que atua desde o nível individual, subjetivo, pelos quais os âmbitos das relações atuam com o desejo, no inconsciente. É uma ideia que emergiu com a concepção de identidade ciborgue⁴⁰ (HARAWAY, 2013).

Gênero, raça e classe não formam a base de uma unidade essencial, são conquistas por meio da experiência histórica e das realidades sociais contraditórias como o patriarcado, o colonialismo, o racismo e o capitalismo (HARAWAY, 2013).

Somos atingidos pelos dispositivos e moldado pelas relações biopolíticas e de biopoderes nos torna frente de batalha de um corpo cristalizado, mas também potente quando esse encontra linhas de fuga para sua existência maquinada, “*se plantea que nada en nuestras identidades es fijo, el género al igual que otros aspectos de la identidad son performativos, las personas, por lo tanto, pueden*

⁴⁰ Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2013, p. 37).

cambiar”, criar para si novos territórios e a invocar o direito de voz (PERRA, 2012, p.08).

Essa tomada da palavra, da invocação de um local de fala/território pelos corpos *cuirs*, abjetos e da sociedade contrassexual não é um advento apenas pós-moderno, mas também pós-humano. Têm-se urgências que transformam, transmutam desde o corpo às produções científicas, nos discursos institucionais como escola, família e linguagens da Arte (PRECIADO, 2011).

Trata-se de revoluções, de urgências e gritos, de um respiro aliviado em meio ao caos que o sistema impôs aos corpos abjetos, *cuir*. A luta é pelo status de equidade, de compreender os diferentes modos de desejo sexual e de identidade.

Essa multidão de corpos abjetos e *cuirs* invocam a política da contrassexualidade. Tal política incorpora além dos corpos abjetos e *cuirs* uma problematização para com as construções dessas pessoas, desses discursos e de como se produz em si uma negação das matrizes sociais, religiosas, culturais e políticas forjadas pela heteronormatividade.

3.1 Poéticas dissidentes: princípio indisciplinar

De que forma as urgências abjetas, *cuirs* e contrassexuais atuam em sua existência em uma sociedade heterossexual, normativa, branca e colonizadora? Essa pergunta tem muitas complicações porque não se determina um eixo específico de militância desses corpos. Viver, estar imerso nesse meio segregacionista já é um ato de re/existir. A arte contemporânea, apresenta-se como uma das muitas linhas que compõem essas vidas/narrativas/presentes.

Uma relação de poéticas pode ser estabelecida em suas diferentes narrativas e lugares a qual foi forjada, criada e pensada. Uma escala de urgências dentro de urgências, uma quantidade significativa de artistas/corpos/vozes que vêm denunciando violências.

Já diz Mc Linn da Quebrada⁴¹: - “[...] mas aqui tem uma vida inteira de urgências”, junto a ela, encontro nesses deslocamentos pelo mundo, artistas como Fernanda Magalhães, Roberta Stubs, Orlan, Rosana Paulino, Márcia X, Lygia Clark, Michelle Mattiuzzi, Monstra Errática, Ana Pi, Liliana Maresca, Pia Hakko, Deborah de

⁴¹ Mc Linn da Quebrada (2016) Bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Bailarinx, performer e terrorista de gênero – Frase retirada de *post* da rede social de Mc Linn da Quebrada, quando seu projeto de design foi aprovado pela empresa Melissa. Disponível em <https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/posts/1816609205244310:0>. Acessado dia 10 de jan. de 2017.

Robertis, Leigh Bowery, La Pocha Nostra, Sarah Maloney, Rebecca Harris, Cindy Sherman, Steven Klein, Nadav Kander, Zhang Huan, Lilibeth Cuenca, Ana Mendieta, Mc Linn da Quebrada, Sergio Zevallos, Nahum Zenil, Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel e Francisco Casas) entre muitas outras que atravessam a fronteira da própria Arte contemporânea, a profanam, produzem meios de questionar outras produções, se deslocam, voltam, desterritorializam, produzem em nós novos possíveis, novas potências, são questionadas porque questionam.

As obras urgentes convocam um *'stand by'* do olhar, ouvir, sentir, perceber e acima de tudo, convidam à desterritorialização em movimentos micropolíticos, ou seja, realizados a partir do território o qual pertencem. Falamos de uma vida inteira de urgências, de corpos abjetos, *cuirs* e da sociedade contrassexual que não são legitimados na sociedade, que não têm voz, e quando não se tem algo que lhes é de direito inicia-se uma luta para a conquista, uma revolução.

Para Deleuze e Guattari (2014), a sociedade como organização política, cultural entre outras instâncias, sofre cisões de duas linhas. Essas são denominadas de molar no âmbito das macropolíticas, ou seja, políticas que atingem a massa, como as leis da Constituição Federal de 1988 no Brasil, ou mesmo determinações internacionais e; as ações, comportamentos, combinados, organizações moleculares/micropolíticas, que tencionam nos espaços menores, até mesmo subjetivos.

É uma espécie de guerra, podemos dizer que, como visto anteriormente, esses corpos negados morrem, quando não fisicamente, têm seus sonhos, desejos e afetos esmagados pelo sistema, sofrem um aborto familiar, social e educacional como vivem, essa guerra é também poética, pois quando se trata do campo ao qual estamos situados (a Arte) entendemos que a escrita da história da arte constitui uma tecnologia sexopolítica que trabalha na produção e gestão de 'ficções somáticas' de corpos e subjetividades sexualizadas e racializadas (DIMDS, 2014).

A sexopolítica atua como uma forma dominante da biopolítica e do sistema capitalista atual, os corpos, seu gênero, sua sexualidade bem como as práticas e os códigos com os quais se inscrevem, passam a ser parte de um cálculo prescindido pelo poder dominante, e uma forma de controle, de vigilância como já observara por Foucault (1987).

En tanto tecnología sexopolítica, la escritura no escapa a las coordenadas de sentido y los trazados de autoridad cis y heterocentros con que el dispositivo académico universitario

ordena y segmentariza los saberes y las prácticas, a la vez que disciplina y administra los privilegios de enunciación y la autoridad de la palabra calificada o experta, pautando la dinámica de lo posible y lo pensable en la historia del Arte (DIMDS , 2014, p.01).

Como demarcado pelo *Grupo de investigación micropolíticas de la desobediencia sexual*, a arte em sua história de produção poética (história da arte) não escapa das amarras do discurso cis heteronormativo e colonizador. Apesar da fala ser atribuída a uma construção acadêmica de pesquisa em arte, é essa que adentra os espaços escolares, por exemplo, que é administrada em políticas públicas, em divulgação de materiais artísticos, em formação de arte educadoras e mediadoras em arte, bem como é privilegiada em enunciados que correspondam à norma social vigente.

A imersão de debates críticos dentro dos espaços educacionais por meio das ‘desobediências’ sexuais, do abjeto, *cuir* e contrassexualidade juntamente com os feminismos pós identitários tem tido um importante papel ao problematizar a matriz social heteronormativa, colonizadora e também branca. A arte, neste aspecto, traz uma potência de múltiplas linguagens, discursos e transversalidade com outras áreas que colocam contra a parede os dispositivos de poder naturalizados.

A arte como manifestação dos corpos excluídos apresenta-se como uma poderosa aposta política e teórica que os feminismos, muito antes das dissidências *cuir* e contrassexuais, vêm estudando, teorizando, criticando e desafiando as ‘inquestionáveis’ certezas epistêmicas e metodológicas dos dispositivos patriarcais construídos.

O ingresso da arte urgente nos espaços educacionais, tanto na escola quanto na universidade, (também podemos pensar em espaços educacionais como a família, as instituições religiosas entre outras) convoca-nos a pensar em uma resistência crítica e também desobediente.

Estamos falando sobre instituições nas quais ocorrem encontros múltiplos de diversas crenças, raças e culturas. É utópico pensar que, por mais que esses lugares se constituem como espaços de trocas e produção de saberes, o exercício de pensamento do corpo estranho em uma zona de discussões: se sentir aceito, parte do território, não acontece.

Esses lugares são ocupados pelos corpos normativos, em salas de aula, nas posições de poder. A arte nesses lugares assume um exercício de resistência às políticas, às máquinas de produção de subjetividade capitalistas, bem como um ‘boicote’ discursivo ao mercado globalizado que se expande em escala planetária

adestrando corpos. A arte urgente confronta o colonizador, a cadeia de produção disciplinatória que a máquina capitalista produz, administra e torna invisíveis as diferenças, o abjeto e o corpo subalterno.

É fundamental a arte urgente nesses espaços, ela interroga os modos que os dispositivos funcionam, capturando e produzindo estilos de vida, de pensar e de agir a seu modo (dos dispositivos). Aparece como uma crítica a um estilo de vida decadente, mecânica, escrava e opressora dos ditos corpos anormais.

O que me potencializa em contato com as urgências é o local de onde elas falam. A artista que pensa e produz obras urgentes, não necessariamente está na condição de um corpo sem privilégios, à margem, abjeta, mas sua manifestação artística, poética pode evocar esses discursos iminentes, como se fizesse parte de “grupos multivocais” (DELEUZE, 2006, p. 110).

A artista cartografa territórios urgentes, como algumas coisas nos são nos dadas a ver, outras são subtraídas do olhar. A visibilidade não é algo natural, está inscrita em contextos sociais precisos, sendo mutável, a artista entende isso e opera nos campos dos discursos, da geopoética, das linhas de fuga.

As poéticas evocadas na arte urgente, como parte de um grupo multivocal, se opõem à grupos de hierarquia onde uma fala por todas, na verdade, as poéticas urgentes abraçam um monte de discursos, que correspondem à uma ramificação, um rizoma de possibilidades de leitura, “é o que Guattari chamava de transversalidade” (DELEUZE, 2006, p. 110).

Os discursos se cruzam e não partem de um corpo que é obrigado a falar somente de si, sobre si e sobre seu determinado núcleo de pertencimento, mas que também mantém conversações com outras urgências sem ocupar aquilo que Spivak (2010) chama de lugar de fala.

Nessa construção estabelecemos a relação da arte urgente com as diferenças. Criamos um campo de tensões entre identidade/alteridade capazes de intervir em cada novo contexto que discute e relaciona-se com corpos, como escola/universidade/família/instituição religiosa entre outras. A arte urgente questiona nesses espaços as identidades e, também, as diferenças que são pensadas como categorias fixas, um embate com a organização binária de afirmações heteronormativas.

Considero a arte contemporânea como carregada de discursos abjetos, *cuir* e contrassexuais como um contra dispositivo, uma linha de fuga de corpos escritos e marcados por uma vida inteira de urgências, um território de ativação poética e de

crítica dissidente, uma plataforma móvel a qual ensaia e reivindica táticas rebeldes de deslocamento e de múltiplos modos que desafiam e interrompem as articulações de poder de ordem hegemônica.

O corpo escrito/marcado como prática na arte urgente não é aquele que se conforma como um mero tema dissidente, mas sim, que se mobiliza como uma aposta que interfere nas lógicas naturalizadas e biopolíticas. São experimentações poéticas que incorporam conteúdos marginalizados e silenciados por relatos historiográficos canônicos, como existe na própria história da arte.

A artista VALIE EXPORT (escrito em letras maiúsculas, como um logotipo artístico, negando o sobrenome de seu pai e marido e cedendo seu nome à outro, (uma marca popular de cigarros, 1968) apresenta-se como corpo feminino escrito e marcado por suas urgências, pelas quais sua '*genitalpunk*' é símbolo de uma resistência 'armada'.

Fig. 02 - VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*⁴². 1968, Fotografia



VALIE EXPORT submeteu seu corpo à dor e ao perigo em ações destinadas a enfrentar a crescente complacência e conformismo da cultura austríaca do pós-guerra com o corpo feminino. A artista faz uma crítica ao mercado cinematográfico no qual os corpos das mulheres são produtos vendidos por diretores e produtores à um público majoritariamente masculino voyeurístico.

⁴² Fonte: <http://tempofestival.com.br/instantaneo/carne-valie-export/>

Esse contexto de submissão é questionado por VALIE EXPORT quando questiona os modos mercantis e propõe às mulheres controlarem e oferecerem livremente aquilo que lhes pertence por vontade própria, desafiando assim as regras sociais e os preceitos patriarcais.

Na obra "*Aktionshose: Genitalpanik*" de 1968, a artista promove um escândalo com sua *performance* ao entrar em um cinema de Munique vestindo um par de calças jeans com a virilha cortada e uma metralhadora na mão. Fico a imaginar a cena, homens indo ao cinema 'anestesiando' seus olhos com atrizes sendo exploradas, tanto financeiramente quando em relação à imagem, uma produção toda articulada para agradar aquele grande público e quando as luzes se ascendem a figura de uma mulher desfilando com sua '*genitalpanik*' e uma metralhadora em mãos aparece. Um ato poético, terrorista e feminista.

VALIE EXPORT utiliza das urgências para construir um repertório, mas não se trata de algo sobre 'desobediências sexuais', trata-se da construção de um território de dissidências sexuais e de questionamentos aos cânones da sétima arte, bem como das vigências impostas por um mercado misógino. Ela reivindica uma arte de estética feminista e abre possíveis para poéticas *gays*, *lésbicas*, *trans*, *negras* e todas as demandas *contrassexuais* e *cuir*s que estão na margem.

A atuação da artista, bem como a ideia de uma estética feminista em sua obra, produz para outras frentes a potência de forjar um território dissidente onde a resistência, as noções de um corpo subversivo, de um discurso que inventa novos modos de vida se tornam reais, capazes e principalmente vivos. Um corpo que fala como sugere Preciado (2014).

A arte urgente, como de VALIE EXPORT e outras artistas abordadas nessa *a/r/tografia*, desarmam os tratados de autoritarismo epistêmicos, que dominam as narrativas e que invisibilizam corpos abjetos. Não está interessada em "ilustrar o conteúdo de uma diferença já construída, e [...] disposta em mobilizar um processo de diferenciação simbólica que altera codificações do poder genérico-sexual nos sistemas de representação e avaliação dominante cultural" (RICHARD, 2013, p. 104).

Crimp (2005, p. 174) entende que as poéticas guetizadas, marginalizadas, urgentes permitem "*contrarrestar tanto la normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del Arte*".

A arte contemporânea, associada a uma construção poética dissidente, constitui um campo que se envolve em uma máquina de escritura sexodissidente,

um dispositivo nômade que trabalha no intersticial, produtivizando o fracasso e proliferando uma micropolítica de tráfico e de roubo de imagens, signos, histórias (DIMDS, 2014)

Podemos pensar a arte urgente como uma “superfície de inscrição” (DELEUZE, 2006, p. 109), como uma filosofia dos corpos, “se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-oculto permanecerá não visível, a superfície não se opõe a profundidade, mas a interpretação” (idem, p.109). São atravessamentos subjetivos na produção de um conhecimento e de uma crítica para da/para a resistência.

São lugares que tencionam os contratos da disciplina e as amarras naturalizadas, são forças que propõem uma saída de si, um deslocamento de um lugar próprio para outro, determina uma contra domesticação de si mesma. Uma aposta para libertar-se do sentido comum e pensar para e com as diferenças, as minorias. As poéticas da arte urgente nos colocam a pensar nosso território e nossas vivências. Denúnciam nós mesmos, nos coloca de frente com nossas fraquezas e singularidades, não somos inocentes, não podemos nos calar diante da violência, se calar é também se posicionar, é ser cúmplice. Nossas mãos estão sujas de sangue sempre que somos coniventes com a norma.

3.2 Não há inocentes

O desejo das pessoas não mais importa, abusos são praticados em nome de religiões, jogos políticos ou binarismos. Os dispositivos estão sempre nos capturando para manter esse sistema, por isso digo: **NÃO HÁ INOCENTES**, e a arte urgente nos tenciona a pensar nosso modo de vida frente às injustiças e segregações as quais muitas vezes financiamos sem perceber ou percebendo.

O exercício da Arte urgente, que começa na artista, dentro de si e depois afeta outros territórios, lugares e discursos é entendido como “devires minoritários” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.81).

Os devires⁴³ como geografias e movimentos nos oferecem resíduos de seres/outros para uma produção subjetiva, de escrita, artística, de ideias. “É, antes,

⁴³ “Os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário” (ibidem), pois ‘o homem’ no sentido de sujeito/poder é de ordem construída na ideia de superioridade, majoritária, logo as mudanças, os fluxos, os devires são minoritários, são urgências da margem, do pensamento guetizado, “o homem” constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.82).

um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.36).

A Arte urgente, quando produzida, externalizada em suas linguagens poéticas desobedientes, sexuais, de gênero, sociais, culturais, de cor, enfim, não nasce de uma minoria pronta, pois “uma minoria nunca existe pronta, ela só se constitui sobre linhas de fuga que são tantas maneiras de avançar quanto de atacar” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.36).

As poéticas da Arte urgente constituem a política do olhar, desestabilizam o território da norma de forma promiscua, inventam novos /im/possíveis de produção subjetiva política, da visão e das produções dissidentes na Arte contemporânea.

Essas produções atuam em seus espaços de criação, nos quais, sob os silêncios históricos, abrem novas demarcações e reivindicam as memórias invisíveis da multidão abjeta, *cuir* e contrassexual, a geopoética desses territórios sempre é reivindicada.

As produções urgentes vêm justificar as muitas violências que, também, ocorrem na história da Arte, como por exemplo, com o apagamento de mulheres artistas. As poéticas das urgências produzem discursos/teorias que colocam em questionamento as mecânicas de poder que sustentam e legitimam artistas, discursos acadêmicos, lugares de fala, biopolíticas brancas, ocidentais e cis heteronormativas.

São intensidades políticas, são estratégias poético-políticas. Produções de outros modos de conhecimento, uma visibilidade sob a violência de certos silêncios, memórias e corpos. Um embate com as violências das representações que naturalizam o pensamento cis, heterossexual e colonizador que se mantém como matriz epistemológica.

A arte urgente desmonta os códigos tecnológicos de produção e reprodução da norma que sustenta os meios sociais. As poéticas urgentes interrogam, fazem reverberar as ausências, silêncios, extermínios, vazios que os corpos falantes vivem. Reconstroem uma coletiva de imagens, vozes e ecos da resistência. São políticas do inventário, constituem uma crítica às instituições reguladoras, arquivam memórias.

Podemos dizer que a arte urgente gera conflitos, é um conjunto de ficções, narrativas e relevâncias, no qual, novas possibilidades para o futuro podem emergir. Em 16 de outubro do ano de 2005, Paul B. Preciado foi curador em uma exposição de arte contemporânea no MAC/BA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona),

na Espanha. Essa exposição era intitulada de A besta e o Soberano (*La Bestia y el Soberano*) e foi boicotada devido as obras e o tema apresentado.

A mostra explorava o modo como as práticas artísticas contemporâneas questionam e rompem com a definição ocidental e metafísica da soberania política, o modo que propõem maneiras de entender a liberdade e a emancipação que excedem o marco da autonomia individual, assim como a forma moderna de Estado/Nação.

Essa exposição tomou emprestado como título o nome do último seminário de Jacques Derrida em 2002/2003 "*La Bestia y el Soberano*". A besta e o soberano encarnam, para Derrida (2011), as duas figuras alegóricas da política que historicamente são colocadas além da lei: a besta, supostamente ignorante e desconhecadora da lei e o soberano cujo poder é definido precisamente pela sua capacidade de suspender o direito.

Essa divisão ontológica procede uma série de oposições binárias de gênero, classe, espécie, sexualidade, raça, cultura ou relações que são falhas em sua dominação (DERRIDA, 2011).

Por um lado, a besta é entendida como animalidade, natureza, feminilidade, o sul, o escravo ou escrava, o local colonial, a pessoa não-branca, o anormal. Por outro, o soberano representa o ser humano ou mesmo sobre-humana, Deus, o Estado, a masculinidade, o sujeito branco, o norte e sexualmente entendido como normal, como aquele que está correto (DERRIDA, 2011). Como pensar a soberania além do poder? Como produzir soberania questionando essas relações de dominação? Essas são urgências que a exposição e as obras traziam em suas poéticas.

Dentre as obras apresentadas a que mais gerou controvérsias foi uma escultura de Inés Doujak e John Barker intitulada de "Not Dressed for Conquering" (2015) algo como "Sem roupa para conquistar". A obra apresenta um cachorro da raça pastor alemão penetrando uma mulher com capacete de mineração, uma alusão talvez à sindicalista e feminista boliviana Domitila Barrios de Chúngura, que lutava em prol das famílias mineradoras. A mulher, por sua vez, penetra Juan Carlos I, que foi rei da Espanha até meados de 2014, quando abdicou do trono. O ex-monarca, por sua vez, é mostrado vomitando flores sobre vários capacetes da Schutzstaffel, a SS nazista, conforme mostra a figura 3.

Fig. 3 - Inés Doujak e John Barker, “Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport” 2015, escultura



O sistema da arte é financiado pela burguesia, pelas pessoas que detém grande poder monetário. O museu MAC/BA é subsidiado pela família do monarca Juan Carlos I, ou seja, houve um ataque direto à um financiador da arte, à própria instituição que subsidiava a exposição.

A besta ataca o corpo marginalizado e o marginalizado ataca o rei, no sentido de também atacar o Estado. Existem nas obras urgentes uma espécie de cinismo, um humor denunciante, o

[...] humor é essa arte da superfície, contra a velha ironia, arte das profundidades ou das alturas. As Sofistas e os Cínicos já tinham feito do humor uma arma filosófica contra a ironia socrática, mas com as Estóicos o humor encontra sua dialética, seu princípio dialético e seu lugar natural, seu Puro conceito filosófico (DELEUZE, 1974, p. 11-12).

Retêm-se um estado de humor que carrega em si uma carga irônica, Deleuze distingue humor e ironia. A ironia é “o movimento que consiste em ultrapassar a lei para um mais alto princípio, para reconhecer na lei apenas um poder segundo” (DELEUZE, 1974, p. 94) e o humor “não mais o movimento que remonta da lei para um mais alto princípio, mas aquele que desce da lei para as consequências” (idem, p. 96), como na exposição ‘A besta e o Soberano’.

A ironia na arte urgente possui um caráter crítico, um compromisso com as realidades das vidas que estão na margem. A exposição, quando boicotada nos

alertou para várias questões como a liberdade de expressão, por exemplo, mas, também, a que move essa pesquisa em certo aspecto: nos sistemas educacionais, universidades, escolas, enfim, como a arte urgente se articula?

Na próxima seção é feita uma relação da arte contemporânea urgente com os discursos dissidentes que incorporam suas poéticas. Como entendo a tríplice relação de abjeto, *cuir* e contrassexualidade dentro das práticas artísticas e de que forma elas atuam para a criação de um território de fala para as vozes silenciadas que habitam a margem social.

3.3 In/certezas re/existentes

O que seriam as incertezas senão dúvidas? Ou seriam, de acordo com o que foi discutindo até agora, apenas certezas? Enfim, as urgências só não existem como re/existem em suas próprias in/certezas. Se auto questionam, além do sistema, até mesmo a subjetividade é colocada em discussão. Nesta seção, é mostrado como uma sociedade contrassexual se utiliza das geopoéticas para re/existir.

Na exposição da 31ª Bienal de São Paulo *Como (...) coisas que não existem*, realizada em 2014, o curador de Arte Miguel A. López organiza ou quatro artistas em um espaço com o título da sua seleção de: Deus é bicha (*Dios es marica*). Essa mostra é pensada aqui como um prólogo para as discussões de uma sociedade contrassexual.

Um dos trabalhos apresentados chama-se “*Las dos Fridas*”, da dupla Yeguas del Apocalipsis (1989). O trabalho foi executado em um estúdio fotográfico no qual os artistas se travestem de Frida Kahlo como na pintura “As duas Fridas” da artista mexicana, feita em 1939.

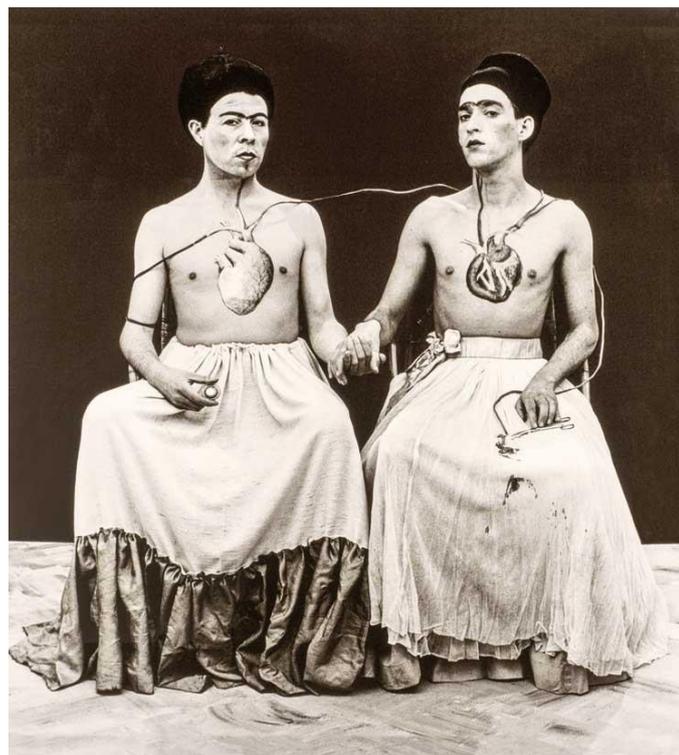
Os artistas chamam o ato de encenificação fotográfica, uma espécie de *performance/instalação* que durou três (3) horas em um estúdio. Eles invertem as duas Fridas da obra original como se quisessem fazer uma alusão ao espelho, ao outro lado do espelho. Posso fazer uma imerção nas criações de Lewis Carrol⁴⁴ e me perder como Alice no outro lado, adentrar e atravessar o território da multidão, ver o outro corpo, suas marcas, dores, transmutação de uma carne.

⁴⁴ Escritor do Livro Alice no País das Maravilhas (1865) e Alice através do espelho (1871).

Fig. 05 - Frida Kahlo, Las dos Fridas⁴⁵, 1939. (As duas Fridas) Lienza em óleo 173,5 X 173 cm. Tinta em Óleo.



Fig. 06 - Las yeguas del apocalipses, Las dos Fridas, 1989, fotografia de performance.



Las yeguas del apocalipses⁴⁶ apresentam uma configuração emblemática. Trazem uma captura de memória viva, de uma artista conhecida para o cenário da

⁴⁵ Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>

Arte. Suas dores e sua estética feminista⁴⁷ com demarcações culturais fizeram com que a dupla criasse uma micro intervenção para colocar em jogo um modo de enunciação travestida e ressignificada. *Las eguas del apocalipsis* (1989) fazem referências a um momento onde o HIV-AIDS era lido como a epidemia do século e o ‘câncer gay’ (DANIEL; PARKER, 1991). Os artistas invocam uma poética na multidão contrassexual. A contrassexualidade se inscreve em uma genealogia de análise do regime heterossexual.

A contrassexualidade emerge de uma necessidade para a crítica da diferença entre sexo/gênero dos corpos, estes como sendo um produto de uma cultura heterocentrada e binária, pelas qual as “performatividades normativas” foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (BUTLER, 2001, p.194). A contrassexualidade “não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza”⁴⁸ (PRECIADO, 2015, p.01), como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros.

A contrassexualidade surge com a vontade de desnaturalizar os códigos tradicionais de sexo/gênero. “Tem como tarefa prioritária o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais e, portanto, das relações de sexo e de gênero que se estabelecem entre o corpo e a máquina” (PRECIADO, 2014, p.25). Aponta para uma substituição desse produto cultural heterocentrado e binário (uma espécie de contrato social) a qual Preciado (2015) chama de Natureza, para um contrato contrassexual. “A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade” (PRECIADO, 2014, p.25).

É no território da contrassexualidade onde os corpos se reconhecem a si mesmas e não dentro da norma, do binarismo (homem/mulher), mas sim como corpos falantes, que veem e reconhecem outros corpos como falantes, se veem como possíveis de ascender à todas as práticas significantes, às posições de enunciações determinadas pela história como masculinas, femininas ou perversas (abjetas).

⁴⁶ Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas-fotografia/>

⁴⁷ Para Stubs (2015, p. 28), uma estética feminista “se vale de uma força inventiva/afirmativa estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida. Essa estratégia encontra, na reapropriação do corpo/experiência/subjetividade, um modo de contestar e inventar outras formas de viver”.

⁴⁸ Essa natureza que Preciado (2015) se refere da naturalização de certas hierarquias pela biologia por exemplo, o corpo biológico feminino e negro inferior ao corpo biológico masculino e branco.

Para que isso seja possível tem-se a necessidade de uma renúncia e um combate aos dispositivos de controle, não apenas da identidade sexual engessada, mas também uma renúncia aos benefícios se pode ter com aquilo que é naturalizado socialmente sob efeitos sociais, econômicos e jurídicos das práticas significantes (PRECIADO, 2015).

Essa sociedade contrassexual, para a norma, a heteronormatividade e a heterossexualidade compulsória, se constitui sob a maneira 'negativa' da desconstrução do sistema de naturalização, tanto de práticas sexuais como dos gêneros, dessa forma, proclama por uma equidade de todos os "corpos-sujeitos falantes", que agem, militam, exigam e manifestam-se.

É negativa perante os dispositivos, perante o sistema. A sociedade contrassexual descontrói porque age contra, quebra a organização produzida. O contrassexual como a afirmatividade dos corpos abjetos. Corpos que se afirmam vivos e afirmam seus lugares de fala historicamente (SPIVAK, 2010).

Preciado (2015, p. 01-02) também afirma que a abjeção, em encontro com a contrassexualidade, invoca uma teoria do corpo, fora das oposições "homem/mulher, masculino/feminino heterossexualidade/homossexualidade". Essa teoria do corpo se desdobra como uma urgência, invoca novos deslocamentos.

Devemos lembrar que os corpos abjetos, como dito antes, não se resumem ao sexo/gênero, mas à sua forma (corpo), às suas origens, cultura, seu local de construção. Quando este corpo abjeto se coloca a pensar sobre as naturalizações que incidem sobre seu próprio corpo e vida é que se dá o impacto entre abjeção e contrassexualidade, pois podemos pensar que, por exemplo, uma mulher gorda branca e heterossexual, pode se perceber abjeta quando sofre olhares de rejeição, quando seu corpo se choca com os padrões impostos socialmente e simplesmente pelo fato de ser mulher, mas ela está distante da contrassexualidade quando sua identidade de gênero não comporta o fim de uma determinada natureza binária. Uma mulher gorda, preta e heterossexual, carrega a cor da pele como mais um fator de abjeção, o racismo, além, evidente, de ser gorda e mulher, mas também está longe da contrassexualidade, pois atende a natureza binária.

Ser/estar abjeto em determinados lugares não significa estar abarcada pelas políticas da contrassexualidade, para isso, pensamos nessas mesmas mulheres, a mulher branca, gorda, mas agora lésbica com características extremamente masculinizadas ou a mulher gorda negra e transexual. Rompe-se com a natureza antes legitimada pelo contrato da norma binária, agora além de abjetas são

contrassexuais, transbordam o sistema normativo com seus contra contratos de conduta, sexo e gênero.

A contrassexualidade desmascara a naturalização que ronda a ideia de sexualidade, a entende como um processo que envolve toda uma tecnologia que produz “os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”” (PRECIADO, 2015, p.02), suas práticas e identidades sexuais. Para o autor esses elementos se constituem como máquinas (todos os tipos: próteses, produtos, fluxos, desvios...).

O sexo/gênero/sexualidade na contrassexualidade é resultado de dispositivos inscritos dentro do sistema tecnológico e sociopolítico. Uma complexidade, um rizoma. Os corpos na multidão abjeta e *cuir* não passam de máquinas, produtos, instrumentos, redes e fluxos de energias. Mas os corpos não-abjetos, normativos, também são partes dessas conexões e foram criados/forjados dentro do mesmo sistema.

A contrassexualidade discursa sobre os dispositivos sexo/gênero, entende-os como parte de um sistema de escritura e, sendo corpos textos, não propõem uma intervenção política abstrata que se reduzirá às variações de linguagem, mas sim, um corpo falante, que age, que milita, que exige e se manifesta. Um corpo multidão (PRECIADO, 2011), ligado muito mais ao múltiplo e ao heterogêneo do que aos binarismos e aos mecanismos identitários.

As políticas contrassexuais estudam as “transformações tecnológicas dos corpos sexuados e generalizados” (PRECIADO, 2014, p.24), não existe uma rejeição por parte da contrassexualidade às construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as vê localizadas como mecanismos, estratégias e usos em um sistema mais amplo de tecnologias.

Sexo/sexualidade, e não é apenas a dimensão de gênero, são compreendidas como “tecnologias sociopolíticas complexas” (PRECIADO, 2014, p. 24). Nesse território se estabelece um trânsito de relações pelas conexões política/teórica acerca dos dispositivos e artefatos sexuais por meio dos quais esse corpo sofre interferências e, estudos sociopolíticos do sistema sexo/gênero vão cartografando novas re/existências.

São corpos que se re/inscrevem na sociedade, os dispositivos que ‘naturalizam’ seu sexo/gênero se fragmentam, se corrompem, esses corpos tornam-se contrassexuais dentro de um sistema patriarcal, misógino, branco, machista. Invocam-se as políticas contrassexuais para um corpo abjeto e *cuir*.

O papel proposto com a contrassexualidade e que aqui conectamos com o abjeto, o *cuir* e a Arte (em especial a Arte contemporânea) como linha de fuga para esses corpos na multidão, vem com a importância de desnaturalizar as noções tradicionais de sexo e de gênero, um compromisso ético-político em questionar na Arte, na vida em si, o sistema heterocentrado branco.

O gênero seria para Preciado (2014) antes de tudo, prostético e que não se dá senão na materialidade dos corpos. Essas noções partem da ideia de transversalidade, de Deleuze e Guattari (1995), e da desconstrução em Derrida (1999). O gênero não é apenas construído como também é orgânica (PRECIADO, 2014), essa capacidade de análise incide a partir da transversalidade. É “possível pensar ou escrever transversalmente sobre certos fenômenos sem passar pela experiência real, do mesmo modo que é possível viajar sem sair do lugar” (PRECIADO, 2014, p.177).

A transversalidade ganha uma nova potência em Deleuze e Guattari (1995) quando ela converte em uma condição possível para algumas experiências de devir. Podemos pensar em um nomadismo, por exemplo, abstrato ou minimal, que “não só supõe que seja possível viajar sem se mover” (PRECIADO, 2014, p.177) mas que também opõe “à experiência habitual da viagem” (Idem), algo como uma prática transversal que ocorre em repouso. Para uma verdadeira viagem e um verdadeiro deslocamento, “é preciso não se mexer demais para não espantar os devires” (DELEUZE, 2006, p. 172).

Nesse mapa construído a partir de trânsitos transversais, deslocamentos descontínuos e fluxos irreverentes, a contrassexualidade forja em suas discussões o termo “dildotectônica” (PRECIADO, 2014, p. 49), uma noção que se dedica, ainda de acordo com o autor, “à formação e à utilização do dildo” (Idem, p. 49), o sexo plástico.

A dildotectônica interfere e constitui o sistema sexo/gênero, entende o corpo como superfície móvel, um território de deslocamentos e de localização do dildo. Identifica as tecnologias de resistência, os dildos, “e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo-prazer/benefício-corpo nas culturas sexuais hetero e *queer*” (PRECIADO, 2014, p. 49).

No sistema contrassexual, é possível por meio da dildotectônica fazer uma generalização da noção de dildo e dar uma nova reinterpretação à arte, ou na escrita, por exemplo

a escritura, tal como foi descrita por Jacques Derrida, não seria senão o dildo da metafísica da presença. Da mesma maneira, seguindo Walter Benjamin, poderíamos afirmar que um museu de réplicas de obras de Arte teria um estatuto dildológico em relação à produção da obra de Arte na era da reproduzibilidade técnica (PRECIADO, 2014, p. 50).

Fig. 7 - Márcia X. Desenhando com Terços, 2000, *performance*



Márcia X (2000), artista carioca, questiona e reapropria-se de um instrumento religioso, sacro (rosário) para desenhar pênis com os terços, enquanto aparenta rezar conforme mostra a figura 6. Um objeto simbólico recebe um deslocamento estético, uma orgia profana de elementos que constituem memórias. A profanação para com o objeto e o falo, um dildo materializado no contorno das contas do terço. Uma dildotectônica na Arte de X (2000).

A *performance* da artista culmina em uma crítica à sociedade heterocentrada, aborda as relações cotidianas da vida com ênfase na sexualidade. É um embate que avança muito além da questão religiosa, é um questionamento de como o sistema funciona majoritariamente a serviço de uma reprodução sexual e do prazer genital. Márcia X (2000) nos convida à resistência da predominância masculina, invoca a feminilidade nos corpos, propõe as discussões acerca do prazer.

Quando a artista desenha com terços, é como se uma convocação à subversão da lógica heteronormativa do uso do pênis como produtor de prazer universal para todas fosse questionada juntamente com as condições moralistas que enaltecem esse sistema. No caso da obra temos como referência a instituição religiosa, mas outros meios como a escola, a família, as universidades atuam com

policciamento ao sexo, “isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 1985, p. 09).

A sociedade contrassexual vem contrapor as construções ocidentais que insistem em “reduzir a verdade do sexo a um binômio”. As diferenças entre abjeto, o *cuir* e a contrassexualidade constituem-se como nuances minuciosas de onde são aplicadas as discussões. As três formam uma espécie de trílice urgente, por isso as chamo de urgências (PRECIADO, 2014, p. 223).

Essas urgências, abjetas, *cuir* e contrassexuais vêm questionar e desestabilizar as fronteiras da normalidade produzida, nega a capacidade de utilizar um “*nosotros*” (PENEDO, 2008, p. 19), aquilo que pode servir como um elo entre as pessoas na militância, nos movimentos sociais eliminando a possibilidade de uma organização coletiva. As teorias urgentes devem tomar cuidado em não falhar quando se colocam à margem da sociedade e entendem que não fazem parte da mesma, “*pero, esta actitud es intrínsecamente errónea, ya que no existe un espacio al margen de la sociedad, sencillamente porque el ser humano es un ser social por definición*⁴⁹” (PENEDO, 2008, p. 19).

Na próxima seção, abordo as poéticas urgentes a partir da arte contemporânea. Como se dá esse trânsito dentro do contexto em que estamos inseridas. A arte contemporânea urgente forja lugares, territórios da dissidência dentro de vários contextos, trago na próxima seção o eixo arte urgente/educação como territórios de potências para as discussões minoritárias e marginalizadas.

⁴⁹ “Mas essa atitude é intrinsecamente errada, já que não há espaço fora da sociedade, simplesmente porque o ser humano é um ser social por definição”. Tradução nossa.

UM LUGAR INVENTADO: NEM TÃO LONGE ASSIM



4.0 UM LUGAR INVENTADO: NEM TÃO LONGE ASSIM

Como criar lugares?

Nessa seção proponho reflexões acerca dos territórios que habitamos e criamos. Para isso, articulo a arte contemporânea urgente como um contra dispositivo (conforme visto nas seções anteriores) que forja lugares cismáticos na máquina escola.

Penso na criação de territórios dissidentes no espaço-tempo-escola para resistir às forças que controlam e segregam o presente. Múltiplas são as formas de criar saídas daquilo que nos captura, aprisiona, engessa, molda nossos corpos, pensamentos, ações, gestos e marginaliza nossa vida.

Nesse percurso são produzidas fendas que nos possibilitam modos de fuga do sufocamento biopolítico. Se fazem com intensidades para reavivar nossa imaginação “política, teórica, afetiva, corporal, territorial, existencial” (PELBART, 2016, p.13).

É possível encontrar formas de respirar e fugir dessas armadilhas que os milhares de dispositivos que nos capturam, atuam. A arte aqui é entendida como um território que, ao ser forjado/criado, torna-se uma linha de fuga e, talvez, um contra dispositivo, uma contra conduta, um vetor para se esquivar dessas capturas às quais estamos sujeitas.

Longe daqui, aqui mesmo⁵⁰, nos encontramos em outros lugares. Lugar de transbordamentos de ideias, poéticas/urgências e de um ‘novo corpo’. Forjamos territórios nos quais as formas de resistências habitam, é no território das poéticas urgentes que fazemos uma imersão e cartografar aquilo que nos potencializa ou nos normatiza.

4.1 A geopoética em territórios iminentes

A Arte possibilita que as forças inventivas e de resistências localizadas nas brechas, fendas e fissuras dos territórios biopolíticos ganhem passagem para nos potencializar (STUBS, 2015). A arte age como uma linha de fuga, como um possível e talvez se torne um contra dispositivo por meio da profanação (AGAMBEN, 2009).

⁵⁰ Longe daqui, Aqui mesmo (2010) de Marilá Dardot e Fabio Morais para a 29ª Bienal de SP, disponível em: <http://www.bienal.org.br/artigo.php?i=357>

Os espaços gerados/gerenciados e inventados pela Arte nos deixam “mais livres à experimentação, capazes de produzir linhas de subjetivação dispostas ao sim, donas de uma força que afirme a vida sem restrição de classes, gêneros, etnias, medidas ou volumes” (STUBS, 2015, p. 16).

Um exemplo do que tratamos é a obra *Fringe* da artista aborígene canadense Rebecca Belmore (2017). Nesta obra, esta forja, para si, um espaço/território propondo uma experimentação das fronteiras do corpo, das memórias e da imagem.

Fig. 08 - Rebecca Belmore, *Fringe*⁵¹, 2008. Fotografia em caixa de acrílico.



A artista usa seu corpo para nele forjar um território para reivindicar sua história e a de seu povo ‘sem voz’, sem lugar, minoritário. Trata da identidade da mulher aborígene de origem *Anishinaabe*, da violência e injustiça contra os povos das primeiras nações, “meu corpo é um lugar para abordar toda a noção de história e o que nos aconteceu com os povos aborígenes” (BELMORE, 2017, s/p).

O corpo feminino em *Fringe* (BELMORE, 2017) assume a mesma pose reclinável como as odaliscas representadas por artistas europeias do século XIX, mas tem uma barra feita de ombro a quadril, como flagelos, com fios percorrendo e costurando a pele, como o sangue correndo de um corte, de uma ferida. Uma cisão em um corpo-território-feminino-explorado.

A profunda cicatriz que atravessa as costas da artista é criada com a ajuda de efeitos especiais. O que parecem ser riachos finos de sangue escorrendo são, na verdade, pequenas contas vermelhas, um detalhe que evoca a herança de Belmore (2017) e o trauma infligido aos povos indígenas. Apesar da gravidade da lesão, *Fringe* (BELMORE, 2017) fala também sobre cura. A ferida não é fatal, mas a cicatriz nunca vai desaparecer, forja-se um território que tenciona memórias, deslocando-nos a um lugar de violências e, ao mesmo tempo, de reflexões. Isso nos

⁵¹ Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/109315/fringe-rebecca-belmore>

desterritorializa, pois subverte as narrativas oficiais (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

O território⁵² pode ser compreendido de forma muito mais ampla do que aquela que é definida pelos estudos sociais, antropológicos ou geográficos (etologia e etnologia⁵³). No território existem movimentos, deslocamentos. Não existe território sem o processo de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995) isto é: ‘deixar’ o território pertencente para um movimento à outro território, e nesse processo acontece o esforço para a territorialização nessa outra ‘nova’ parte do território. Dessa forma, a desterritorialização e a reterritorialização tornam-se componentes do território (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Nos processos de desterritorialização e reterritorialização, as forças culturais, sociais, econômicas, sexuais, políticas, éticas agem como elementos de manutenção, expulsão ou atração do território.

A Arte, aqui, é como um território de experimentação, forjado nas urgências, um meio utilizado para despertar devires outros, para gerar fluxos de vida dissidentes. Ao considerar os fluxos como dissidentes, entendo a vida como ‘organizada’ em modos de segmentação binária, circular e linear (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Nossas vidas são delimitadas desde o momento ‘primitivo’ até esse momento o qual podemos chamar de contemporaneidade. Percebemos pelos elementos de poder (máquinas), que esses ainda agem sobre nós, de forma a produzir noções de corpo e modos de vida que nos segmentarizam: homem/mulher, criança/adulto de lógica binária, ou os círculos concêntricos como as cidades, o bairro, sem esquecermos dos processos lineares que nos delimitam nesses espaços binários e circulares: família, escola, universidade dentre outros.

Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define o que ele corta como continuidade ideal. É que, como vimos, toda máquina é máquina de máquina. A máquina só produz um corte de fluxo na medida em que está conectada a uma outra máquina suposta a produzir o fluxo. E sem dúvida essa outra máquina é, por sua vez, na realidade corte. Mas só o é em relação com uma terceira

⁵² Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. É o conjunto de projetos e representações no qual vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

⁵³ Etologia pode ser entendido como estudo do comportamento social e individual dos animais em seu habitat natural. Etnologia é estudo ou ciência que estuda os fatos e documentos levantados pela etnografia no âmbito da antropologia cultural e social, buscando uma apreciação analítica e comparativa das culturas. Dicionário online disponível em <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/biologia/o-que-e-etologia/1492> acessado em 14/01/2018

máquina que produz idealmente, isto é, relativamente, um fluxo contínuo infinito (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40).

O fluxo não é apenas capturado pelos dispositivos, pela máquina que faz cisão, mas é também, emitido por uma máquina⁵⁴. “Isto funciona por toda a parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.07).

Se as máquinas produzem fluxos, e nós sujeitos-máquinas, forjamos fluxos dissidentes, linhas que se contrapõem à norma que segrega e que viola a vida, podemos problematizar, denunciar e produzir novos fluxos de revolução, ser um “devir-revolucionário” (DELEUZE, 1997, p. 14). “Como Deleuze argumentou, o centro está morto e vazio; não existem começos lá. A ação está nos portões das cidades, onde tribos nômades de políglotas viajados estão descansando” (BRAIDOTTI, 2002, p.08).

São nesses territórios dissidentes e marginais que essa escrita se constitui, busca e tenta reivindicar longe daqui, mas aqui mesmo, as memórias invisíveis, apagadas pelas normas, pela culpa e pelo pecado, memórias e lastros de vida dissidentes e urgentes, capazes de gerar pequenos descentramentos nos territórios subjetivos endurecidos.

O território da arte se utiliza da geopoética, cuja a proposta é a de forjar nesses territórios uma resistência àquilo que nos cristaliza. Cunhado pelo franco-escocês Kenneth White (1994), a geopoética visa atuar no campo dos discursos e dispositivos que nos moldam, e desenvolve a partir disso uma relação sensível e inteligente com o território.

A geopoética atua como uma linha de fuga dentro do território, pois atravessa diferentes espaços geográficos e culturais forjando novos lugares. Trata-se de um nomadismo intelectual, cultural e que descentra a Arte de seu lugar. No território da outra, tanto os espaços geográficos quanto subjetivos, eixos e fluxos diferentes movem novas possibilidades de olhar, sentir e perceber o mundo. Pense o território a partir de perspectivas geográficas, políticas, culturais e subjetivas.

É uma relação de trocas, praticamente um escambo com os fluxos que se perpassam e atravessam o corpo/mente, este que cria um território ou provoca mudanças naquele em que habita, emerge e invoca um novo nomadismo, que é

⁵⁴ [...] isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga, isto fode. Mas que asneira ter dito o isto*. O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões (Ibidem, 2004, p.07).

geopoético, onde, as fronteiras entre as linguagens vibram com as conexões que causam, são novos locais sendo ativados pelas urgências, lugares não vistos.

Com a geopoética, uma espécie de diálogo consigo mesma e posteriormente com a outra vão tomando corpo, se materializando, uma ocupação vai acontecendo e o espaço/tempo torna-se o atelier das construções das relações.

Esse território poético invoca uma dinâmica fundamental de pensamento, habita-se o seu local de forma geopoética quando a pessoa compreende e produz ínfimas mudanças em seu espaço, permite-se modicar seu corpo, pensamento, cotidiano, compõe ideias e novos deslocamentos com composições de palavras, imagens e todos os tipos de situações que o envolvem.

Longe daqui, mas aqui mesmo, forjamos lugares com geopoéticas iminentes que encontram múltiplas vazões para que as diferenças sejam capazes de experimentar e se conectar às variantes, aquilo que foge à norma: as multiculturas, identidades e pessoas, ao direito de reivindicar o corpo como suporte político, ao devir, mesmo que estes sejam impercebíveis e invisíveis.

A arte nos faz deslocar por outros espaços/territórios, nos proporciona o acesso a histórias e modos de vida diversos, bem como, nos provoca trânsitos e mobiliza devires e sensações. “A Arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

Ao mesmo tempo em que se conserva, talvez no plano das ideias, da poética e da resistência, a Arte cria territórios para as identidades, para que nesses lugares, possam respirar, pulsar e ‘infectar’ a outras com sua existência.

Falo de uma identidade múltipla, nômade, de um lugar instável, no qual somos confrontadas, uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 1997, p.13). As identidades, como plurais atuam em redes de conexões, não podem mais ser pensadas com algo único, mas sim múltiplo.

Nesse território da multiplicidade e da geopoética, que as pessoas se abrem para deslocamentos e inauguram para si novas possibilidades de ser e estar no mundo. Encontram no campo das diferenças e da alteridade formas de performatizar a sua existência, fugindo do sistema binário e hegemônica de gênero, sexo, classe social, entre outros (BUTLER, 2012).

No campo da diferença os devires inauguram para si a existência, sempre “há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis [...] são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE, 1988, p. 2), são

substâncias do próprio desejo, quando se deseja, se passa pelos devires, são consistências da realidade.

Para Deleuze (1988, p. 3) “devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade”. Não se parte de um determinado termo, ou de um o qual se deve chegar, para Deleuze (1998, p. 3) não interessa aquilo que alguém está se tornando, pois “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio”.

Esses devires pulsam com seus fluxos, forças menores que se esquivam de categorias e estão sempre em processo de “fazer-se, desfazer-se e refazer-se, [...] que seguem experimentando a vida em diferentes estratos” (STUBS, 2015, p.16), como se estivessem em constante processo de criação, abrindo fendas e brechas para a possibilidade de fuga, de ir contra o poder, de escapar, ser capturado e novamente poder reinventar territórios.

Como dito anteriormente, o processo de desterritorialização é a ação de se mover dentro do local em que habita, de deixar esse local. Quando esse processo ocorre, se dá a reterritorialização em um outro/mesmo território (DELEUZE; GUATTARI, 1995), e posteriormente se dá a territorialização e assim condicionalmente, é um processo.

Esses descentramentos, que se dão pela desterritorialização, forjam territórios dissidentes e geopoéticos, debilitando uma noção dimensional da vida em sociedade, quebram com a ‘organização da norma’, provocam e desestabilizam. Desse mesmo modo, causam uma tonificação das virtualidades, das forças e das potências, criam para si e para outros, novos fluxos dissidentes, em zonas poéticas, virtuais de devires revolucionários e urgentes.

O conceito de virtualidades define processos que vêm descontextualizar relações projetadas, definidas e as torna virtuais, prepara-as para novas relações a partir de uma reterritorialização.

O plano de imanência compreende a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois. O atual é o complemento ou o produto, o objeto da atualização, mas esta não tem por sujeito senão o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída. O atual cai para fora do plano como fruto, ao passo que a atualização o reporta ao plano como àquilo que reconverte o objeto em sujeito (DELEUZE, 1996, p. 51).

A desterritorialização, dessa forma, é uma potência virtual do território fixo, o mesmo se aplica ao dispositivo, a resistência habita virtualmente o poder, que é observável, mas 'invisível aos olhos'. Uma atualização como diz Deleuze (1996) e capturando as noções de Pierry Lévy (1996) nos leva à uma mudança do real, vivendo dentro do virtual. São conceitos que propõem a desconstrução e reconstrução de nossos territórios de vida. Trata-se de um projeto político de emancipação dos desejos, corpos, tendo a Arte como disparador desses processos.

São conceitos que propõem a reconstrução e a recondução das pessoas, trata-se de uma geografia dos fenômenos de projetos políticos de emancipação dos desejos, corpos, da Arte e da produção da subjetividade.

Fig. 09 - Nona Faustine, *Isabelle, Lefferts House*⁵⁵, 2016. Fotografia.



A artista Nona Faustine que nasceu no Brooklyn em Nova York, Estados Unidos, explora as questões do território e a geografia dos fenômenos, quando busca restituir as memórias de suas antepassadas, pessoas negras, escravizadas, principalmente de mulheres negras, que tiveram seus direitos violados desde que pisaram em territórios do continente americano⁵⁶.

De forma a invocar memórias que não devem ser esquecidas, memórias vivas, a artista nos convida à desterritorialização, nos desloca para lugares em que suas antepassadas foram exploradas, mortas e vigiadas, com o seu retorno à uma casa de brancos escravocratas. Um imóvel que pertence a maior família escravagista de Nova York.

⁵⁵ Fonte: <http://nonafaustine.virb.com/>

⁵⁶ Digo isso no sentido geográfico relacionado ao continente da América em si e não somente a América do Norte, em específico os Estados Unidos.

Nesse trabalho, a ‘Casa Branca’ (*Lefferts House, 2016*), Nona Faustine re/cria a atmosfera das mulheres que trabalham na casa, roupas tradicionais brancas, sapatos das crianças de suas donas presos na cintura, talvez para secarem com mais rapidez enquanto coziam frente ao fogo. Frigideira na mão, seios à mostra. Quase uma invocação ao questionamento: “*to whom do I owe the symbols of my survival*”⁵⁷” (LORDE, 1982, p. 19).

Fig. 10 - Nona Faustine, *Isabelle, Lefferts House*⁵⁸, 2016. Fotografia



Seu trabalho evoca uma compreensão crítica e emocional do passado e propõe um olhar mais profundo aos estereótipos raciais e de gênero contemporâneos. Ela acrescenta profundidade a essa discussão, incluindo imagens de monumentos e lugares estadunidenses reais, cujo significado hoje está literalmente cheio de obstáculos. Organizado como um diálogo entre o passado e o presente, com a própria Faustine (2017) como meio entre os dois, tanto em frente quanto atrás da câmera, seu trabalho visa tornar a permanência sensível e impermeável/palpável e questionar tudo no meio.

⁵⁷ A quem devo os símbolos da minha sobrevivência? (Tradução própria).

⁵⁸ Fonte: <http://nonafaustine.virb.com/>

Em outra obra sua, a artista nos leva ao meio da *Wall Street*, o coração histórico do atual Distrito Financeiro da cidade de Nova Iorque, onde se localiza a bolsa de valores de Nova Iorque, a mais importante do mundo (FAUSTINE, 2017).

Seu corpo negro posando nu, nesse lugar aparentemente inocente, serve como um lembrete visual deslumbrante de histórias escondidas e vergonhosas que ali ocorreram, como no século XVIII, em que nesse mesmo lugar vidas humanas eram negociadas (e permanece nos dias de hoje). Entre 1711 e 1762, um movimentado mercado de escravas ao ar livre proliferou do canto das ruas *Wall* e *Water* (FAUSTINE, 2017).

A escravidão no Estado de Nova York existiu até a década de 1830. As mulheres negras escravizadas tiveram um papel fundamental na construção dos Estados Unidos, tanto do Norte quanto do Sul (FAUSTINE, 2017).

Fig. 11 - Nona Faustine, *"From her body sprang their greatest wealth"*⁵⁹, 2013. Performance/fotografia.



A obra de Faustine é uma cartografia com o passado por meio da raiva, das memórias que geram ódio. Para Lorde (1982, p.01), “mulheres respondendo ao racismo”, são mulheres respondendo também à raiva. Esta, que por sua vez, se desdobra em “raiva da exclusão, dos privilégios não questionados, das distorções

⁵⁹ Fonte: <http://nonafaustine.virb.com/>

raciais, do silêncio, do maltrato, esteriotipização, defensividade, má nomeação, traição, e captação” (LORDE, 1982, p. 1).

O trabalho da artista costura as tensões, as causas, o passado, o presente e as memórias invisíveis. Trata-se de uma obra com um corpo presente, abjeta, não binária, rizomática, pois mapeia e ativa as zonas esquecidas de memórias invisíveis. Nos afastamos do pensamento binário para o pensamento rizomático, onde “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

O rizoma é o múltiplo, são conexões, formam um mapa, “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). Trata-se de multiplicidades, nas quais “se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”, o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

As linhas de fuga compõem o rizoma, conferem certo movimento a essa rede de conexão heterogênea que não cessa de se multiplicar e transmutar. O rizoma é o múltiplo, são conexões, formam um mapa.

O rizoma é uma figura de pensamento que nos possibilita um entendimento da vida e suas relações por outras vias, as quais se alimentam da heterogeneidade, não param de se conectar.

O rizoma procede por alianças e conexões efetuadas pela conjuntura de elementos desprovidos de pontos de chegada ou partida, mas imersos no princípio de heterogeneidade e multiplicidade. Desse modo, o rizoma se caracteriza por sua capacidade de contínua conexão, pela abertura para o heterogêneo e pelo princípio de multiplicidade (STUBS; FABIANO, 2007, p. 03).

Forjar um território se dá pelas vias do rizoma, pela forma como rompemos com os dispositivos e o ressignificamos pela linha de fuga. Forjamos uma possível saída e, mesmo que capturada posteriormente, nos faz respirar e nos potencializa ao novo.

Forjar um território é pensar aqui a própria noção de territorialidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Faz-se necessário “[...]a leitura do social desde o desejo, fazer a passagem do desejo ao político, nos quadros dos modos de subjetivação” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 316).

O desejo é pensado no âmbito do construtivismo. O desejo produz uma renúncia àquela que deseja e aquilo que é desejado, ao sujeito-objeto. O desejo é maquínico porque para Deleuze (1994, p.20) “o inconsciente produz. Não para de produzir. Funciona como uma fábrica”, como uma usina, uma metalúrgica em máxima capacidade. Mas não o devemos reduzi-lo a isso, ele (o desejo) também é maquínico ‘porque ele produz, é criativo, agencia elementos’ (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 320). Não podemos reduzir essa concepção de desejo ao simples maquinismo, como uma herança de algum tipo de racionalismo ou como uma metáfora de apologia ao mecânico como algo superior ao humano (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 320).

O desejo passa a “construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar. O desejo é construtivismo” (DELEUZE, 1994, p.19). Ele vem sempre agenciando, ele cria territórios. No que nos propõe Deleuze (2017), o território é forjado pelo desejo, é composto por uma série de agenciamentos.

Os agenciamentos podem ser coletivos, como um ambiente de um determinado grupo (coletivo de animais como ratos, lobos... ou de nômades), a ideia de território em Deleuze e Guattari (1995) é como um conceito filosófico, o animal utilizado para explicar essa dinâmica.

O território é o domínio do ter. É curioso que seja no ter, isto é, minhas propriedades, minhas propriedades à maneira de Beckett ou de Michaux. O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar. Há bichos que reconhecem seu cônjuge, o reconhecem no território, mas não fora dele (DELEUZE, 1994, p.02).

Um território talvez não localizável, ao menos objetivamente, mas que se forma por padrões de interação, trocas, afetos. Nos territórios se forjam outros terrenos, além de geopoéticos, também geopolíticos, espaços de ações políticas, deslocamentos a partir do processo de desterritorialização, como dito antes, o movimento pelo qual 'se' deixa o território (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Nas discussões levantadas nas escritas acima, a territorialização é a origem de um território, é a acomodação e persistência que se tem em um lugar, em si mesma. A desterritorialização ocorre quando esses territórios territorializados se modificam, quando mudanças ocorrem e deslocam o território. Quando se muda, altera-se e forja-se um novo território, a partir da destruição e modificação do mesmo ocorre uma reterritorialização, ou seja, a pessoa se situa novamente em um novo território até ele cessar e se modificar novamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Os autores recambiam a geografia dos acontecimentos para um lugar político que prevê a libertação dos desejos, dos corpos, da criação artística e da produção da subjetividade (HAESBERT; BRUCE, 2002). São esses territórios forjados que respondem à adversidade das Identidades, seja uma pessoa, um lugar, ou outra coisa, tem-se a urgência política de desterritorializar as identidades fixas e cristalizadas.

A desterritorialização presume sua integração a uma preliminar territorialização, que se dá pelo encontro de agenciamentos no pensamento rizomático, tanto por agenciamentos maquínicos⁶⁰ dos corpos como pelo agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Em “O Anti-Édipo”, Deleuze e Guattari (2014, p. 07), entendem o corpo como “máquina desejante, ou uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes”.

É nesse corpo máquina que atuam os desejos, o inconsciente e os agenciamentos. Um agenciamento é um acontecimento com multi dimensões, nos agenciamentos maquínicos estão as causas territoriais do vínculo entre os corpos, as subjetividades, as relações sociais (pelas quais estas se expressam em regimes alimentares, sexuais, comportamentais) entre outros.

Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13).

Para Deleuze (1994, p.19) “desejar é construir um agenciamento”, construir uma região. Nos agenciamentos coletivos tem-se uma manifestação social, a partir da qual podemos entender como os sistemas de linguagens, signos que são compartilhados. “Os Agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte

⁶⁰ Em relação a máquina/maquínico, Guattari e Rolnik afirmam: “as máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem [...] um phylum comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. [...] no sentido lato (isto é, não só as máquinas teóricas, sociais, estéticas etc.), nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento. Uma máquina técnica, por exemplo, numa usina, está em interação com uma máquina social, uma máquina de formação, uma máquina de pesquisa, uma máquina etc” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 316).

radical entre os regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE; GUATTARI,1995, p. 16).

Quando se cria/forja um território, pressupõe-se um agenciamento maquínico do corpo e do coletivo, o conteúdo/expressão. A Arte atua nesse estado de desterritorialização quando propõe o deslocamento das pessoas para um outro território e as reterritorializa, um processo de infinitudes, torna-se uma máquina de guerra nômade, que quando ativada, aciona linhas de fuga, onde perpassam fluxos, esses por decodificações, invenções.

A desterritorialização por meio da Arte atua como um contra dispositivo produzindo processos de subjetivação. Para refletir acerca desse termo, precisamos ir além daquela ideia de uma subjetividade ligada “apenas aos domínios da representação, da interioridade” (PAIVA, 2000, p. 35). Pensa-se o contrário de uma pessoa que “segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “*être-là*”” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25), que é supostamente do domínio de uma natureza humana.

Quando voltamos ao ‘Anti-Édipo’ de Deleuze e Guattari (2014), temos acesso a uma outra análise de subjetividade. A denúncia do sistema capitalista como forma de máquina produtora de estruturas macro-moleculares, de uma subjetividade que se “constitui matéria-prima de toda e qualquer produção” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 28).

A subjetividade como dito antes, deixa de estar associada às questões de representação e de interioridade, “não se situa no campo individual, seu campo é o de os processos de produção social e material” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 28), circula pelos conjuntos sociais, é “essencialmente social, é assumida e vivida por indivíduos em 'suas existências particulares” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 33).

Nesse sentido, dizemos que as pessoas são compostas por linhas de subjetivação que, por vezes, não passam por escolhas conscientes performatizando valores, desejos e escolhas de maneira cega e acrítica. Assumir uma subjetividade social é carregar em nossa pele valores que nos segregam e que fecham nossos territórios de vida, outros fluxos desejantes.

Uma subjetividade em um corpo cheio-vazio, em constante processo de subjetivação, podendo tanto estar aberto ao devir, aos agenciamentos, aos movimentos de desterritorialização/reterritorialização, quanto sujeito a capturas e esvaziamentos do desejo. O corpo nos aparece aqui como “campo de experiência, palco de práticas de liberdade” (STUBS, 2015, p.38), e a “liberdade é algo que nós

mesmos criamos [...], com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação" (STUBS, 2015, p. 153), mas também, um corpo que não é somente práticas de liberdade, mas um alvo do biopoder.

As pessoas passam a ter um esvaziamento do corpo, paralisam-se as máquinas do desejo, "o capital é, de facto, o corpo sem órgãos (CsO)⁶¹ do capitalista, ou antes, do ser capitalista" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 15). Trata-se de um corpo desguarnecido, tomado pelos desejos do capital, "o corpo sem órgãos é o improdutivo; no entanto, é produzido no lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 13).

É nesse sentido de poder se produzir no próprio lugar, da possibilidade do deslocamento e de forjar território, de consumirmos formas de vida que também produzimos maneiras, e como sugerem Deleuze e Guattari (2014), nosso próprio corpo.

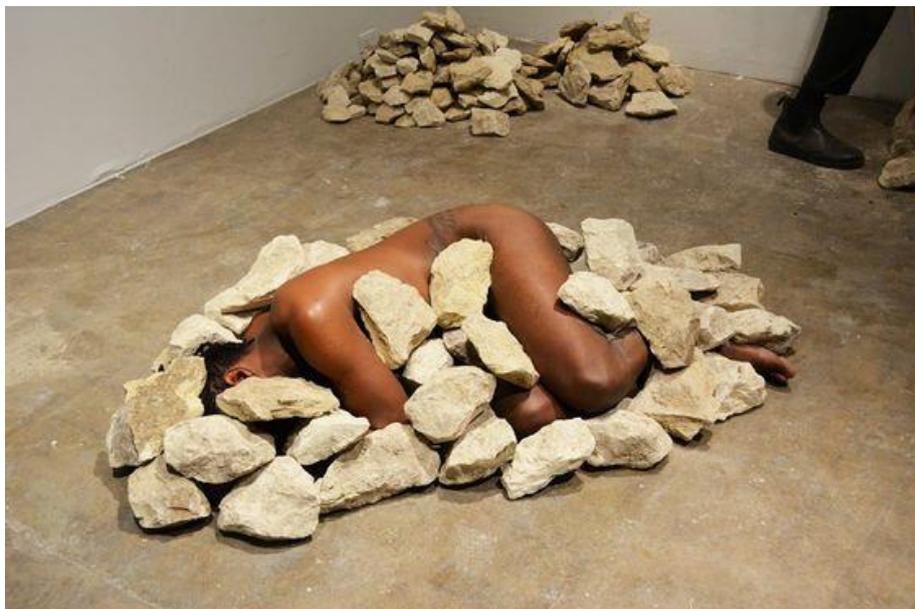
Um corpo que é ativado por agenciamentos maquínicos e coletivos, aos movimentos de desterritorialização e reterritorialização, sujeito a capturas e a fugas pelas milhares de linhas e fendas dos dispositivos. Um corpo que profana e é profanado, aberto às oportunidades infinitas de singularização e também sujeito a insistência de modelos identitários, regras macro e micropolíticas. Um corpo que grita, que pelo CsO tem seus fluxos circulando, resgatando as intensidades em prol de uma degeneração da organização.

Para Stubs (2015, p. 208) é "necessário dar passagem para o campo das forças e das intensidades, abrindo-se para novas sensações, novas disposições e outros agenciamentos coletivos de enunciação", um corpo aberto para novas linhas de subjetivação, um corpo que emerge a partir das urgências contrassexuais, abjetas e *cuir*, forja para si um território de resistência, de desejos.

É nesse aspecto que o artista cubano Carlos Martiel (2015) faz de seu corpo um espaço de reverberação, um compromisso seu em denunciar, por meio dos agenciamentos coletivos, as memórias de um povo com urgências, aquilo que o vem segregando e relegando à margem as vidas negras, que as vai transformando em ruínas.

⁶¹ Os órgãos são uma figuração para aquilo que nos fixa e nos organiza "por dentro", eliminando movimentos de criação e experimentação. O CsO desestabiliza e desconstrói a ideia de um "eu" fechado, ensimesmado, individualista e imutável; desconstrói essas coisas que nos prendem por dentro (STUBS, 2015, p.208).

Fig. 12, 13 e 14 - Carlos Martiel (Cuba), Ruins, 2015, performance.



O corpo do artista, em Ruins (2015), produz o símbolo de ponto de passagem para as urgências que sua pele negra carrega, bem como as de seu povo. Essa *performance*, apresenta-se a mim, como uma afirmação de Martiel (2015) a sua responsabilidade como artista perante a vida e memória de seus ancestrais e contemporâneos.

Seu corpo torna-se um lugar de encontro, fala, escuta, silêncio, comunhão e dúvida. Um território urgente que ecoa potências políticas. Nesse sentido, exploro na próxima seção as questões das urgências e os territórios que elas criam para si e para outras pessoas. São processos de re/existências que nos atribuem novas formas de vivenciar o mundo.

Na arte urgente não se teme a desconstrução; se combate as referências que nos subjetivam e nos discriminam, criamos aquilo que já discutimos anteriormente, as figurações híbridas, essas que possibilitam o processo de desontologização das pessoas na máquina escola, este quando acessada pelas mediadoras.

Essa foi a premissa para que o LAB – Laboratório de discussões acerca dessa *a/r/tografia* surgisse, é sobre o que discorro na próxima seção, forjando territórios dissidentes no campo da educação.



POÉTICAS URGENTES NA MÁQUINA EDUCAÇÃO

5.0 LAB: POÉTICAS URGENTES NA MÁQUINA ESCOLA

Dentro do projeto do LAB, uma proposta de arte educação menor⁶² foi evocada para discutir os âmbitos das obras de arte urgente dentro do contexto escolar.

São percalços da arte, a escola, a universidade, a rua, os olhares que se cruzam, o vento frio que segue escondendo seu corpo por baixo de vestes quase/ou aconchegantes, a música no seu fone de ouvido, a conversa no celular com outras pessoas e, ‘atrapalhadamente’, aquele encontro não precisamente programado com outras vidas. Esses percalços, nos espaços educacionais, de debate, de imersões multiculturais e de corpos/mentes vivos que ali estão se tornam embates feitos de ‘virtualidades’, importantes na imanência (DELEUZE, 1994).

Nesses espaços de trocas, de agenciamentos e de intercessores se costuram os rizomas, bordas de conversações, elos que ora se rompem, ora se reconstroem, se cruzam em um mapa aberto. Fios condutores, como de Ariadne, ou fios que nos conduzem a um avesso das coisas, como o avesso que Alice de “Alice no seu País das Maravilhas”⁶³ encontrou ao adentrar um território novo: “não se afunda mais em profundidade, mas, a força de deslizar, passa-se para a outro lado, fazendo como o canhoto e invertendo o direito e o avesso” (DELEUZE, 1997, p.31).

Como um processo que conduz não um, mas vários fios de urgências que atravessam corpos, muros acadêmicos, da escola, da vida, a arte urgente atua na “máquina escola” e acadêmica como esforço de imaginação coletiva radical. Cria espaços de discussões acerca dos enunciados forjado dos corpos marginalizados, anormais e abjetos (MOLIN, 2011, p.303).

A arte pode ser uma estratégia para emancipação e uma resposta potencial à questões públicas. As ocupações recentes em ruas e praças no mundo inteiro, ou a crescente exploração comercial de informações privadas demonstram a urgência do espaço público como um lugar de conflito em torno de direitos, informação, relações e objetos.

O espaço público deve ser considerado no termo mais vasto possível como o que mantém unido o tecido da experimentação social como comunidade. Porém, ele lugar é ameaçado por exclusões, acesso privilegiado e ignorância, a ponto de

⁶² Educação menor, minoritária, que atua nas micropolíticas da sociedade, das pessoas e que age por fluxos que descentralizam o poder.

⁶³ CARROLL, Lewis. Alice no País das Maravilhas. São Paulo: Martin Claret, 2007. Título original em inglês: *Alice's Adventures in Wonderland* (1866).

ficar invisível. A propriedade de ordem pública precisa ser rearticulada, re/pensada de tempos em tempos, e está em um estado tão precário quanto o ambiente natural. O espaço público é ameaçado por uma economia de ordem predatória.

Na máquina escolar, lugar de políticas e fusões normativas encontram-se esses vetores urgentes que forjam territórios dissidentes e desterritorializam. “Não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte” (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p.05).

A máquina-escola apresenta-se como um território na qual me situo como um arte educador e pesquisador, é campo de meu trabalho e de minha formação (instituições de ensino fundamental, médio e de ensino superior, as universidades). É uma máquina-fluxo, que articula em si movimentos materiais e imateriais, agenciamentos políticos, econômicos, micropolíticos, corpos, identidades.

A escola tem vários corpos, é mental, se articula como palavra e movimento. É lugar de encontro de pessoas, de diferenças, de políticas, é espaço público. É território de se aplicar e forjar resistências, contra condutas, de poéticas dissidentes. Como disse anteriormente, a arte contemporânea, quando carregada de urgências, apresenta-se como possibilidade, como linha de fuga, um vetor para a educação, um empreendimento para as múltiplas entradas que as urgências nos oferecem.

Seríamos nessa máquina-escola professoras militantes, ativistas e perturbadoras em um lugar dissidente. Estaríamos mexendo com memórias, desejos, provocando crises e propondo novas formas de forjar territórios. Seríamos como atravessadoras de imigrantes clandestina ao permitir a reflexão sobre a arte das urgências.

A arte urgente, nas produções de Arte Contemporânea, tem a necessidade de uma mediação por parte da professora para que as discussões acerca das poéticas possam ocorrer de maneira significativa para quem está apreciando a experimentação artística. O processo de aprendizagem se dá com o encontro com o objeto e com o outro, “aprender é sempre encontrar-se com o outro, com o diferente, a invenção de novas possibilidades; o aprender é o avesso da reprodução do mesmo” (GALLO, 2012, p.8).

Uma relação entre quem está apreciando e o objeto de arte se instaura, um diálogo é composto com as bagagens culturais da pessoa que aprecia o objeto, dessa forma, a mediação, ou seja, a conversação entre apreciador, objeto artístico e professora se torna necessária para que as múltiplas percepções não sejam

mediadas apenas pelos valores subjetivos de um único olhar, mas sim, de outros questionamentos que a mediação causará, dos encontros.

A produção artística procede de uma pessoa, a artista, para outras pessoas, as apreciadoras, a compreensão desse objeto produzido requer uma mediação que vai propor outros modos de fuga para o olhar, talvez para fissurar coisas que trazemos em nossa cristalização cultural, social, política.

[...] a obra de arte não só satisfaz a necessidade de expressão do seu criador, mas também a de outros, necessidade que, por sua vez, estes só podem satisfazer quando penetram no mundo criado pelo artista, compartilhando-o, dialogando com ele. O objeto criado, por isso, é uma ponte ou instrumento de comunicação (VÁZQUEZ, 1978, p.264).

Da mediação com as produções artísticas das urgências parte uma experimentação com essas poéticas e essas dissidências, alguém que interaja com essas poéticas, que se desterritorializa. Pensamos então em uma mediação militante (de uma professora militante) para “aquele que procura viver as situações e dentro dessas situações vividas produzir a possibilidade do novo” (GALLO, 2002, p.171). A arte educadora precisa se permitir a poética urgente, a potencialização e a compressão dessas vidas que interpelam por direitos, por visibilidade e equidade dentro e fora da escola-máquina.

É na arte educação que a mediação em relação aos entendimentos das poéticas e discursos nas obras, buscam nas conversações, experimentações e reflexões acerca dos territórios que são forjados. Quando nos propomos a dialogar com as tensões da arte urgente, forjamos na máquina escola um território para resistências, pensamos os corpos que ali estão e em como a/r/tografar diálogos com as vidas e as poéticas daquele espaço. A arte no contexto da educação nos possibilita aprender e, reivindica o ato de interpretar o mundo e seus signos.

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos (DELEUZE, 2003, p. 4).

Nos espaços educativos aprendemos a interpretar esses jogos de linguagens que vão se articulando nos espaços, produzimos o ato de pensar por meio do contato com o problema, ou seja, “o pensamento não é “natural” no ser humano, mas que é forçado sempre por um problema” (GALLO, 2012, p.4).

A mediadora em Arte vive na sua prática uma miséria, “não é apenas uma miséria econômica; temos miséria social, temos miséria cultural, temos miséria ética, miséria de valores” (GALLO, 2002, p.171). Nessa experiência de viver a miséria, de habitar a margem, de experimentar o deslocamento, pode-se forjar um território de consciências coletivas e aprender nele a produzir um pensamento crítico.

Gosto de pensar a arte urgente no sistema de aprendizado com o que Deleuze e Guattari (1992, p. 215) propõem, em que uma tela pode ser preenchida “a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos”.

A arte urgente como território das sensações aciona um devir aprendido, isso seria a ação de ‘cavalos que saltam’, a relação com a vida torna-se mais estreita, um elemento característico da arte contemporânea, como os encontros e desencontros com as coisas, aquilo que é e está inacabado, são essas potencialidades que im/possibilitam esses saltos. O processo educativo não é algo fácil dentro da máquina escola, um lugar que se instaura como um decalque das questões sociais, que manipula e dociliza corpos (FOUCAULT, 1987).

A mediação em arte deve entender que “toda educação é alguma coisa amorosa, mas também mortal” (DELEUZE, 1988, p.48), por isso a arte urgente nos espaços de educação é segregada, pois “entrar em contato, em sintonia com os signos é relacionar-se, deixar-se afetar por eles, na mesma medida em que os afeta e produz outras afecções” (GALLO, 2012, p.6).

A arte urgente implica uma desterritorialização, um contato com outras poéticas, com outras discussões, aprender com as poéticas urgentes “não implica em um movimento na ideia, mas sim em um movimento na sensibilidade, no corpo” (GALLO, 2012, p.7), é aquilo que Deleuze (1988, p.48) defende “não há ideomotricidade, mas somente sensório-motricidade”. A arte urgente questiona as possibilidades que as pessoas têm de se orientarem em lugares dominados pelos dispositivos de controle.

Os territórios da máquina escola devem ser desterritorializados pelas linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995) com as discussões e presença de uma

manifestação geopoética urgente. Quando entramos em contato com outras poéticas, com territórios outros, fazemos o movimento geopoético e aprendemos com esse movimento, o espaço escolar oferece essa possibilidade de “aprender, pois, como acontecimento, como presença espaciotemporal, como processo, como passagem” (GALLO, 2012, p.7).

Sejamos mediadoras nômades, façamos da arte urgente nossa luta em nossos espaços micropolíticos, uma micro revolução educacional, um olhar mais atento às vidas abjetas, *cuir* e imersas na sociedade contrassexual, “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado no microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26).

A arte urgente nos espaços educacionais traz “formas de diálogo na diferença, diálogo na multiplicidade, sem a intenção de reduzir os diferentes ao mesmo, ao uno” (GALLO, 2012, p.6). Ela transversaliza as discussões, faz rizoma e cartografa os guetos.

As poéticas urgentes na máquina escola atuam para uma “educação menor” (GALLO, 2002, p.172), aquela situada nas micropolíticas, na sala de aula, que está expressa nas ações cotidianas de cada um ou como ainda sugere o autor:

Insistir nessa coisa meio fora de moda, de buscar um processo educativo comprometido com transformações no status quo; insistir nessa coisa de investir num processo educativo comprometido com a singularização, comprometido com valores libertários. Em suma, buscar um devir-Deleuze na educação (GALLO, 2002, p.172).

A ação micro nos espaços educacionais se instaura como potências políticas, quando se articulam como uma guerrilha, esta que atua com modos maiores, onde suas resistências atuam para a desestabilização das naturalizações normativas e colonizadoras.

Essa educação menor à qual Gallo (2002) faz referência, nos remete a Deleuze e Guattari (1977). Quando os dois autores estudam a obra de Kafka, definem um tipo de literatura, na qual “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Gallo (2002) pirateia o termo menor de Deleuze e Guattari (2002) para pensar em uma educação nos espaços da micropolítica, aquilo que acontece em nosso âmbito micro, próximo, que nos afeta de imediato. O autor entende que a

educação maior, a da macropolítica está a serviço de um sistema que não olha para as diferenças, para a margem.

[...] a educação maior é aquela dos planos decenais e das políticas públicas de educação, dos parâmetros e das diretrizes, aquela da constituição e da LDB, pensada e produzida pelas cabeças bem-pensantes a serviço do poder. A educação maior é aquela instituída e que quer instituir-se, fazer-se presente, fazer-se acontecer. A educação maior é aquela dos grandes mapas e projetos (GALLO, 2002, p.173).

Uma educação menor, então, estaria ligada a outros fatores, o da revolução, e pode ser entendida como um “processo ameaçador para seu sistema de representação” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 114), pois coloca em transparência todas as complicações determinadas pelo sistema de ensino. A Arte urgente quando inserida no espaço educacional por meio de uma educação menor, atua como ato de resistência, de revolução sensível aos modos de vida macropolíticos impostos pelo sistema vigente colonizador. A educação menor

é um ato de revolta e de resistência. Revolta contra os fluxos instituídos, resistência às políticas impostas; sala de aula como trincheira, como a toca do rato, o buraco do cão. Sala de aula como espaço a partir do qual traçamos nossas estratégias, estabelecemos nossa militância, produzindo um presente e um futuro aquém ou para além de qualquer política educacional. Uma educação menor é um ato de singularização e de militância (GALLO, 2002, p.173).

A desterritorialização na arte educação se daria pelos processos educativos, pois, na educação maior leis criadas “estão sempre a nos dizer o que ensinar, como ensinar, para quem ensinar, porque ensinar” (GALLO, 2002, p.174), a educação maior se institui como uma máquina de controle e a escola como uma máquina escola, máquina da subjetivação “produção de indivíduos em série” (idem, 2002, p.174).

A educação maior, ainda pressupõe que o “ensino corresponda uma aprendizagem” (GALLO, 2002, p.174), essa que adentra e fabrica corpos para o sistema, para sustentar essa cristalização que nos é imposta, trata-se de maquinar vidas. Essa educação maior, normativa e focada na aprendizagem elimina e não prioriza processos inventivos de subjetivação, inclusive em arte-educação, onde se prioriza muito as reproduções do que as inventividades.

É preciso pensar aqui o processo de deslocamento no território do sistema de educação, é necessário dentro da máquina escola,

desterritorializar os princípios, as normas da educação maior, gerando possibilidades de aprendizado insuspeitadas naquele contexto. Ou, de dentro da máquina opor resistência, quebrar os mecanismos, como ludistas pós modernos, botando fogo na máquina de controle, criando novas possibilidades (GALLO, 2002, p.175).

Nessas fissuras a educação menor atua como em um processo de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995a) da “ordem compulsória” (BUTLER, 2012, p.24). Pode-se “a partir do deserto e da miséria da sala de aula, fazer emergir possibilidades que escapem a qualquer controle” (GALLO, 2002, p.175). A arte urgente atua de forma significativa, pois não apenas impulsiona o ato de pensamento e reflexão, mas autoriza vidas subalternas a falarem, invoca para essas pessoas um lugar de fala (SPIVAK, 2010).

A educação menor na máquina escola também age por uma espécie de “ramificação política” (GALLO, 2002, p.175), de fazer rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1995a). Se a educação é um ato político, logo, “no caso de uma educação menor isso é ainda mais evidente, por tratar-se de um empreendimento de revolta e de resistência” (Idem).

Penso em uma arte educação menor, que parte de gestos singulares, mas muito potentes. Uma arte que surge dos devires minoritários, da margem, uma arte urgente, que dá evidência dupla aos agenciamentos “agenciamento maquínico de desejo da educadora militante e agenciamento coletivo de enunciação, na relação com os estudantes e com o contexto social” (GALLO, 2002, p.175).

A arte urgente, no campo da educação menor, propicia uma desestabilização na ‘cristalização’ que os corpos imersos no sistema normativo habitam. Questiona os dispositivos da norma e propõe uma reflexão militante no corpo calado bem como no corpo privilegiado, ela profana os estados da arte e do currículo educacional.

A ramificação política da educação menor, ao agir no sentido de desterritorializar as diretrizes políticas da educação maior, é que abre espaço para que o educador-militante possa exercer suas ações, que se circunscrevem num nível micropolítico (GALLO, 2002, p.175).

Essa afirmação do autor, em relação à ramificação, nos remete à uma educação e um currículo rizomático, viabiliza conexões. Por meio da arte urgente, por exemplo, podemos pensar em como explora e forja novos territórios, captura as urgências geopoéticas para dar possibilidades a voz. Fazer de uma arte educação

menor com a arte urgente em campo é criar para os corpos marginalizados uma verdadeira máquina de guerra e não um aparelho a serviço do Estado.

A arte educação menor tem um valor coletivo, nela não existe uma possibilidade para ações solitárias e isoladas, “toda singularização será, ao mesmo tempo, singularização coletiva” (GALLO, 2002, p.176). Produz-se sempre o múltiplo (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

Um fato para pensar no processo da educação é que não há sujeitos, não há objetos, não há ações centradas em um ou outro; há projetos, acontecimentos, individualizações sem sujeito. “Todo projeto é coletivo. Todo valor é coletivo. Todo fracasso também” (GALLO, 2002, p.176).

5.1 forjando territórios dissidentes

Durante o processo do LAB, um encontro denominado Forjando territórios dissidentes foi construído para que todas essas propostas escritas até aqui fossem discutidas.

Como dito na seção Memória do Invisível, desta dissertação, o LAB é um laboratório que cresceu dentro das propostas e encontros com minhas orientadora e co-orientadora, e veio mapeando as discussões.

O encontro para a abordagem de forjar para si um território de dissidências foi uma proposta de conversações com artistas, autoras e pessoas de diferentes áreas de atuação que se interessaram pelo assunto. Se tornou uma força que pensa/reconstrói e forja o território, parte daquilo já existente e das urgências que vão surgindo para repensar e mudar o olhar sobre o corpo, e a vida, que se tornam forças que pulsam em seus locais de atuação, em seus territórios e no território da outra. Foi uma proposição de arte-educação menor.

O número de vagas foi limitado para que essa a/r/tografia fosse possível dentro do tempo limite estipulado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Fui tensionado a pensar anteriormente as conexões que faria posteriormente a essa experiência.

As participantes eram na maioria da graduação do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá e do Centro Universitário de Maringá (UniCesumar). Estavam presentes também alunas na graduação de Ciências

Biológicas, Direito e Pedagogia da UEM. Tivemos uma aluna da Pós-graduação Mestrado em Educação do PPE-UEM e uma aluna da comunidade externa que atuava na área de moda.

Como pode ser notado, o grupo estava diversificado em suas áreas de formação, isso possibilitou que os olhares atravessassem percursos diferentes. As dúvidas e os apontamentos em relação às obras apresentadas foram enriquecedoras para que esse laboratório ganhasse corpo.

Não se trata de uma coleta de dados, mas sim de uma conversação possível, de um mapeamento de ideias, de um transbordamento poético e também uma forma de ‘prestação de contas’ com autoras/artistas que leio e tive acesso, afinal, estava ali proposto a discutir urgências abjetas, *cuir* e da sociedade contrassexual na arte contemporânea. Foram diálogos sobre como as urgências geo/poéticas se constituem potências e nos possibilitam forjar um território dissidente na máquina educação.

O LAB foi organizado em alguns momentos que podem ser entendidos como: Acesso e discussões de obras urgentes e *Performance* e Instalação Coletiva com Conversações. Por *e-mail* as participantes receberam um texto de apoio com o nome de “LAB – Arte Contemporânea: FORJANDO TERRITÓRIOS DISSIDENTES”, com conteúdo introdutório de orientação para as discussões.

Durante o LAB, as participantes iam escrevendo o que lhes causavam as obras. Iam contribuindo com as discussões, demarcavam suas memórias, seus incômodos, falavam abertamente o que as desconfortava. Muitas dessas escritas recebi posteriormente por e-mail.

Não vou nomear participantes com seus verdadeiros ou falsos nomes, como disse, o objetivo aqui não é analisar suas falas e posições, mas conversar e construir/im/possíveis com o acesso a arte urgente e sua ação dentro dos espaços educacionais, seja a universidade e/ou a escola.

A pesquisa do LAB foi articulada pelo método da *a/r/tografia*⁶⁴, a qual se constituiu com minha participação como mediador entre as obras, os conceitos teóricos e a elaboração da ideia de forjar (criar, inventar) um território onde as iminências urgentes como o abjeto, o *cuir* e a contrassexualidade fossem im/possíveis.

A participação aqui é mitigada em uma prática de baixa inclusão. Por outro lado, a inclusão dos diferentes sujeitos pode se fazer por uma

⁶⁴ Apresentada no texto “Memória do Invisível” no início dessa pesquisa.

transversalidade que desestabiliza a verticalidade que distingue e separa quem conhece do que é conhecido (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 273).

Nesse nomadismo de conversações, de diferentes pessoas, de transversalidades, o LAB se constituiu com um local de encontros com outros lugares, vidas e memórias que nos impulsionam a (re) pensar as lutas micropolíticas.

Essas lutas soam como “forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade” (ROLNIK, 2006, p. 01), envolvem também novas “linhas de fuga”, (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 94) e de lutas em diferentes âmbitos. A arte é nosso meio de resistência, também é renegada, abjeta e muitas vezes apagada e silenciada dentro máquina escola.

É nas escritas e encontros com os feminismos que os discursos de um corpo abjeto/*cuir*/contrassexual ganham potência para serem discutidos, é nos feminismos que os estudos de gênero e sexualidade (e mais tarde no campo da educação) invocam seu espaço. São biopotências, “[...] no seu avesso, a expansividade multitudinária (afetiva, subjetiva, coletiva) afirma se como biopotência em direções diversas [...]” (PELBART, 2016, p. 14).

Esses territórios de tensões, lugar onde outras iminências nascem (foram também, urgências que fizeram com que os feminismos surgissem) se constituem e se sustentam, como as ideias do abjeto das teorias *cuirs* e da sociedade contrassexual. Esses lugares propõem “deslocamentos e aberturas em nossos territórios subjetivos” (STUBS, 2015, p.27).

Foi nesses espaços, lacunas, que o LAB encontrou, em diálogo com os feminismos, uma possibilidade de pensar em fugas que nos potencializam, em formas de lutas e resistências que vem deslocar nosso olhar para o eu/outra. Na busca por um processo menos cristalizado, em se tratando de discursos históricos legitimados, os feminismos nos possibilitam questões muito pertinentes que movem nosso olhar para a abjeção.

Nos deparamos então com escritas/poéticas/linguagens que interpelam as bases de um outro tipo de fala. Bourcier (2012, p. 10) questiona: *Comment deshomogénéiser ce nous féministe qui s'est révélé excluant?*

Em uma conversa com os feminismos e as teorias urgentes, podemos entender a relação que se foi construindo historicamente de um corpo abjeto e/ou *outsider within* (LORDE, 1984). Esse mesmo corpo que invocou em suas lutas seu

direito à fala. Como sugere Lorde (1984), sejamos *outsider within*, algo como estrangeiras de dentro, uma estrangeira nômade em seu próprio lar.

É nesse território, talvez nomeado de 'lar', momentaneamente, que forjamos um território de dissidências, de discussões e interlocuções. A arte urgente é a linha de fuga para o escambo de linguagens utilizadas durante as conversações, ou seja, ela vem negociar os diálogos das minorias abjetas, *cuir* e contrassexuais.

As falas no LAB se iniciaram como uma visitação a uma mostra de obras de arte contemporânea selecionadas por mim. Talvez o primeiro passo desse território que estava sendo construído, uma localização com as urgências que estavam sendo discutidas pelas artistas apresentadas.

A questão principal é que, as obras abordavam diferentes linguagens: música, *performances*, fotografias, instalações, curta metragens, assemblagens, pinturas entre outras. O LAB traz uma invocação poética do potencial da arte, de sua capacidade de agir e intervir em locais como a universidade e a escola por meio de uma mediação e diálogos com as produções.

Conflito, coletividade, imaginação, transformação são as pontes iniciais que tracei com as artistas apresentadas. Não se trata de artistas que buscam estar presentes com suas urgências, mas sim, como representar essas dissidências e produzir diálogos com a vida.

As artistas apresentadas durante a apresentação do LAB foram: Rebecca Belmore, Franz Erhard Walther, Nona Faustine, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Roberta Stubs, Del Lagrace Volcano, Márcia X, Robert Gober, David LaChapelle, Steven Klein, Miro Spinelli, Heidi Taillefe, Ana Giselle, "Macaquinhos" – *Performance* Ceará, Leigh Bowery, Valie Export, Pia Hakko, Jean-François Fourtou, Annegret Soltau, Narcissister, Pedro Lemebel e Francisco Casas, Deborah de Robertis, Ana Pi, Fernanda Magalhães, Michelle Mattiuzzi, Carlos Martiel, Lygia Clark, Efrén Álvarez, Angela Bonadies & Juan José Olavarría, Peggy Buth Austria, Inés Doujak e John Barker, Edgar Endress e a exposição *La Bestia y el Soberano*, com curadoria de Paul. B Preciado.

Essa seleção foi feita por mim, quase que uma espécie de curadoria para gerar conflitos, pois, entendo que por meio da dinâmica do conflito, com as obras apresentadas, é possível agir e pensar coletivamente, desviando assim de uma lógica individualista. As participantes do LAB foram questionando as obras e o texto que incorporavam o material. Fomos construindo aos poucos a ideia de um território de dissidências, a partir das poéticas urgentes.

Todas as discussões feitas foram, de certa forma, conectadas às obras de arte urgentes. Farei aqui o recorte colaborativo do LAB com as conexões propostas. Não se trata, portanto, de uma análise de dados coletados, mas sim do resultado com as conversas que foram se constituindo durante o laboratório.

Os diálogos se iniciaram com as obras de Rebecca Belmore e Nona Faustine (2017), (Já apresentadas anteriormente nessa pesquisa). É partindo de uma noção de território, um lugar que é compreendido como um aglomerado de projetos/representações que nos instaura comportamentos e investimentos na nossa projeção humana. Dentro dessa concepção territorial que criamos um 'local' para habitar no mundo, para produzir nossas culturas, hábitos e memórias.

Ainda com a artista Belmore (2007), adentramos à ideia de invocar uma memória como forma de reivindicar, pelas nossas antepassadas, um território quase esquecido. Quando pensamos nesse território, nos deparamos com o movimento/deslocamento. Somos seres nômades, mesmo que não fisicamente, mas nossa subjetividade se desloca, a arte urgente produz nas pessoas novas possibilidades de subjetividades e uma ampliação de suas possibilidades de leitura das coisas do mundo.

5.2. Como forjar para si um território dissidente?

As forças culturais, sociais, econômicas, sexuais, políticas e éticas agem como elementos de manutenção, expulsão ou atração do território, são essas mesmas forças que nos incitam a criação de um lugar político. Foucault (2013), por exemplo, nos apresenta o território do corpo. Mesmo que esse esteja imerso em utopias (positivamente ou negativamente), o corpo é o lugar de aprisionamento de nossa subjetividade, é o primeiro lugar de habitação, portanto, o primeiro deslocamento e nomadismo ocorre dentro dele.

Nascemos e vamos morrer nesse corpo, o que nos dá um 'respiro' desse, talvez, sejam as utopias que criamos, como os paradigmas metafísicos da existência de uma alma ou vida eterna. Mas enfim, no que se refere ao território, o corpo pode ser entendido como a moradia primária, o que guarda nossas escolhas, marcas, memórias. Façamos do corpo um lugar de movimentos, de desterritorialização para si e para outros, façamos dele um corpo político.

Esse corpo que habitamos guarda resíduos de memórias individuais, coletivas, fabricadas. Guarda a consciência e o inconsistente, é o local da fábrica do desejo, é necessária toda uma leitura social desde o desejo para que, nos modos de subjetivação, possamos construir essa noção de territorialidade.

Como corpo máquina que habita o desejo, esse não controlável, produzido interiormente, insita em nós a questão: que tipo de território habitamos ou queremos habitar? Forças externas são capazes de mover esse desejo, de talvez, recondicioná-lo à outras questões como na utilização desse corpo para serviços artivistas⁶⁵, como fez Del Lagrace Volcano (1999), artista intersexual⁶⁶.

Volcano (1999) viveu os primeiros trinta e sete (37) anos de sua vida como uma mulher cisgênero, mas desde então tem vivido como macho e fêmea. Seu trabalho implica na compreensão do binarismo feminilidade/masculinidade ao abordar questões de uma masculinidade lésbica.

A artista forja um território de mutações com seu corpo, acessa as tecnologias de gênero da sociedade contrassexual (PRECIADO, 2014), para assim ser uma abolicionista de gênero. Percebo que se trata de um território de tensões, de reivindicações com as muitas vidas de pessoas intersexuais que tiveram seus corpos mutilados sem antes poderem ter o direito de falar/transitar com ele e suas escolhas. Foram esses corpos desfigurados em nome da norma.

⁶⁵ O artivismo é um processo de arte onde “é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político - arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, culture jamming, hacktivism, subvertising, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras” (RAPOSO, 2015, p.5).

⁶⁶ É o termo geral adotado para se referir a uma variedade de condições (genéticas e/ou somáticas) com que uma pessoa nasce, apresentando uma anatomia reprodutiva e sexual que não se ajusta às definições típicas do feminino ou do masculino (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA..., 2010, p.14).

Fig. 15 - Del Lagrace Volcano⁶⁷, Torso Hermafrodita. 1999



Em Deleuze (1994), encontramos nas discussões do LAB, as concepções de que o desejo cria agenciamentos, ou seja, constrói regiões, negocia interiormente os acessos àquilo que quer. Esses agenciamentos podem ser coletivos, um determinado grupo discutindo arte abjeta, *cuir* e contrassexual como o LAB, por exemplo, e pode acionar nas pessoas participantes, novas possibilidades em seus desejos, potencializar corpos/mentes para se aceitarem e contribuírem na luta das outras pessoas e suas urgências.

Os agenciamentos proporcionados pelo LAB, com as obras, ofereceram sim novas formas de olhar, em uma das cartas e escritas coletadas, a participante fala que:

Achei muito importante ter participado, afinal a universidade está me abrindo muito espaço para coisas que eu não conhecia e nem tinha acesso.

*“Achei muito importante ter participado, afinal a universidade está me abrindo muito espaço para coisas que eu não conhecia e nem tinha acesso” –
Acervo particular do autor.*

⁶⁷ Fonte: <http://www.dellagracevolcano.com/>

Quando o LAB propôs essa espécie de acesso à obras abjetas, com toda uma contextualização dentro do espaço acadêmico, traçou uma espécie de mapa, uma forma de as pessoas localizarem em si um território antes não localizável ou não existente. As interações que as obras urgentes trazem são de trocas, afetos e não menos importante que um desconforto em nossos olhos.

A partir de um processo de desterritorialização, outros territórios, micro lugares (arte educação menor), vão se forjando em nós, é como 'deixar o território' de pertencimento (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

Como podemos saber se o LAB contribuiu para que esses micro territórios fossem formados nas participantes? Em um dos *e-mails* que recebi, uma das participantes descreve sobre aquilo que a deixou de certa forma potencializada.

 [Redacted]@hotmail.com>

28 de mai ☆



para mim ▾

Eu não sei muito sobre o que escrever, mas eu gostei muito do LAB. Foi bem esclarecedor, eu nunca tinha pensado que pudesse haver tanta informação sobre questões voltadas para o gênero, corpos diferentes do padrão, feminismo e etc. Eu gostaria muito de levar essas informações para uma sala de aula se algum dia eu for professora, embora eu tenha certeza de que para tanto vai ser preciso muita luta.

Acervo particular do autor.

São essas as fissuras que os agenciamentos proporcionam, por mais que não saibamos de que forma isso vai contribuir para sua ação em sala de aula, sabemos que acesso e abertura para essas discussões foram feitas e um minucioso rompimento no corpo/mente cristalizado pela norma aconteceu. É nesse corpo/mente que um micro território vai se forjando e alimentando uma nova forma de olhar.

Temos, pela discussão do LAB, um recambiamento da geografia desses corpos/mentes na sociedade contrassexual. Nos situamos em um espaço político, que liberta os desejos (HAESBERT; BRUCE, 2002), é nesses aspectos que olhamos para nossa própria concepção identitária, de pertencimento. Quando falamos de identidade, durante o LAB, invocamos a ideia de uma multiplicidade de 'eus'.

Ter uma identidade fixa, ou o direito de se transformar?

Em um trabalho de pesquisa anterior, tive contato com essas discussões, desse modo, trazer esse assunto ao LAB foi como uma captura de uma memória. Entendi que a pesquisa anterior abriu espaços para outras rupturas. Quando estudei

Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll a partir das obras da artista plástica Adriana Peliano, confrontei-me com as “multiplicidades” identitárias, seus desdobramentos temporários.

O território forjado nas dissidências abriga essas ficções (BRAIDOTTI, 2002), as invocamos em determinados momentos para fortalecer nossas urgências. Pensamos na minha própria ficção, de professor mediador e experimentador poético, ou como um a/r/tógrafo das artes abjetas. Certamente são bandeiras diferentes, é uma das variantes de Alice no submundo. É a experimentação de uma ficção temporária que surge de um território móvel.

O mesmo fez Cindy Sherman (2000). A artista apropria-se de várias identidades para representar pessoas que conheceu brevemente dentro de um ônibus quando ia para a universidade. Foi observando suas vestes, estereótipos, ações do cotidiano que ela recriou o *Bus Riders* no ano de 1976.

Durante o LAB, inevitavelmente ‘embarcando’ no ônibus de Sherman (2000), as identidades múltiplas foram entendidas como componentes que inauguravam para si e para outras novas /im/possibilidades (STUBS, 2015) de ser e estar imerso no mundo. Um (des)encontro das ficções identitárias para serem invocadas no seio de suas urgências mais emergentes. Talvez soe meio pleonasma essa frase, mas algumas urgências subjetivas acabam não sendo as bandeiras de uma coletividade, outras passam a ocupar um local de fala (SPIVAK, 2010) mais abrangente, tornam-se mais emergentes.

Nesses campos de multiplicidades identitárias, de territórios forjados, a performatividade (BUTLER, 2012), tanto da postura da artista ou do trânsito de sua obra/poética, perpassa por uma luta que foge do sistema binário hegemônico de gênero, classe social entre outros fatores. A artista apresentada durante o LAB, Ana Mendieta (1973), invoca em suas ações essa profanação a naturalização do corpo da mulher.

Fig. 16 - Ana Mendieta, *Untitled*⁶⁸, 1973, performance



Ana Mendieta (1973) era inquietante em suas ações, buscava firmar sua identidade de forma complexa no tempo em que vivia (MOURE, 1996), ela forja em seu território um diálogo entre arte e vida. Refugiada cubana e exilada nos Estados Unidos, Mendieta (1973) sempre esteve em busca de suas origens como mulher, como ativista de seu país de origem e, principalmente, pelo preconceito que latinas americanas sofriam nas terras norte americanas (MOURE, 1996).

Em *Untitled* (1973), um coração de boi sob seu corpo coberto e ensanguentado nos traz à reflexão de urgentes invocadas em relação à vulnerabilidade das mulheres no que se refere à violência, marginalidade e sexualidade. Percebemos na foto sua famosa silhueta, marca de boa parte de suas produções. O lençol marca o corpo feminino da artista, um exercício constante de demarcação, mesmo que ela ultrapasse as fronteiras geográficas, tem-se a necessidade de pertencimento a algum lugar, seja o de mulher, cubana, política, são suas ficções identitárias, as bandeiras que levanta quando uma urgência a sufoca, sua obra é a geopolítica do corpo estrangeiro exilado.

Partindo dessa obra, desse deslocamento território/identidade, que a arte urgente foi apresentada no LAB, como uma proposta de contra dispositivo, de linha de fuga. Adentramos então para as discussões do conceito de dispositivo, esse “[...]”

⁶⁸ Fonte: http://arjay.typepad.com/vallejo_nocturno/2006/05/ana_mendieta.html

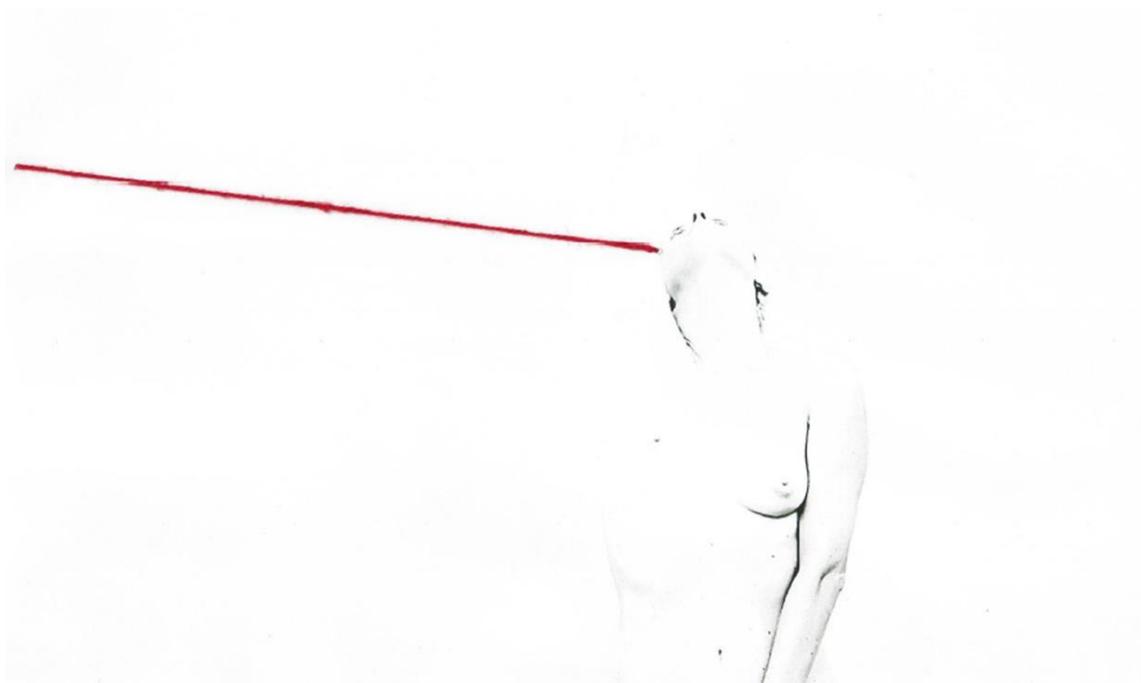
conjunto de dobras móveis” (DELEUZE, 1994, p.13), que age sob os corpos e os cristaliza.

O que nos interessava, durante as falas, era a possibilidade de desarmar o dispositivo, mesmo que fosse por instantes, pois entendemos que as linhas de fuga deslocam seu movimento. A arte urgente, como linha de fuga se instaura como contra-poder, se articula como resistência da dominação/ação de um dispositivo sob um corpo.

As linhas de fuga, na arte urgente, agem como um movimento dentro do território, são a composição do rizoma, das conexões heterogêneas que transmutam e multiplicam-se dentro do território forjado. Formam um mapa de diálogos, inquietações, ideias, criatividade, pulsões entre outros levantes.

As linhas que me dissociam do mundo viram nuances e traços sutis que nada possuem de separação. Sem ênfase nem centralidade, meu corpo/subjetividade pouco a pouco quase se desfaz no espaço. Vira ponto de inflexão cósmica, um campo imanente de trocas intensivas (STUBS, 2015, p.69).

Fig. 17 - Roberta Stubs, Sem título⁶⁹, 2015. Bordado sobre Fotografia, dimensões variadas.

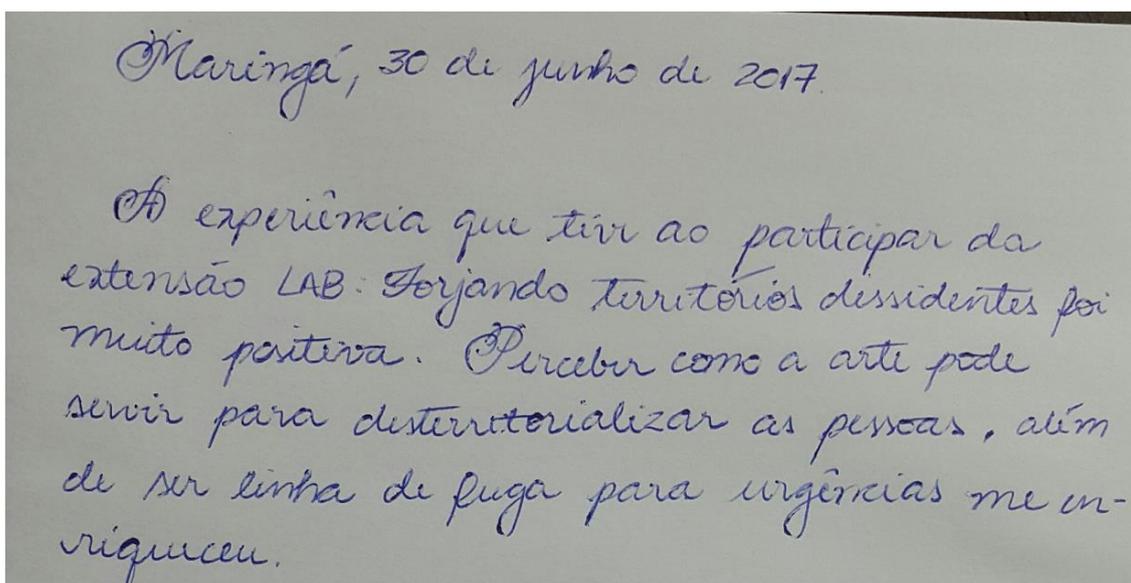


⁶⁹ Fonte: Stubs (2015).

O LAB foi costurando, bordando com as linhas que iam surgindo das urgências. Na obra disposta acima, Stubs (2015) 'atravessa' seu corpo com uma linha vermelha sob uma fotografia preta e branca. Aqui, como uma metáfora para a discussão proposta. Urgências que vão nos atravessando, que surgem, que gritam na margem.

Como rumor discreto de um corpo que se sabe devir, me esvazio de representações e deixo meus contornos no mundo quase se apagarem. Pequenos pontos de apagamento se insinuam em minha pele e geram dobras nessa superfície porosa que não se cansa de fazer-se outra (STUBS, 2015, p.69).

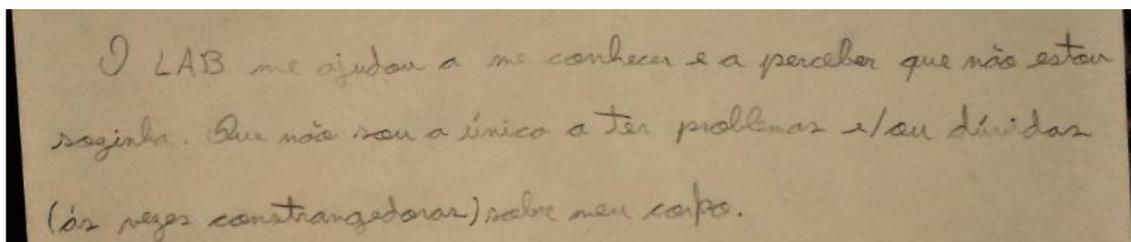
São essas partes ativas de um rizoma no território dissidente e poético que foi forjado durante o LAB. As múltiplas conexões que foram se a/r/tografando com as obras apresentadas. Foi uma experiência que atravessou muitos corpos que lá estavam.



"A experiência que tive ao participar da extensão LAB: Forjando territórios dissidentes foi positiva. Perceber como a arte pode servir para desterritorializar as pessoas, além de ser linha de fuga para urgências me enriqueceu" – Acervo particular do autor.

As conexões entre artistas/obras/participantes durante o LAB forjaram um mapa, um rizoma de atravessamentos para o entendimento do abjeto, das teorias *cuirs* e da sociedade contrassexual presentes nas poéticas apresentadas. O LAB trouxe a profanação como forma de pensar as resistências nessa seleção de obras. Profanar é também encontrar saídas, é fazer uma imersão na esfera do devir e

produzir outros modos im/possíveis de vida. São novos olhares sobre corpos outros e uma necessidade de fornecer novas formas de criar potências.



“O LAB me ajudou a me conhecer e a perceber que não estou sozinha. Que não sou a única a ter problemas e/ou dúvidas (às vezes constrangedoras) sobre o meu corpo” – Acervo particular do autor.

Assim como na escrita acima, a seleção de obras no LAB adentrou campos de reflexão sobre os corpos, sobre as dissidências, apesar de termos discutidos muitas lacunas digamos assim, certamente abriu muitas outras. É em relação a esse território do desconhecido que podemos pensar outros modos de viver e desejar, modos que ganham pulsão por linhas de fuga, que reivindicam outras linguagens como forma de grito e de produzir/forjar lugares.

Quando adentramos os espaços da poética, quando fazemos uma imersão dentro desses territórios, estamos estabelecendo o contato fronteiriço das diferenças. A geopoética desses lugares, muitas vezes desconhecidas, tornam-se fatores importantes para nosso modo de pensar.

São os contatos com a poética e o olhar atento às urgências que nos fazem perceber o quão os corpos da multidão abjeta, *cuir* e sociedade contrassexual foram e estão relegados à margem. Acredito ser necessário um olhar para si, uma tomada de consciência, talvez de nossos privilégios ou de nossa situação de inferioridade. É um passo importante para poder empoderar e criar saídas para si e para outras, mesmo que momentâneas.

Com as leituras durante o LAB, tanto das obras quanto do texto de apoio, algumas ideias foram se cruzando, nesse sentido, um conceito se encontrou com outro, e a ideia de fluxos dissidentes foi ganhando corpo com a arte urgente. Se durante o LAB discutimos a arte como um território de experimentação para que despertasse devires outros, geramos então um movimento de ideias e poéticas dissidentes, ou, fluxos dissidentes.

Estamos imersas em um modo de vida binária, circular e linear, na qual os corpos subalternos reivindicam seu lugar de fala por meio de movimentos poéticos e de sua existência e trânsito na margem e fora dela. Percebemos que pelos

elementos de poder, as máquinas, que essa produção e cristalização das noções de corpos e modos de vida nos segmentarizam para uma lógica de vida binária, nos posicionam em círculos concêntricos e principalmente lineares, como é o caso das instituições de educação (escola, universidade, família entre outras).

Andamos por esses espaços moldados e produzidos por meio desses cortes e desejos, mas essa 'andança' é um nomadismo que nos possibilita movimentos novos, outros fluxos, alternamos nossa percepção, podemos olhar diretamente ou indiretamente para outros lados, seguir outros caminhos, circuncisar as instituições, levantar novas problematizações para esses espaços. Esses caminhos, digamos que diferentes, podem ser entendidos como linhas em fluxos, que podem ser cortadas pela máquina e gerar outras linhas, outras pulsões.

Pensar essas linhas aqui é se contrapor à norma que nos segrega e que viola as vidas abjetas, *cuir* e da sociedade contrassexual. Durante o LAB, esses enunciados foram problematizados por meio da arte urgente, que em seus fluxos carregados de dissidências, denunciam, empoderam e invocam a ideia de revolução, uma revolução sensível “que tem como espaço de luta e transformação o cotidiano dos afetos, das relações mais íntimas com o corpo e com os desejos” (STUBS, 2015, p. 94).

O corpo/território foi central em nossas discussões, juntamente com a questão da subjetividade. Como citado anteriormente, Foucault (2013) nos apresenta o corpo em suas utopias e heterotopias. Utilizamos esse corpo ao qual realmente estamos sujeitos até o fim de nossa vida como uma plataforma de enunciações políticas.

É neste território do corpo e das subjetividades que performatizamos nossa existência e anseios. O corpo foi entendido, conforme discutido em seções anteriores, como palco de práticas libertárias. Falamos de um corpo que profana e é profanado, que se abre às infinitas oportunidades de se singularizar, mas que mesmo assim, está sujeita a capturas pelas insistências de modelos identitários e também de políticas de abrangência macro.

Na arte, isso não é incomum, dado que a mesma sofre capturas mercadológicas a todo o momento, o capital se movimenta pelo dinheiro, se algo é rentável ao capital, logo esse se apropria, por isso a necessidade de se deslocar no território, para também 'trapacear' o capital até a captura.

O corpo, como disparador de processos urgentes, dá passagem para um território de forças, de intensidades, ele se abre para novas sensações, para outras

formas de agenciamentos, coletivos ou não; abre-se para novas linhas de subjetivação que emergem a partir das urgências, da multidão abjeta, *cuir* e contrassexual, o corpo em si forja um território de resistência e desejos.

Durante o LAB, o termo urgências foi se ressignificando dentro dessa tríplice discussão da multidão abjeta, *cuir* e sociedade contrassexual. Os contratos naturalizados desses corpos foram rompidos em muitas proposições artísticas. O atravessamento de fronteiras, o encontro com outras poéticas em territórios distintos, a geopoética em si, formaram uma linha de fuga para os gritos das pessoas da margem. Como foram discutidas em seções anteriores, as urgências se inscrevem como questões vividas, vivenciadas, pensadas e articuladas no seio de minorias. Urgências são movimentos, que pedem passagem, quando suas ações não são consentidas pela ordem dominante, elas invadem, são consciências que se articulam e produzem um corpo político.

O corpo nas urgências se articula por meio das ficções identitárias, essas ficções foram entendidas como parte das identidades múltiplas. Como pessoas, corpos falantes, nossa identidade é nômade (BRAIDOTTI, 2002), levantamos a bandeira ficcional no momento em que deve ser invocada, durante uma manifestação, um projeto de criação artística, durante um ato, um local em que você ou outras pessoas não são aceitas pelas suas diferenças, enfim, invocamos nossas ficções identitárias para resistência, deixamos de ser uno para ser n-1, para ser multidão (PRECIADO, 2014).

Quando experimentamos e temos uma atitude de criação ou discurso de “contra-conduta” (FOUCAULT, 1994), questionamos aquilo que nos é imposto como verdade absoluta, questionamos o discurso que nos é imposto, não pertencemos mais a um território de identidade única, somos nômades em nosso próprio território, temos ficções identitárias de diversas frentes urgentes.

É partindo dessa ideia de identidade ficcional em um território forjado, novo, criado como linha de fuga que entendemos a subjetividade nômade, essa que descarta as verdades absolutas, aquilo que nos é apresentado como o ‘correto’, ela descarta essa ‘verdadeira natureza’.

Forjamos um território para questionar essa ordem dominante, para poder pensar esses binarismos, esses círculos e essas linearidades à que fomos condicionados. É como Stubs (2015) coloca quando diz que nos entre-lugares as minorias, as diferenças dissidentes ganham voz, fazem festa, mas para isso, um território é criado para tencionar a homogeneização.

As poéticas urgentes foram, durante o LAB, questionadas pela sua força criativa, de tensão, de terrorismo visual, narrativo e dissidente. Os territórios da arte urgente são potencialmente importantes para a crítica da diferença entre sexo/gênero dos corpos e da forma como são socialmente estabelecidas as relações de poder, pois agem por meio do deslocamento geopoético, não estão em um território cristalizado, as urgências trocam experiências entre si.

Essa troca de experiência pode ser entendida como as diferenças que compõem essa multidão (PRECIADO, 2014). O abjeto não é um corpo que está ou foi somente abjetificado pelo seu gênero ou pela sua sexualidade, uma pessoa heterossexual, (entendida como sexualidade ‘correta’ pela norma vigente), também pode ser considerada abjeta em diversas circunstâncias (ser mulher, ser negra, ser deficiente, ser pobre...), assim como pode também ser estabelecida uma relação de *cuir* a uma pessoa heterossexual.

Lembramos que a pessoa heterossexual faz parte da sociedade contrassexual, seus contratos sexopolíticos e sociais podem ser corrompidos, isso a torna uma divergente dentro do sistema na norma, ou mesmo, pode ter suas ficções identitárias tensionadas pela luta das minorias e das divergências, é o que a torna uma militante pelas causas urgentes.

As urgências convocam os vivos à experimentação geopoética do território outro, é o que abordo na próxima seção, como uma forma de adentrar novos lugares e estabelecer relações de afeto e de luta.

5.3 Convocação aos vivos: poéticas urgentes para experimentar

O LAB convocou poéticas localizadas na margem. Os corpos falantes (PRECIADO, 2014), vivos, precisam experimentá-las. É essa questão que nasce aqui, nessa pequena audição, onde vozes ecoam sob obras, textos, músicas e as relações vão se a/r/tografando pelo laboratório.

Como explorar o campo das relações e afetos em arte? “Seria ainda possível gerar relações com o mundo em um campo prático?” (BOURRIAUD, 2009, p. 12). Atrevo-me a responder que sim. Ao pensar que as pessoas em suas urgências encontram na arte contemporânea linhas de fugas, brechas, fendas, elas propõem forjar novos territórios para relacionarem-se com o mundo, elas

desterritorializam-se e reterritorializam-se a cada nova experimentação “ética-estética-política” (FOUCAULT, 2006; DELEUZE, 1996; DELEUZE; GUATTARI, 1995b), pois dispõem para si e para outras uma “uma abertura para a alteridade” (STUBS, 2015, p.20), para as mudanças.

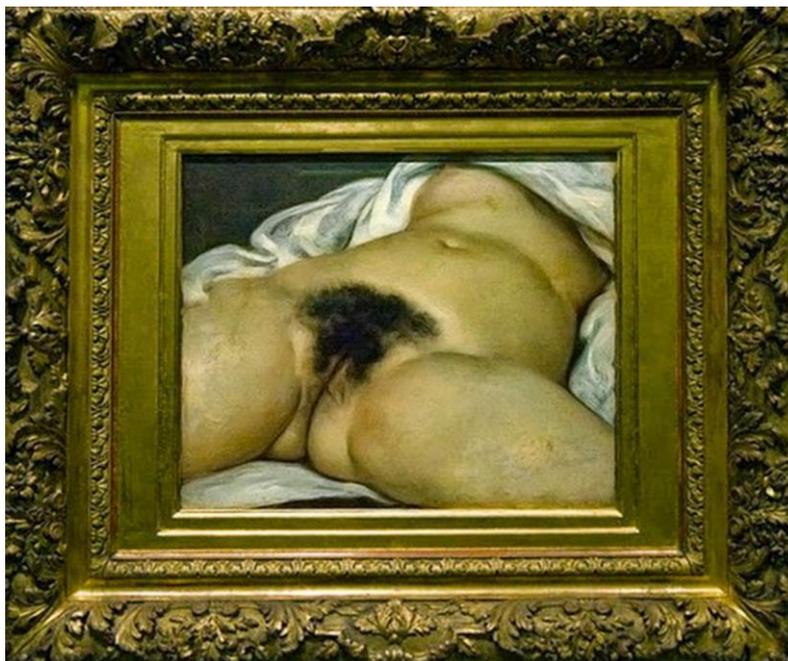
um posicionamento ético-estético-político da existência se propõe a criar seus territórios de vida em abertura e conexão com o campo amplo das diferenças. Multiplica ainda mais as possibilidades inventivas desses territórios existenciais. Trata-se, pois, de uma abertura sem julgamento a priori, um posicionamento ético e político que resiste e desconfia dos preconceitos sociais que nos subjetivam por todos os lados (STUBS, 2015, p. 151).

O corpo que se encontra nesse território e em suas variações identitárias forja vários contra dispositivos em diferentes situações. Na arte contemporânea, esse corpo não se reduz a um âmbito temático, torna-se potência, convoca-nos a pensar as poéticas urgentes que as artistas nos trazem. “A corporeidade do próprio artista, da arte ou da obra evoca a busca de uma nova subjetividade em tempos de crise individual, intelectual, política, ética e estética” (STUBS, 2015, p.36).

Para essa relação, eu levei ao LAB a obra “A origem do mundo” (1866) do francês Gustave Coubert (1819-1877), que no caso, é uma vulva realista pintada em tela. Mas meu interesse pela obra se dá na abordagem (gesto) da artista plástica Deborah de Robertis⁷⁰ (2014), quando ela entra o museu Museu *D’orsay*, em Paris, na França, no dia 26 de maio de 2014 e senta-se diante da obra mostrando sua vulva às espectadoras que queriam ver “A Origem do Mundo” de Coubert. O trabalho intitulado por Deborah leva o nome de “*Le miroir de l’origine*”, algo como “a origem do espelho”.

⁷⁰ Fonte da informação disponível em: <http://www.lefigaro.fr/culture/2014/06/05/03004-20140605ARTFIG00163-nue-devant-l-origine-du-monde-les-explications-de-l-artiste.php> acessado em 03/2017.

Fig. 18 - Gustave Courbet⁷¹, A Origem do Mundo, 1866, óleo sobre tela.



O ato aconteceu com a artista trajando um vestido de lantejoulas dourado, ao som de acorde da música “Ave Maria” de Schubert, na voz de Maria Callas. Um dos seguranças tentou cobrir a artista durante o ato, a mesma foi encaminhada à polícia para depoimento com acusações feitas pelo museu de exibicionismo.

Fig. 19 - Deborah de Robertis⁷², Le miroir de l'origine, 2014, frente à obra “A origem do Mundo” (1866) de Gustave Courbet.



⁷¹ Fonte: http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/archives/browse/1/article/lorigine-du-monde-autour-dun-chef-doeuvre-de-courbet-6775.html?tx_ttnews%5Bsword%5D=courbet&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=298c4ed14e

⁷² Fonte: https://video-images.vice.com/articles/5899cf14f78bc34ef812cf34/lede/1488381415513-L-origine-cadre-light-baisse-resolution.jpeg?crop=1xw:0.6408227848101266xh:center,center&resize=1050:*

Falamos aqui de um corpo que depõe, denuncia de forma inventiva, mostra o que todas foram ver na obra feita por um homem. O que temos é um corpo carregado de urgências e abjeção, o corpo da mulher é o corpo mais abjeto, cada uma carrega outras questões que demarcam esse corpo como cor, peso, origem, questões sociais entre tantas outras, mas em si o fato de ser mulher já é um peso na abjeção, é o corpo vítima do machismo e do patriarcado, o corpo subalterno (SPIVAK, 2010). A artista cria no museu um território político de resistência, seu corpo como local de experiência e ao mesmo tempo proibido.

As mulheres estão presentes na história da arte como tema, assunto e objeto de desejo. Para a autora Nochlin (2016), existiram muitas mulheres artistas, mas nenhuma grande o bastante que se encaixasse nos padrões pré estabelecidos das academias de arte.

Muitos fatores levaram a isso, como por exemplo, o fato de boicotarem as mulheres nas instituições devido ao fato de estudarem do corpo desnudo. “No século XVI, como no XIX, os gêneros artísticos mais prestigiados pressupunham um domínio do corpo humano” (VICENTE, 2005, p.209), o moralismo da supremacia masculina branca eurocêntrica fez com que essa cisão fosse determinante na formação de artistas mulheres.

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (NOCHLIN, 2016, p.7-8).

A questão do nu se torna central ao ponto de compreendermos que essa exclusão das mulheres na academia parte de um moralismo, me atrevo a dizer que cristão, e de uma decisão masculina sobre o que é ou não permitido às mulheres. Outro aspecto apontado por Nochlin (2016) a respeito dessa ‘quase ausência’ das mulheres na arte, é a distinção social.

Entendo que, “se uma enorme porcentagem de homens artistas provêm de uma família ou de um meio artístico, em relação às mulheres artistas isto é quase uma regra” (VICENTE, 2005, p.210), mulheres artistas, principalmente do século XIII (e até recentemente) seguiam uma ordem hereditária de artista/filha/de pai-artista,

sempre à sombra de um homem, o dominante patriarcal da casa. O corpo feminino sempre foi um tema favorito e ainda é. O corpo nu feminino é um produto ao espectador. No entanto, é diferente quando o nu olha para trás e, assim, torna-se um espectador como fez Deborah.

As urgências se apresentaram no LAB como arte. Uma arte de experiência e experimentação que está para além de uma percepção visual. Uma espécie de manancial de mundos, de modos de existências, de eus, de “corpos, como acontecimentos, como aquilo que sempre está por aparecer, por ser produzido” (ROLNIK, 1993, p.03).

É nesse manancial de mundos como sugere Rolnik (1993) que o impulso da arte atinge os corpos e a necessidade de se produzir novas urgências e discussões acerca das que estão sendo proclamadas. O corpo se movimenta de uma outra forma.

O corpo, que é alvo constante de capturas biopolíticas, ganha centralidade na arte contemporânea e se torna um conceito expandido que ultrapassa a materialidade da carne. Vira corpo político que se apropria do cotidiano e se revela por gestos, vestígios e ações efêmeras que ganham vida enquanto campo de sensações (STUBS, 2015, p.39).

Pensamos, durante as discussões, na obra que está à margem da arte produzida, apresentada e exposta hoje, daquela que não chega aos livros escolares, que não ultrapassa as barreiras da escola, da sala de aula, das arte-educadoras, das universidades, portfólios, dos museus e galerias, e quando consegue uma passagem para esses territórios tem-se uma verdadeira invasão, torna-se uma espécie de refugiada em um território hostil.

Uma das questões levantadas no LAB foi acerca da inserção dessas obras no contexto da educação, o foco digamos que primordial dessa conversa, ou onde queríamos chegar. A arte contemporânea não está totalmente inserida nas escolas e universidades, pois é provocadora demais, se as pessoas, como visto anteriormente, estão imersas em uma série de dispositivos de normatização, de binarismos, de ficção identitária, sendo isso uma constante captura por dispositivos de controle, logo sua manifestação no campo da arte não é diferente.

Habituo-nos a pensar que a arte é uma coisa muito diferente da vida, dela separada pela moldura e pelo pedestal. Aliás, a arte foi mesmo isso durante a maior parte de sua história, pelo menos desde a Renascença. A ideia de uma arte que se confunda com a vida é

muito difícil de assimilar porque os nossos repertórios ainda são informados por muitos traços conservadores, alguns deles pré-modernos (COCCHIARALE; MATESCO, 2005, p.67-68).

Museus, galerias, o circuito em si de arte, absorvem algumas propostas das artes urgentes, propõem experiências, reflexões, mostras, exposições entre outras ações, mas no campo da arte educação, (escola e instituições universitárias), existe resistência à arte contemporânea, devemos observar que nem tudo que é produzido na arte é uma urgência, entendemos aqui essa palavra (urgência) dentro de poéticas abjetas, *cuir* e contrassexuais. Logo, as urgências na arte, passam por um apagamento e uma invisibilidade, pois o corpo abjeto não é aceito nesses espaços, quando entra é invisibilizado, segregado, violado.

As artes urgentes carregam em si críticas políticas, que descontroem as noções de gênero, sexualidade e de corpo impostas como norma. Desconstroem uma série de valores da própria arte como a noção de beleza. A arte contemporânea quando carregada de urgências atua como ameaça à norma vigente, por isso, é evitada na escola, um ambiente que penaliza, vigia e controla os corpos (FOUCAULT, 1987), mas que também exige uma resistência.

Uma obra urgente se torna estrangeira em um território próprio, possibilitando outras formas de trocas, mesmo que essas sejam dolorosas, incômodas.

[...] o interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema (BOURRIAUD, 2009, p.22-23).

Território do interstício, das “heterotopias” (FOUCAULT, 2013, p. 116), de “lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam localizáveis” (STUBS, 2015, p.157). A arte das urgências, que nas variantes do mundo, cartografa outras urgências, propõe outras experimentações e gera fissuras e desdobramentos em nosso território de existência, faz rizoma. É como uma espécie de cartografia de urgências que a proposta de forjar territórios dissidentes pretende ganhar corpo.

As artes urgentes se utilizam de uma invocação geo/poética e de uma capacidade que tem de agir e intervir nas pessoas, nos lugares, na estética. Também problematizam conceitos produzidos e legitimados pelo sistema da própria arte. Digo isso no sentido de que, mesmo que aceita pelo sistema da arte, pelas curadorias, museus e galerias, a arte urgente traz possibilidades e ações de

intervenção que se apresentam de formas mais abertas e em constante alteração, profanando também esses espaços dedicados à arte.

As obras e as artistas nos confrontam quando somos testemunhas de injustiças como: homofobia, machismo, gordofobia, transfobia, racismo, misoginia entre tantas outras. Quando nos percebemos em momentos insuperáveis como diante do espelho, da própria imagem, das histórias de vida, das memórias invisíveis, pois nos fazem falta as ferramentas necessárias para agir, elas (as poéticas urgentes) nos potencializam.

Fernanda Magalhães, uma artista da cidade de Londrina-Paraná, apresentou uma *performance* intitulada de *Grassa Crua*⁷³ (2016). A artista cria um território dissidente em que seu corpo se torna uma ferramenta política carregado de urgências para as multidões abjetas, *cuir* e da sociedade contrassexual. A *performance* se apresenta como resultado de sua pesquisa de Pós-Doutorado desenvolvida no LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).

A *performance* da artista é a mostra de uma resistência, tanto da mulher, quanto de sua posição de artista, de seu corpo e de suas convocações humanas. *Grassa Crua* (2016) mais do que uma denúncia, soa como um empoderamento do corpo político. As vozes⁷⁴ no início do ato anunciam aquele corpo cru, em estado natural, sem disfarces, que ali propõe mais do que se propagar, mas a forjar territórios de pensamentos nômades em relação a mulher/corpo presente, um lugar de fala (SPIVAK, 2010) para aquelas cujo trânsito é um corpo inscrito por machucados e cisões rascunhados pela cristalização normativa.

Para Deleuze e Guattari (1995b), o corpo não se define pela sua forma, nem pela sua substância ou como pessoa determinada, não se define pelos seus órgãos que possui ou a função que esse corpo exerça, no plano da imanência, isso é, ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado, o corpo se constituiria como um “conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso [...] e pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 47).

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6c1SJrQQAL4&t=2126s>

⁷⁴ Gravado por diversas vozes de mulheres que reuniu Simone Mazzer, Edna Aguiar, Karen Debértolis, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Camilla Farias e Fernanda Magalhães. O desenho sonoro conta ainda com um trecho da música “Nem tudo está à venda” da banda londrinense Turbo.

Esse é o corpo presente em *Grassa Crua* (2016), um corpo desejo, em devir-outro, que se abre para questionar modos de vida normativos, dispositivos de controle, agenciamentos maquínicos, um corpo que faz rizoma nos territórios dissidentes, que se desloca, é geopoético e geopolítico, pois invoca diretos aos vivos.

Grassa Crua

mulherão tão corajosa

forte

corajosa

mulherona graxa

fofuxa fofura

carnuda

gostosa

mimosa miraculosa

suculenta pesada gloriosa

se expande

graxa

monstruosa

gorda em estado natural

crua NUA grudenta
oleosa

gosmenta, dissemina, alastra e se difunde
safada, super entusiasmada, é mimosa,
fofa, tão belezura, carnuda Grassa Crua



Fig. 20 Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, performance, 2016.
frames vídeo disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6c1SJrQQAL4&t=2126s>

Durante o LAB, foi apresentada a *performance* da artista para discussões. O corpo de Magalhães (2016) questiona, problematiza e reivindica a posição das mulheres na história da arte, na vida. São as *performances* urgentes e diárias, “motivos, movimentos para criação em arte. Arte entremeada nas micropolíticas diárias” (MAGALHÃES, 2016, s/p).

Ela denuncia a indústria do corpo fabricado pela norma, o “confinamento” (DELEUZE, 2006, p.215) dessas vidas abjetificadas, excluídas e negadas. “O corpo, dobras, tudo passa pelo crivo da crítica instaurada e construída em tantos dizeres e poderes. A arte vai fluindo por esses poros que em alguns dias estão limpos, em outros entupidos, bloqueados, contidos” (MAGALHÃES, 2016, s/p).

Um corpo que perpassa pelo bloqueio da norma, da colonização da estética, que denuncia os aprisionamentos que o mercado instaura sob as vidas, “quantas prisões para tentar se conformar, formatar, estar adequada. Ainda assim tudo e muito inatingível” (MAGALHÃES, 2016, s/p).

O trabalho de Magalhães (2016), assim como o de outras artistas apresentadas anteriormente, utiliza do corpo, das urgências e torna-se eixo de figurações que propõem pensar a produção de subjetividades. É nesses corpos nômades, submersos na busca dos /im/possíveis, que a arte das urgências assume um papel que rompe as linhas duras da norma. A ideia de fluxo para Deleuze (1994) diz da fluidez dos movimentos, dos devires, tudo que se refere à norma é duro, por isso a ideia de fluxos, de regras não funciona, mas as de fluxos de vida sim.

Nesse contexto, da arte urgente, como a obra de Magalhães (2016), apontamos a importância da mediação em arte, que possibilita uma ‘costura’ de ideias e discussões acerca das fendas que as obras nos proporcionam, das sensações e sentimentos que nos provocam e mobilizam. Como arte-educador a aula se torna uma ferramenta política de problematizações e de práticas de subversão social por meio da quebra de um currículo engessado, falo aqui de uma arte educação menor.

Cartografamos com o território da arte, das urgências, forjamos novos territórios, formamos a/r/tografias. Nesses mapas artográficos nos contaminamos.

Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mais sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói - quando de fato se constrói - a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista (ROLNIK, 2003, p. 6).

As micropoéticas são pensadas aqui como forma de experimentar a arte, de forjar com ela um território de pensamentos, é o que faço na próxima escrita, a ação poética como forma de a/r/tografar os pequenos trânsitos que nos perpassam.

5.4 A/r/tografando afetos dissidentes: micropoéticas para pequenos trânsitos

O LAB procurou partir dos hibridismos poéticos entre textos, pesquisas, imagens, obras de arte e conversações forjar territórios dissidentes, onde as urgências são discutidas e materializadas em diversas formas como na escrita, na fotografia, na *performance* e talvez, porque não, na ressignificação de fotogramas que tenho impressos em meu cérebro, mas que não são apenas isso, são ressonâncias mnemônicas, ritornelos, repetições existencializantes (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

Após compartilhar essa discussão no LAB, fiz um desdobramento poético. Tentei mobilizar afetos não pela discussão teórica, mas por meio de uma prática artística performática. A *performance* que realizei partiu de inflexões subjetivas, de uma história de vida, mas tento não afundar em mim mesmo, procuro, por meio desses fragmentos de memória, criar um ponto de passagem nesse rizoma, um ponto de passagem para as urgências. Busco afirmar a pluralidade pelas políticas das diferenças, não poderia falar de algo sem estar lá, então fui buscar primeiro em mim, para depois poder iniciar essa a/r/tografia.

Eu tinha entre quatro (04) a cinco (05) anos de idade quando visitava minha vovó materna chamada Dorvalina em seu pequeno sítio no interior do Sudoeste do Paraná, uma região chamada Rio de Areia, bem ao sul. Vovó não tinha tanque para lavar roupas, descia então até uma sanga (riacho) cheio de pedras com um saco de pano na cabeça e muitas de nossas roupas dentro dele.

Naquelas pedras lisas, a água limpa corria, lembro-me de um vento frio, as folhas caindo das árvores dentro daquele pequeno rio. A roupa batia nas pedras, o sabão feito de gordura dos porcos fazia uma espuma com um cheiro não muito agradável, mas era o que tinha e limpava muito bem. Vovó cantarolava para nós cantigas infantis de sua época, que hoje me soam muito distantes. Envergonhada,

ela me mandava brincar mais distante, a vergonha certamente era de ensaboar as suas roupas íntimas.

Mamãe fazia o mesmo. Eu ficava perto quando ela estendia roupas no varal de arame que tínhamos em casa, na hora de estender suas calcinhas e sutiãs pedia para eu sair de perto, durante a dobra das roupas eu nem tinha permissão de encostar nelas. Nunca perguntei o porquê do não poder encostar ou as ver manusearem suas roupas íntimas, mas não precisa, são mulheres educadas para o lar, para o trabalho em casa e na casa das outras, mamãe é doméstica.

Em outros momentos muitas coisas foram demarcando o território feminino como proibido para mim. Em Porto Alegre, capital gaúcha, cresci na periferia, em um morro chamado de Agronomia. Perto de casa tinha um cortiço em que moravam muitas travestis, elas me aguçavam a imaginação, talvez por estarem usando roupas femininas em um corpo que não era/é permitido. Eram abjetas aos meus olhos e aos olhos de minha família.

Lembro-me de meu pai falar: “-são travecos”, mas nunca me explicar o que significava aquilo, só sei que era errado, feio e abominável. Papai tinha discos de ‘Glam Rock’ em casa, ele ama esse tipo de som, os artistas do Glam eram homens utilizando cílios postiços, purpurinas, saltos altos, batons, lantejoulas, paetês e trajes elétricos. Papai falava que eles eram diferentes, eles podiam, eu não podia usar aquilo, senão ia ser como as travestis do cortiço.

Cresci em uma casa com um pai altamente estiloso aos meus olhos, à frente de seu tempo, tatuado, marginalizado, escutava músicas fora do eixo popular da época, nos abandonava para viver na praia por tempos de isolamento, ia a *shows* de rock internacional, gostava de caçar animais para consumo e me levar junto para aprender o ofício, enfim, havia muitos fatores que poderiam me possibilitar pensar diferente o mundo, mas papai era capturado pelo machismo quando a curiosidade vinha do filho.

Cada uma de nós carrega memórias, meu corpo não aceita e sente-se extremamente incomodado quando me oferecem algo feminino para vestir. Por exemplo, tenho amigos que são *Drag queens*, forjam para si personagens performáticos que se travestem, fantasiando-se de forma ‘cômica’ ou exageradamente para festas, eventos e *shows* em boates. Outras que garimpam roupas, até então femininas, e as exploram em seu próprio corpo. Sinto grande desconforto em usar algo que foi engessado em mim como errado, um batom, uma saia, uma camiseta com um corte diferente... são elementos que me deixam muito

exposto às minhas memórias, me tornam frágil e eu não sei dizer o porquê, mesmo trabalhando um bom tempo com moda e processo de criação.

Para pensar as urgências, eu preciso também romper com esses dispositivos de controle sob o meu corpo, e experimentar o olhar estrangeiro, o olhar da diferença. Ser *gay* não é o bastante, digo isso porque carrego outras coisas em minha existência, a cor, a profissão, as roupas sempre brancas, pretas ou cinzas. Não sou alvo da norma, sou parte da norma, atuo na norma, sou higienizado, logo não pertenço às urgências abjetas, contrassexuais ou *cuir*, mas elas estão aí invocando em mim algumas coisas, e o fato de a arte urgente não ser discutida nos espaços da escola-máquina é uma delas.

Tive como proposta discutir as artistas selecionadas e mencionadas no LAB, bem como experimentar as poéticas por meio de uma *performance*/instalação. A *performance*, brevemente falando, está na ação da artista e de seu corpo como plataforma discursiva, ela

[...] rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral (COHEN, 2002, p. 27).

Por meio de um ato performático, demos início a uma discussão que parte de um território hostil, em que o corpo e as memórias são protagonistas, entendo que, durante o ato, alguns objetos utilizados deixaram de ser 'resíduos' e permitiram que uma nova poética se forjasse, uma instalação. Os objetos foram ressignificados.



Fig. 21, 22 e 23 - Maddox. Sem título – *performance* na Universidade Estadual de Maringá, durante o LAB – Laboratório Forjando territórios dissidentes, acervo particular do autor, 2017.



Fig. 24, 25 e 26 - Maddox. Sem título – *performance* na Universidade Estadual de Maringá, durante o LAB – Laboratório Forjando territórios dissidentes, acervo particular do autor, 2017.



Fig. 27, 28 e 29 - Maddox. Sem título – *performance* na Universidade Estadual de Maringá, durante o LAB – Laboratório Forjando territórios dissidentes, acervo particular do autor, 2017.

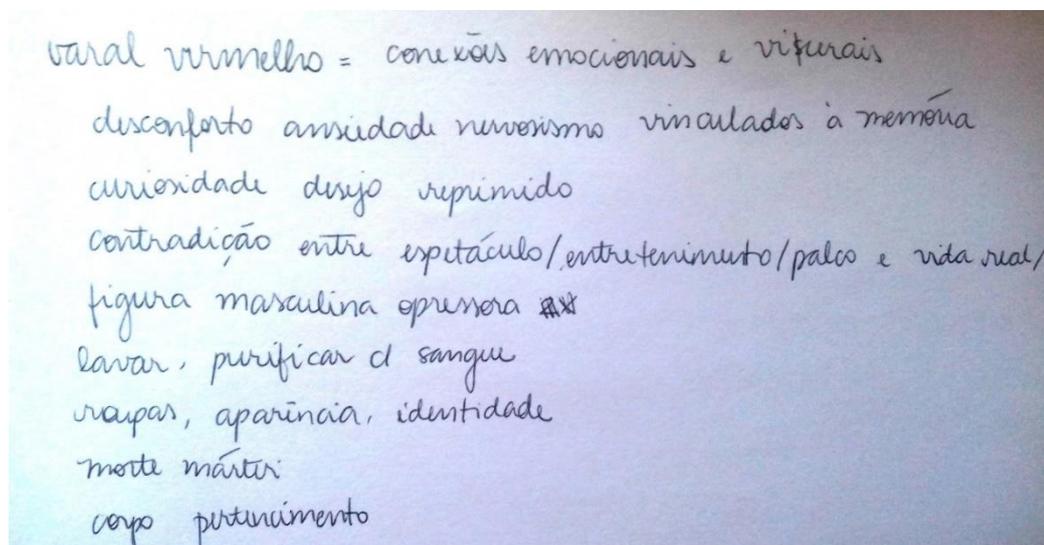


Fig. 30 e 31 - Maddox. Sem título – *performance* na Universidade Estadual de Maringá, durante o LAB – Laboratório Forjando territórios dissidentes, acervo particular do autor, 2017.



Fig. 32 - Maddox. Sem título – *performance* na Universidade Estadual de Maringá, durante o LAB – Laboratório Forjando territórios dissidentes, acervo particular do autor, 2017.

Em uma das escritas recebidas, uma das participantes do LAB, descreve a experimentação como:



Acervo particular do autor

A performance/experimentação buscou rachar as coisas e as palavras para desenrolar as amarras de uma sociedade punitiva, normativa, branca, heteronormativa e colonizadora, forjando um território de urgências para o novo para desamarrar a contemporaneidade como um espaço de emergência do novo (FOUCAULT, 1979).

As linhas vermelhas que cruzam formam o varal, como as linhas de forças das redes de poder, que transformemos a nossa existência, nossas lutas e reivindicações em um objeto com coletas geopolíticas de territórios urgentes.

O varal de urgências apresenta-se como um gesto político, um ato de arte para uma educação menor (GALLO, 2002), uma militância, uma a/r/tografia de toda experiência que esta pesquisa propôs.

Apesar de ser lido como um corpo normativo, o nu sempre me incomodou. Para fazer essa ação, essa micro experimentação, eu tive que negociar primeiramente comigo mesmo, cada gesto, cada momento e o que eualaria quando torcia cada peça de roupa.

Trata-se de uma atividade 'menor' (GALLO, 2002) dentro da máquina educacional que é o campus da Universidade Estadual de Maringá – UEM. A arte aqui

é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

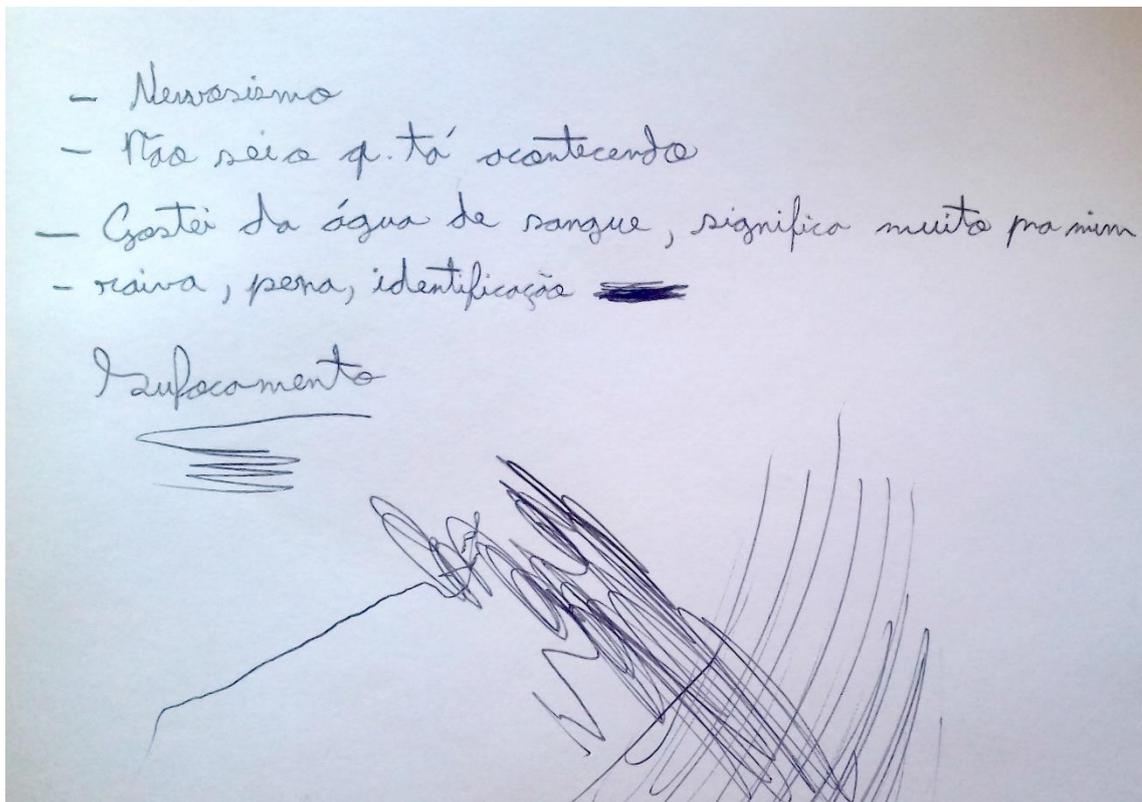
Como forjei, juntamente com o LAB e minhas orientadoras, um território de dissidências urgentes com a arte?

Contei na primeira peça de roupa lavada, a relação de minha avó Dorvalina com meu avô Pedro, ele esquizofrênico, internado em uma clínica psiquiátrica na cidade de Curitiba, quando minha mãe tinha apenas 4 anos. Ele passou por um diagnóstico de doença mental e foi tratado com lobotomia. Ao retornar para casa, vovô estava completamente diferente, mais agressivo, maltratava muito minha avó, jogava pratos de comida fora quando não gostava, agredia-a inúmeras vezes e fugia constantemente de casa. Minha mãe Gessi, suas três irmãs e seu irmão presenciavam tudo isso.

Narrei fatos de violência que minha avó enfrentava no lar, cada torcida na roupa significava muito, não era sobre minha avó, era sobre as violências com as mulheres da família, mamãe carregou consigo muitas dessas experiências, o fato de vovó não me deixar chegar perto de suas roupas íntimas, quando as lavava no rio, por exemplo, apresenta-se a mim como um impedimento, uma marca do machismo também presente naquelas mulheres vítimas, como se seus corpos e vestimentas fossem de acesso proibido, uma vergonha.

A arte, experimentada aqui, cria sentidos, abre-se para o pensamento e me permitiu olhar amplamente para a vida fluída, menos regrada, me fez adentrar no território da multidão e me possibilitou denunciar as muitas vidas que vão se perdendo e sendo tiradas por não estarem de acordo com as normas da sexopolítica (PRECIADO, 2014).

Durante a experimentação, as pessoas participantes do LAB iam fazendo anotações em relação ao que estavam presenciando, sentido ou incomodando-as, uma forma de cartografar e mapear as sensações daquele estado/momento.



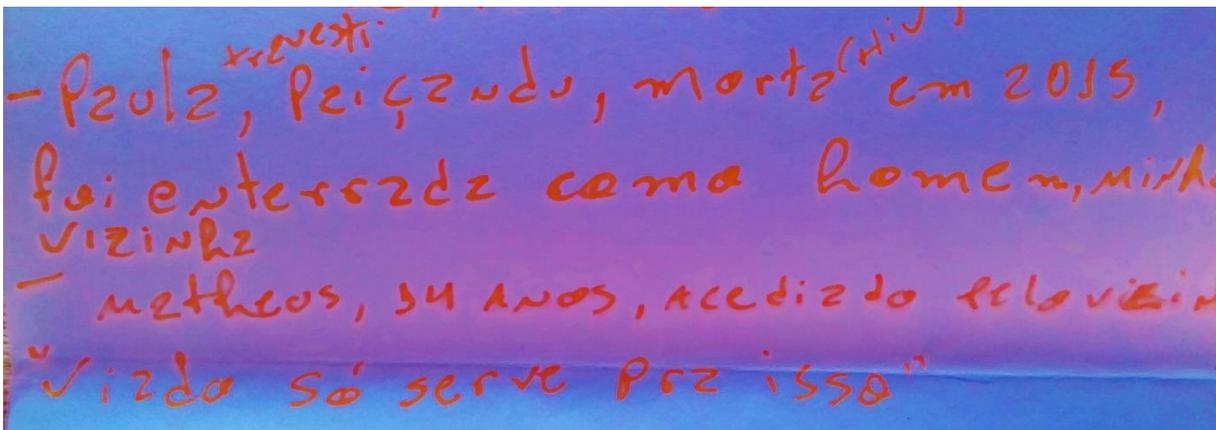
- "Nervosismo
 - Não sei o q tá acontecendo
 - Gostei da água de sangue, significa muito pra mim
 - raiva, pena, identificação
 - Sufocamento"
- Acervo particular do autor.

Esse sufocamento estava presente em cada peça de roupa lavada, um sussurro de histórias vivenciadas, de notícias a ataques às pessoas LGBT, às pessoas negras, às mulheres, enfim, quase que uma leitura de uma página policial de um jornal. A memória de Dandara⁷⁵, travesti que foi espancada até a morte em plena luz do dia como seus assassinos riam, a memória de Alex⁷⁶, menino de 8 anos espancado pelo pai até a morte por "andar como menina".

Como sei que a *performance* possibilitará que outras urgências deem passagem? Pelas outras manifestações que as participantes foram inscrevendo.

⁷⁵ Mais informações em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/03/10/artigo-dandara-foi-espancada-ate-a-morte-em-plena-luz-do-dia-e-seus-assassinos-riam/> acesso em 23 de julho de 2017.

⁷⁶ Mais informações disponíveis em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,menino-de-8-anos-e-espancado-ate-a-morte-pelo-pai-para-andar-como-homem,1137536> acesso em 23 de julho de 2017.



-Paula, travesti, Paiçandu (Cidade do Paraná ao lado de Maringá), morta (HIV), em 2015, foi enterrada como homem, minha vizinha.

-Matheus, 14 anos, assediado pelo vizinho: "viado só serve pra isso" Acervo particular do autor.

Memórias de invisíveis foram aparecendo a cada roupa torcida, o varal de urgências estava costurando fatos, estava formando constelações de signos iminentes, como disse uma das participantes do LAB, uma verdadeira:

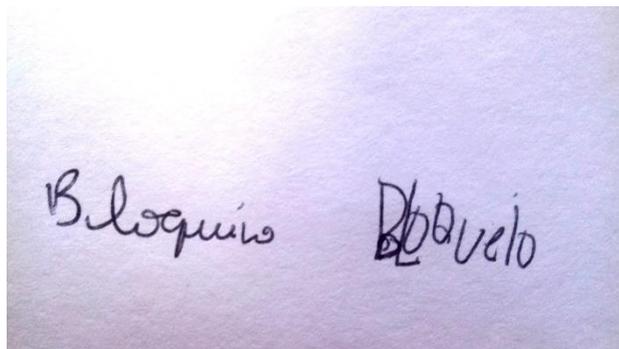
Acervo particular do autor.

Uma profanação daquilo que a mídia se encarrega de mostrar, que a máquina escola (MOLIN, 2017) não dá voz, nem visibilidade para que as pessoas da multidão abjeta, *cuir* e sociedade contrassexual falem. A roupa está cada vez mais suja, um varal de im/possíveis vai se instalando em nossos quintais, o proibido está cada vez segregando mais vidas, atentamos a Escola sem Partido⁷⁷, uma estratégia golpista para silenciar a educação e principalmente aquelas que lá já não tem voz.

A experimentação performática durante o LAB foi de certa forma desconfortante para as participantes e as pessoas que transitavam pelo campus da

⁷⁷ Mais informações disponíveis em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/escola-sem-partido-estrategia-golpista-para-calar-a-educacao> acessado em 23 de julho de 2017.

universidade. Em uma das cartas/conversações recebidas, a participante diz que o ato a silenciou, e a palavra bloqueio foi a que veio em sua mente.

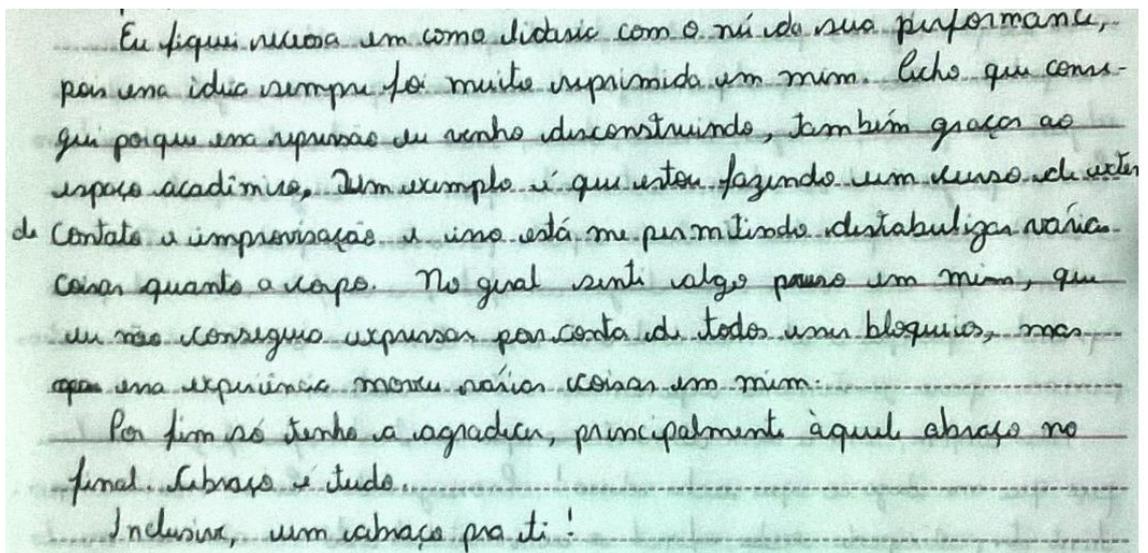


Bloqueio/BLOQUEIO - Acervo particular do autor.

A photograph of a handwritten note on lined paper. The text is written in cursive and describes a performance experience. The text reads: "Sobre o segundo dia, com todos os exemplos de performance e o seu, eu não saberia lidar, e não sei se o fiz de fato. É tudo bem novo para mim. Achei muito difícil escrever lembranças e memórias durante sua performance, primeiro porque, como disse, me insiro em um padrão e não conseguia falar naquele espaço, só ouvir. Eu não pensei em escrever minhas ideias sobre o corpo reprimido em casa. Então nem consegui escrever nada porque só me vinha bloqueio, tanto é que foi o que escrevi 'bloqueio'".

“Sobre o segundo dia, com todos os exemplos de *performance* e o seu, eu não saberia lidar, eu não sei se o fiz de fato. É tudo bem novo para mim. Achei muito difícil escrever lembranças e memórias durante sua *performance*, primeiro porque, como disse, me insiro em um padrão e não conseguiria falar naquele espaço, só ouvir. Eu pensei em escrever minhas ideias sobre o corpo reprimido em casa. Então nem consegui escrever nada porque só me vinha bloqueio, tanto é que foi o que escrevi “bloqueio””. Acervo particular do autor.

Ainda, na mesma carta umas das pessoas participantes do LAB diz que sentiu-se incomodada com o nu na ação:

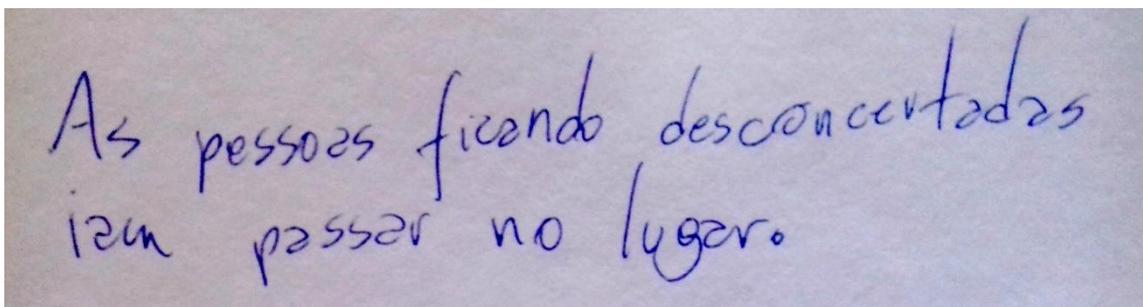


Eu fiquei receosa em como lidaria com o nu da sua performance, pois essa ideia sempre foi muito reprimida em mim. Acho que consegui porque essa repressão eu venho desconstruindo, também graças ao espaço acadêmico. Um exemplo é que estou fazendo um curso de extensão de contato e improvisação e isso está me permitindo desestabilizar várias coisas quanto o corpo. No geral senti algo preso em mim, que eu não conseguia expressar por conta de todos esses bloqueios, mas essa experiência moveu várias coisas em mim:
Por fim só tenho a agradecer, principalmente àquele abraço no final. Abraço a todos!
Inclusive, um abraço pra ti!

“Eu fiquei receosa em como lidaria com o nu da sua *performance*, pois essa ideia sempre foi muito reprimida em mim. Acho que consegui porque essa repressão eu venho desconstruindo, também graças ao espaço acadêmico. Um exemplo é que estou fazendo um curso de extensão de contato e improvisação e isso está me permitindo desestabilizar várias coisas quanto o corpo. No geral senti algo preso em mim, que eu não conseguia expressar por conta de todos esses bloqueios, mas essa experiência moveu várias coisas em mim” Acervo particular do autor.

A participante ressalta a importância dos espaços educativos em dar acesso à arte urgente, às discussões sobre o corpo, ao empoderamento e à auto aceitação. Ser um corpo reprimido já gera aquilo que ela descreveu como bloqueio e medo de ocupar os espaços que lhe são de direito.

Nessa experimentação poética de territórios outros, nós buscamos transgredir pelas linhas de fuga na máquina educativa, no espaço da academia, da norma, das burocracias, que ali passava não desviava, sentia.



As pessoas ficando desconcertadas
sem passar no lugar.

Acervo particular do autor.

Um território de urgências é realmente desconcertante. Conseguimos manter nossas conversações com as geopoéticas desses lugares dissidentes, adentramos o espaço da arte contemporânea e sim, nos tornamos nômades, cartografamos histórias de vida e memórias invisibilizadas. Foi a a/r/tografia que me ajudou a

“desenhar um mapa de forças com suas ondulações estéticas, conceituais, políticas e artísticas” (STUBS, 2015, p.34).

Estávamos ali como corpos em ação, em movimento, em um território do sensível e da fluidez, lugar coletivo, sensorial, denso e também subjetivo. Não estamos sozinhas.

R
RESISTA !

RESISTA: CONSIDERAÇÕES

Fui “sacudido por forças”, como diz Deleuze, (2006), que me fizeram re/inventar o olhar, o território e minha formação em arte e educação. Esses, lugares são minados, explosivos, difíceis de articular e de reinventar. São territórios cristalizados por biopolíticas e dispositivos de controle (FOUCAULT, 1979) que agem sob os corpos de forma intensa, reguladora e violenta.

Nesse percurso, a pesquisa foi tomada por “pensamentos nômades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.39) provenientes desses em um momento de urgências, de movimentos que pedem passagem no contexto social, político e cultural.

Como pode ser observado, faço todo um levantamento em Memórias do Invisível (introdução desta dissertação) a partir da obra *To Raise the Water Level in a Fishpond*”, do artista chinês Zhang Huan (1997) de como elevar o nível de nossas águas dentro do território ao qual estamos inseridos.

O caminho desse rizoma, escrito e teorizado a partir dessa a/r/tografia possibilitou em compreender a potência da arte contemporânea urgente dentro do território educacional, entendido não somente como a escola, mas a universidade, o lar, os encontros (acazos) cotidianos.

Assim como Zhang Huan convidou um grupo de trabalhadores anônimos para preencher um lago, eu convidei pessoas para construir este trabalho teórico a partir do LAB (laboratório), uma ferramenta de pesquisa que resultou em encontros, leituras, músicas ouvidas, discussões e debates.

Afetos foram capturados a todo momento para reflexão, pausas rápidas para respirar foram dadas e os devires acionados. É complicado escrever a conclusão de um trabalho que fala de obras de arte que não são aceitas na sociedade. Por mais que tenhamos refletido sobre as poéticas dissidentes, isso aqui soa inacabado, provisório e de uma lacuna ainda muito grande.

O objetivo desta pesquisa foi o de forjar um território de discussões sobre a arte contemporânea urgente como um contra dispositivo que cria lugares/territórios para corpos dissidentes na máquina escola.

Abordei as concepções do que é um dispositivo para Foucault (1977) e Deleuze (1996) para então desenhar a noção de contra dispositivo em Agamben (2009) a partir da profanação do Sagrado. Visto isso, adentro a arte contemporânea

dissidente como um contra dispositivo, e para isso, fazemos uma breve passagem sobre a sua trajetória na história da arte.

Nessa passagem, o corpo, dentro da arte contemporânea, se apresenta como um fator crucial da profanação, pois deixa o lugar da representação para ser o lugar da experimentação, o corpo se torna político, passa a atuar por linhas de fuga (DELEUZE, 2006), questiona a norma e define novas formas para o olhar, o ensinar e os modos de vida.

Refletindo sobre a arte contemporânea urgente como contra dispositivo que se apodera do corpo como máquina de reflexão, atualizei essas relações de urgência para tríplexes importantes: a do abjeto, do *cuir* e da contrassexualidade. Para isso, me articulei com escritas feministas, terroristas poéticas e artistas que compõem toda uma agenda de contribuições teóricas sobre as urgências sociais, políticas e culturais que desencadearam a produção de poéticas dissidentes.

Essas produções se alicerçam ao lugar de fala (SPIVAK, 2010) e a construção de um não/lugar, de algo que não é bem-vindo (como a exposição *Queer Museum – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira* realizada no Brasil em Porto Alegre/2017 e abordada anteriormente nessa dissertação).

Os não/lugares que as poéticas dissidentes forjam foram entendidos por mim como uma relação geopoética, onde as poéticas da margem, do território outro são capturadas e pirateadas para uma produção urgente. É nesse aspecto que algumas obras de arte contemporânea se tornam urgentes e um contra dispositivo, pois carregam em si, discursos que fissuram a norma e criam linhas de fuga.

Esse território de in/certezas nos levou a um lugar inventado, não tão longe de nós, pelo contrário, bem próximo. A compreensão de como a arte urgente cria e forja territórios da dissidência foram importantes para a conexão com o lugar da educação, pois, falamos de dispositivos e, as instituições educacionais correspondem a um dispositivo que deve ser quebrado para que novas reconfigurações e modos de vida ganhem passagem.

Compreendi as noções de território, territorialização, desterritorialização e reterritorialização que nos deram o princípio de forças que para uma categoria do im/possível, de novos lugares sejam reconfigurados, criados, destruídos e reprogramados.

A relação da geopoética com territórios iminentes cria esses lugares de trocas, de escambo, de virtualidades e resistência, como a obra *Ruins* (2015) do artista cubano Carlos Martiel, apresentada ao longo dessa dissertação. As

instituições de educação se instauram como esses espaços fronteiros, onde as trocas são constantes.

É no aspecto de arte/urgência/contra dispositivo/território que a educação se torna estratégia para uma emancipação e respostas potenciais sob as diversas questões que permearam esta pesquisa.

Como eu poderia 'aumentar' o nível de potências que se esgotavam rapidamente? O LAB foi a maneira encontrada, por meio da a/r/tografia, de uma conversa possível para a realização desta dissertação. O LAB não se realiza em um momento, um encontro específico, mas sim, desde o início em que essas problematizações urgentes evocaram memórias, acessos, lembranças.

Iniciei toda essa jornada do LAB ouvindo o álbum musical da cantora M. I. A, ativista britânica, de origem tâmil (Sri Lanka). Em seu trabalho denominado A. I. M (2016, Interscope / Polydor), a artista traz um peso político em suas canções, abordando questões do corpo marginalizado que precisa se refugiar em territórios outros para sobreviver. Ela nos convida a embarcar em um som urbano propondo uma contra-conduta com o mercado atual das produções musicais.

Estou dividindo com vocês essa referência⁷⁸ que foge dos textos e que compõe a experiência da construção do LAB. A arte urgente fissa todos os códigos de linguagem e atua como um ponto de passagem para denúncias que, no campo da educação, servem para acionar a resistência e as micro revoluções.

A arte urgente como um contra dispositivo provoca uma avalanche na arte e educação menor e pode propiciar um levante de novas produções subjetivas. Foi o que o LAB propôs com as conversações e diálogos mantidos, realizados, vasculhados em cada momento acionado. **Como iniciar uma rebelião poética nas instituições educativas?**

As respostas parecem ser entendidas como um processo de descolonizar aquilo que nos foi posto como norma. O LAB propôs descolonizar o cisterrorismo binário, o racismo, o silenciamento dos corpos marginalizados, das mulheres, da supremacia da ciência euroamericana sobre mestiças latinas e outros povos. Superar a tradição do silêncio por meio das poéticas urgentes nos espaços educacionais é uma forma micropolítica de acionar mudanças, afetos e devires.

Eu não poderia me asfixiar no ar seco da dúvida, por isso abracei caminhos densos no processo de construção do LAB. Teorizar arte contemporânea com

⁷⁸ Muitas artistas da música fizeram parte da construção e processo de criação do LAB (Elsa Soares, Lord, Björk, Linn da Quebrada, Madonna, Kanye West, Jaloo, Bon Iver, Maria Bethânia, Kendrick Lamar) entre outras.

estudos de gênero, sexualidade e educação nunca me pareceu tarefa fácil, muito pelo contrário, entendo que os currículos de arte e políticas educacionais deixam à margem qualquer assunto relacionado a gênero. Resposta, o medo. O medo da heteronormatividade em perder privilégios que construíram sob o sangue e corpos de muitas pessoas ao longo da história.

O mundo parece um trauma frente às obras selecionadas nesta dissertação e discutidas com muitas pessoas ao longo da escrita. Um trauma que emerge em cada produção artística proposta, em cada *performance*, música, fotografia, instalação entre outras técnicas e linguagens. O trauma está exposto como uma ferida pulsante, como uma marca que nos traz memórias⁷⁹, por mais ancestrais que sejam.

As transgressões poéticas se apresentaram como possíveis caminhos no LAB, como uma educação prática para a liberdade, para uma linha de fuga nesse rizoma onde bichas, sapatões, trans, viados, negras, mulheres, fronteiriços acionam seus modos de vida e criam o território para o sensível.

O LAB sai desse conforto ontológico-existencial, do não questionamento, da não observação, para o abjeto, para o *cuir* e para as práticas de negação dos códigos 'naturais' na sociedade contrassexual. Foi realizado o recambiamento da geografia dos corpo/mentes para um território de atualizações.

Muitas questões foram se formando durante a pesquisa e podem ser respondidas em outros momentos. A arte contemporânea nos espaços educativos, quando ensinada, provoca o olhar para a outra? Prepara o olhar para as diferenças? Para os traumas daquelas cuja vida é negada? Onde os direitos são revogados? As metodologias utilizadas nesses espaços educativos atendem ao território da dissidência ou negam esse lugar?

Por mais que caiamos na premissa do gosto, da estética e da vontade de saber e acessar determinadas coisas, a mediação em arte permite que a arte educadora selecione obras para levar nos espaços educativos, dessa maneira, age como uma curadora daquilo que as pessoas podem ver e refletir. Outra questão é olhar para aquilo que é produzido, ouvido e consumido pelos discentes. Temos diferentes formas de abordar as questões urgentes nesses espaços, por meio do que as próprias pessoas usam, escutam e acessam.

⁷⁹ Obra de Nona Faustine, *Isabelle, Lefferts House*, 2016. Fotografia apresentada anteriormente nesta dissertação.

A vida age por linhas, por encontros, por histórias, narrativas, depoimentos. A arte com a educação encontra brechas a todo o momento para criar os territórios dissidentes e tencionar para a reflexão. Por isso, um LAB voltado para a arte educação menor, para as micro realizações e fissuras que ocorrem em determinados lugares que ocupamos.

Meu pensamento foi se desintegrando com essa pesquisa, chegar aqui ainda soa estranho, pois não há respostas que concluam algo que está aí, o LAB é um laboratório vivo, pulsante. A cada dia que passa novas coisas se acrescentariam a essas páginas. É um projeto de vida, que se iniciou na beira de um riacho, enquanto vovó Dorva lavava suas roupas íntimas e cá estou, pendurando roupas no varal das memórias doloridas e teorizando-as com vocês.

Cheguei à teoria porque estava sofrendo, a dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar a viver. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, querendo entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, cheguei à teoria porque queria fazer a dor ir embora. Eu vi, na teoria, um local para a cura (HOOKS, 1994, p. 59).

A busca pela 'cura' é histórica para muitos que vivem à margem, à sombra, nesse processo colonizador e heteronormativo, eis que proponho teoricamente uma linha de fuga para quebrar o dispositivo da norma por meio das poéticas urgentes nos espaços educacionais. Eis que vocês devem fazer com que as engrenagens do LAB não enferrujem.

16h20 da tarde.

Um copo de água repousa sob a mesa.

O céu está nublado.

É dia 10 de janeiro de 2018, iniciamos um ano com muitas lutas e problemas a serem enfrentados em nosso país Brasil.

No meu rádio não toca nada, mas meu vizinho insiste em treinar algumas canções em sua sanfona.

Sinto tristeza e felicidade, um misto de coisas por chegar aqui.

Sou 'observado' novamente por Zhang Huan e seu coletivo transbordante de olhares intimidadores. Vamos elevar o nível de nossas águas?

Fig. 33 - Zhang Huan. *To Raise the Water Level in a Fishpond*⁸⁰ (1997). Vídeo do *Performance*, Beijing, China.



⁸⁰ Para aumentar o nível de água em um Fishpond (Tradução própria). Fonte: http://www.zhanghuan.com/index_en.aspx

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.
- ARGAN, G. C. **A história da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ASSOCIAÇÃO brasileira de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. **Manual de Comunicação LGBT**. Ferdinando Martins, Lilian Romão, Liandro Lindner, Toni Reis. (Org.) Curitiba: Ajir Artes, 2010.
- BATAILLE, Georges. Materialism. In: _____, **Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p.30.
- _____. L'Abjection et les Formes Misérables. In: BOUSSEYROUX, Michel, **Essais de Sociologie: Oeuvres Complètes**. v.2. Paris: Gallimard, 1970, p.87.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BELMORE, Rebecca. **Fringe**. 2007. Entrevista disponível em: <<https://collections.artsmia.org/art/109315/fringe-rebecca-belmore>> Acesso em 17 jan de 2017.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu** n. 26, jan-jun. 2006, p.329-376.
- BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômada". **Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas**, n. 1-2, Brasília: Montreal: Paris, 2002, s/p. disponível em: < https://www.labrys.net.br/labrys1_2/rosi1.html>. Acesso em 17 jan de 2017.
- BORGES, Hélia. **Corpo e intensidade**. Entrevista em vídeo do Instituto CPFL Cultura. Gravada em 14 mai de 2010. Disponível em <<http://www.institutocpfl.org.br/2010/09/16/corpo-e-intensidade-%E2%80%93-helia-borges/>> Acesso 23 de abr de 2017.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2006.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam. **Comprendre le féminisme**. Paris: Max Milo Édition, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- BOUVET, Rachel, **Como habitar o mundo de maneira geopoética?** 2012, p.0]9/15 disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/viewFile/7200/5017>>
acesso 14 jan. 2018

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.

_____. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo". Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. **Pensamento crítico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COCCHIARALE, F.; MATESCO, V. Sobre o corpo na arte contemporânea brasileira. In: Itaú Cultural. **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 10-87.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Cláudia de Lima. **O sujeito no feminismo: revisitando os debates**. Cadernos Pagu (19), p.59-90, 2002.

CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la Identidad**. Madrid: Akal, 2005.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **AIDS: a terceira epidemia**. São Paulo: Iglu, 1991.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DAVIS, Angela. **Mulher, Raça e Classe**: 1ª publicação na Grã-Bretanha pela The Women's Press, Ltda. 1982. Disponível em:
em: <http://plataformagueto.files.wordpress.com/2013/06/mulheres-rac3a7a-eclasse.pdf>. Acesso em: 07/2017

DELEUZE, G. ¿Qué es un dispositivo? In: Michael Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento:
<<http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/>>. Acesso em 02 fev de 2017.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo1: Ed. 34, 2006.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista a Claire Parnet. 1994. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>, acesso 09 abr. 2017.

_____. **Proust e os Signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **¿Que és un dispositivo?** In: BALBIER, Etienne et al. Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. **O atual e o virtual**. In: Éric Alliez. Deleuze Filosofia Virtual. Trad. Heloísa B.S. Rocha. São Paulo: Ed.34, p.47-57, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Rio de Janeiro: Assírio & Alvim, Lisboa, 2014.

_____. **Mil Platôs** (Capitalismo e Esquizofrenia). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v. 1. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil platôs: (Capitalismo e Esquizofrenia)** v. 3, Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **Mil platôs: (Capitalismo e Esquizofrenia)** v. 3, Rio de Janeiro: 34, 1995b.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G., & PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Seminário La bestia y el soberano**. V.2. 2002-2003. Buenos Aires: Manantial, 2011.

_____. **Gramatologia**. São Paulo : Perspectiva, 1999.

DESPRET, V. The body we care for: figures of antro-po-zoo-genesis. **Body and Society**. [S.l.], v. 10, n. 2-3, p. 111-134, 2004.

DIAS, Belidson. Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes. In: DIAS, Belidson e IRWIN, Rita. **Pesquisa educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013, p. 21-26.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo do tempo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIMDS – **Grupo de investigación micropolíticas de la desobediencia sexual**. Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte. Texto leído el 18 de noviembre de 2014 en el Auditorio de la Biblioteca de Santiago de Chile en el marco del coloquio internacional de una raza sospechosa: arte / archivo / memoria /sexualidades. Disponível em: <<http://fba.unlp.edu.ar/labial/?p=239>>. Acesso em 17 jun 2017.

FAUSTINE, Nona. **The queen of America**. Disponível em: <http://nonafaustine.virb.com/cv>. Acesso em 23 jul 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do Real**. São Paulo, Cosac Naify, 1996.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso no College de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Corpo Utópico**. As Heterotopias. São Paulo: N-1 Edições. 2013.

_____. **Ditos & escritos**. 1954-1988. Paris: Gallimard. 4 vols. Orgs. D. Defert, F. Ewald e J. Lagrange. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal - RJ, 1985.

_____. **Microfísica do poder**. Microfísica do Poder. [Organização e tradução de Robert Machado]. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

_____. Entrevista “Le jeu de Michel Foucault (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), Ornicar? **Bulletin Périodique du champ freudien**, n. 10, juillet, 1977, p. 62-93.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (Coleção Ditos & Escritos, v. III).

GALLO, Sílvio. Em torno de uma "educação menor". **Revista Educação e Realidade**. V.2 p. 169 – 178, jul-dez. 2002.

_____. As múltiplas dimensões do aprender... **Anais do COEB 2012** - Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo. Florianópolis, 2012.

GANG, Mary Nardini. **Hacia la insurrección más queer**. Distribuidora Peligrosidad Social. Criminales queers de Milwaukee, Wisconsin EUA, 2009.

GENOCCHIO, Benjamim. **Zhang Huan**. Disponível em: <http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1153>. Acesso em 23 jul 2017.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. A História da Arte. 16 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. "Trois milliards de pervers". **Recherches**, n. 12, p. 2-3, 1973.

_____. Transversalidade. In: ROLNIK, S. (Org.). **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 88-105.

HAESBERT, Rogério e BRUCE, Glauco. "A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari". **Geografia** n 4, v.7. 2002, disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/74/72>>. Acesso em 11 abril 2017.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 35-118.

HERNÁNDEZ, Fernando. A investigação baseada em arte: propostas para repensar a pesquisa em educação. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

HOOKS, Bell. Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista. In: HOOKS, Bell; BRAH, Avtar; SANDOVAL, Chela; ANZALDÚA, Glória. **Otras inapropiables**: feminismos desde las fronteras. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, p.74.

_____. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade, São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HUAN, Zhang. To Raise the Water Level in a Fishpond, Fotografia/performance, 1997, s/p. Disponível em <<https://www.artnet.com/auctions/artists/zhang-huan/to-raise-the-water-level-in-a-fish-pond-waterchild-3>> Acesso em 14 mar 2017

IRWIN, R. A/r/tography as metonymic, metonymic, metissage. In: IRWIN, R. L. & A. COSSON (Eds.). **A/r/tography**: Rendering self through arts based living inquiry. ed., Vancouver, BC: Pacific Educational Press, 2004, p. 27-38.

_____. *A/r/tografia*. In Belidson Dias; Rita Irwin (Orgs). Pesquisa Educacional Baseada em Arte: *A/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de Despejo**: Diário de uma favelada. São Paulo: Ed Popular, 1963.

JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**: una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria, 2002.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 25, n. 2, maio-ago, 2013, p.263-280.

KRISTEVA, Julia. Woman Can Never Be Defined. In: MARKS, Elaine and DE COURTIVRON, Isabelle (Eds.) **New French Feminisms**. New York, Schocken, 1981, p.137-141.

LAURETIS, Tereza de. **Queer theory**: lesbian and gay sexualities. Califórnia/USA: Indiana University Press. 1990.

LAPOUJADE, David. **William James**: empirisme et pragmatisme. Paris: Lês empêcheurs de penser en rond, 1997.

LÉVY, Pierre. **O Que é Virtual?** Rio de Janeiro: Ed. 34.1996.

LORDE, Audre. *Zami: A New Spelling of My Name*. Originally published by Persephone Press. In: _____. **Earlier versions, parts of this book appeared in Heresies**, Conditions, Sinister Wisdom, Azalea, 1982, p. 102-264.

_____. **Sister Outsider**: Essays and Speeches. Azalea: Random House, 1984.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-construção**. Ação Ritual Performance. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

_____. **Grassa Crua**, Publicado em 1 ago 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6c1SJrQQAL4&t=2094s>>. Acesso em 28 mai de 2017.

MAMMI, Lorenzo (Org.). **Mario Pedrosa, Arte, Ensaios**. V.1. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

MOLIN, Fábio Dal. "Rizomas e fluxos molares e moleculares da máquina-escola: confissões de um cartógrafo". **Revista Psicologia & Sociedade**. n. 23, v.2, p. 303-311, 2011.

MOMBAÇA. Jota. **Kuir**: perspectivas mestiças, 2015. Disponível em: <<https://monstruosas.milharal.org/2015/08/11/kurso-kuir-com-jota-mombaca-em-recife-gratuito-e-nao-recomendado-para-homens-cis-heterossexuais/>>. Acesso em 10 jan 2017.

MOURE, Gloria. **Ana Mendieta**. Barcelona: Polígrafa, 1996.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução Juliana Vacaro. Ed.01. Publication Studio São Paulo, 2016.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Com que corpo eu vou?** Sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

PAIVA, A.C.S. **Sujeito e laço social:** a produção de subjetividade na genealogia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo:** cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PENEDO, Susana López. **El laberinto queer:** la identidad en tiempos de neoliberalismo. Barcelona-Madrid. Editorial EGALES, S.L, 2008.

PERRA, Hija de. Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría Queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre aspiracional y tercermundista, perturbando com nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma. Texto leído en el **Congreso "El sexo no es mio"**, en el marco de la 1ª Bienal de arte y sexo, realizado en Santiago de Chile durante los días 26, 27 y 28 de Noviembre de 2012.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista de Estudos Feministas**. v.19, n.1. Florianópolis, Jan - Abr. 2011, p. 11- 20.

_____. **Manifesto Contrassexual:** práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 Edições, 2014.

_____. O que é a contrassexualidade? **Territórios de Filosofia**, 2015. Disponível em
<<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/05/oqueeacontrassexualidadepaulbeatrizpreciado/>>. Acesso em 03 mar 2017.

_____. Entre o feminismo e o anarquismo: Maria Lacerda de Moura e Luce Fabbri, 04/2012, **Verve Revista do Núcleo de Sociabilidade Libertária Peggcs**. PUC/SP, V. 21, p.54-77, 2012.

RAGO, Margareth. Entre o anarquismo e o feminismo: Maria Lacerda de Moura e Luce Fabbri. Verve. **Revista semestral autogestionária do Nu-Sol**. V. 21, p. 54-78, 2012. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/30719/21246>>. Acesso em 13 jul 2017.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], V. 4, n. 2, 2015, disponível em
<<http://cadernosaa.revues.org/909>>. Acesso em 25 Jul 2017.

RIBEIRO, Guilherme Trielli. Dossiê: o fim do fim da arte: a poética itinerante de Paulo Nazareth. **Revista Landa**, v. 5, n. 1, p. 427-437, 2016.

RICHARD, Nelly. **Crítica y política** Santiago de Chile: Palinodia, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. Furor de Arquivo. **Estudios Visuales** n. 7, Murcia, CENDEAC, jan 2010, p.96-97.

_____. **Alteridade a céu aberto: o laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg**, 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>> Acesso em abr 2017

_____. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**. v.1 n.2. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduaos de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set- fev. 1993, p. 241-251.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil**. 13 ed - Petrópolis: Vozes, 1991.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. **Fractal, Revista de Psicologia**., v. 25, n. 2, p. 281-298, Maio-Ago. 2013 disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/05.pdf>>.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1993 [2007]. **“How to Bring Your Kids Up Gay”**. En: **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory**. Ed: Warner. Minneapolis & London: University of Minnesota Press. p. 69-81.

STENGERS, I. **A invenção das ciências modernas**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

SUTHERLAND, Juan Pablo. **Nación Marica**. Prácticas culturales y crítica activista, Santiago Chile: Ripio Ediciones, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STENGERS, I. **A invenção das ciências modernas**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

STUBS. Roberta Parpinelli. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade**. 276 pg Tese de Doutorado Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista. Assis, 2015.

STUBS. Roberta Parpinelli; FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Considerações sobre a subjetividade e sua relação com o singular e com a saúde mental**. 2007. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/pdf/trab_completo_40.pdf>. Acesso em 22 abri 2017.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VICENTE, Filipa Lowndes. A arte sem história: mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII). **Artis**: Revista do Instituto de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n. 4, 2005, p. 205-242.

WHITE, Kenneth. Lettre au Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires. **Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires** n 2, Juin 1994.
<<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c3.htm>>. Acesso em 30 mai 2017.

X, Márcia. Desenhando com Terços, 2000, performance. Disponível em:
<<http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=26>> acesso em 14 fev 2017.