

LEANDRO COLLING



A VONTADE DE
EXPOR

arte, gênero e sexualidade



Este livro é uma visita guiada pela mão astuta de Leandro Colling a obras de arte contemporâneas que nos apresentam os contornos atuais das tensões e contradições das dissidências sexuais e de gênero e suas expressões artísticas. Trata-se de uma pesquisa exemplar, que mostra toda a construção de um percurso analítico e criativo marcado pelos afetos performativos utópicos e dissidentes que nos guiam pelas múltiplas vontades de expor.

Leandro Colling aposta também na construção teórica de pensar a oposição entre performance e performatividade de gênero em Judith Butler e no posicionamento sobre abordagens antissociais e negativas nos Estudos Queer, saindo dos trilhos habituais e levando-nos aos dilemas contemporâneos nesses campos do saber. A arte contemporânea é aqui um monstro que mostra gêneros invisíveis e instáveis, sexos multitudinários e desejos quiméricos. Assim, constitui uma imensa multidão de corpos, revoltados contra a heterolândia, ocupando os museus a partir de outras coordenadas – Corpos que não são apenas cis, brancos ou binários, mas que são muitas outras coisas para além do que a norma possibilita. Outras gramáticas políticas descolonizam o desejo e preparam a imaginação para futuros nos quais possamos caber. Todxs.

Este livro trata também de uma luta pelo imaginário museológico, espaços expositivos que não sejam apenas para o triunfo da norma, seu eco e monumentalização, mas que tragam a arte como inquietação permanente, sua subversão e transgressão. Esta é uma obra que testemunha essa mudança.

João Manuel de Oliveira

A VONTADE DE
EXPOR

arte, gênero e sexualidade

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

LEANDRO COLLING

A VONTADE DE
EXPOR

arte, gênero e sexualidade

Salvador
EDUFBA

2021

2021, Leandro Colling.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico

Vânia Vidal

Revisão e normalização

Tikinet

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Colling, Leandro.

A vontade de expor : arte, gênero e sexualidade / Leandro

Colling. - Salvador : EDUFBA, 2021.

263 p.

ISBN 978-65-5630-103-7

1. Arte. 2. Identidade de Gênero. 3. Sexualidade. 4. Homossexualidade. 5. Feminismo. I.Título.

CDU – 306.76

Elaborada por Jamilli Quaresma | CRB-5: BA-001608/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

A Oyá e a Mãe Carmem de Oyá.

Ao meu amor, Ricardo Batista, primeiro leitor e crítico deste livro.

À Capes, pela concessão da bolsa que possibilitou esta pesquisa.

À professora Assumpta Sabuco, que desempenhou papel fundamental neste trabalho.

À Universidade de Sevilha, pelo acolhimento e condições para a escrita deste livro.

Às pessoas do NuCuS, pelos constantes ensinamentos. Agradeço em especial a Marcelo de Trói e João Manuel de Oliveira, que fizeram uma leitura cuidadosa dos originais e muito colaboraram com as minhas reflexões.

Aos museus e às funcionárias de bibliotecas e centros de documentação que acessei para este trabalho, em especial aos do Reina Sofia e do MACBA.

Às pessoas artistas que me afetaram e muito me ensinaram em todo este processo.

À UFBA e ao IHAC, por permitirem o meu afastamento para realizar esta pesquisa.

Minha intenção é defender a gargalhada para organizar a raiva.

(CAÑAS, 2015B, P. 28)

A arte pode e deve ser uma arma política.

(AZCONA, 2019, P. 17)

Neste livro, a utopia tem sido uma insistência por algo mais, por algo melhor, por algo incipiente que aparece no horizonte. Ofereço esse livro como um recurso para a imaginação política.

(MUÑOZ, 2020, P. 312)

Sumário

Prefácio	11
Um exercício etnocartográfico processual	19
Primeiros encontros performativos	37
O <i>pink</i> de uma sexta-feira	51
Teatro feminista nas ruínas do Teatro Romano	57
Enquanto isso, em Madri	59
As primeiras experiências com o flamenco	63
Ocaña, um precursor	71
<i>Nosotras, de nuevo e a risastencia</i>	87
O <i>queer</i> e aquele menino ocupam as salas do Reina Sofia	95
Henrik Olesen e sua ode ao anacronismo	111
Primeiros dias em Barcelona	137
Mais Ocaña	143

<i>Queer/cuir</i> /decolonial no MACBA	149
Exposição <i>Feminismos</i> e o fracasso	159
Cabello/Carceller para além do fracasso	185
De volta a Sevilha	199
Abel Azcona – catarse e desobediência	205
Vida e obra, performance e performatividade	219
Hora de voltar	243
Referências	251

PREFÁCIO

Leandro Colling llegó a Sevilla en un agosto inusualmente amable, sin las temperaturas que convierten esta ciudad en inhóspita. No nos conocíamos salvo a través de los correos con los que establecimos un contacto de intercambios académicos y recursos formales para la petición de su estancia. Camilo Braz había sido nuestro nexo de unión y, como relata Colling en este libro, fue el favorecedor del encuentro. El interés por los vínculos que se forjan y disuelven en el arte, los cuerpos y las sexualidades fue el puente abstracto que permitió un fructífero intercambio de miradas y de perspectivas. Una voluntad de exponer con la que Leandro Colling inicia su relato de estancia, consciente del poder de la etnografía y de la infinitud de un proceso de acercamiento a estas amplias temáticas en un contexto cultural diferente. Esta elección inspirada, en parte, por las huellas de Berenice Bento y Andrea Zanella y, en parte, por las aproximaciones inacabadas de la experiencia personal nos permite adentrarnos en un rico diálogo con sujetos y procesos artísticos. El resultado es una cartografía emocional y reflexiva que sugiere y plantea debates teóricos de gran alcance.

La permanencia prolongada que requiere la etnografía plantea siempre dificultades de reconocimiento, interpretación y

adecuación a los lugares donde se ubica la unidad de observación con sus dosis de confrontación con respecto a patrones culturales más o menos lejanos, diferentes o inusuales. Ese extrañamiento es una condición necesaria pero no suficiente para la inmersión cultural entre gentes, costumbres, lenguas y hábitos que no son propios. En la actualidad, muchos trabajos se ubican en una zona de confort, dentro del propio habitus del que investiga en parte por las mayores facilidades que posibilita esta circunstancia en el trabajo de campo, en parte por las presiones productivas de culminar la redacción con una pronta recogida de datos.

La voluntad de explorar de Leandro Colling, explícita en su texto, se puso de manifiesto en la elección de un sur que conocía por estancias previas en España. Sin embargo, situarse en Sevilla frente a ciudades como Madrid o Barcelona, donde el arte y las exposiciones gozan de un gran prestigio, apuntaba a un deseo comprometido con otras formas de saber menos hegemónicas en la producción de conocimiento. Me sorprendió su manejo de la lengua, su respeto y curiosidad por el andaluz, su entusiasmo por adentrarse en las cartografías no siempre sencillas del urbanismo sevillano y de sus costumbres. En nuestro primer encuentro, su avidez de saber estuvo presente con otra cualidad imprescindible para una mirada etnográfica: la empatía, la capacidad de ponerse en el lugar de, la valentía para cuestionar los horizontes propios y acercarse a miradas distintas sobre el mundo. Esto a su vez aumentó mi propio deseo por saber qué aspectos le parecerían más relevantes, cuál serían sus parámetros de interpretación. Al poco de su llegada se celebraba una de las fiestas más importantes, por ser la patrona de la ciudad, la Virgen de los Reyes. Se atribuye su creación a los ángeles del cielo que permitieron que San Luis de Francia ofreciera la imagen como regalo a Fernando III de Castilla, quien durante la reconquista se la encomendó a Alfonso X El Sabio en el siglo XIII. Muy temprano, se suceden las misas desde las 5.30 en una secuencia ritual que implica la ornamentación del paso con nardos y claveles blancos hasta su ubicación en la Puerta de los Palos a las 7.40, para que el cortejo acompañe a la Virgen en su peregrinación. Leandro Colling estuvo allí,

tratando de sentir las emociones intensas que se encarnan en esa proce-
sión de autoridades y referentes locales, de turistas en tránsito, de pobla-
dores de municipios colindantes que aprovechan la festividad para pasar
un día festivo en la capital. No emitió juicios valorativos, pero sí subrayó
la poderosa estética performativa de estos rituales. Habíamos hablado
del impacto de esa memoria ritual en artistas andaluces que, como Oca-
ña, se alejaron de su lugar de origen persiguiendo una mayor libertad, un
nuevo tejido de posibilidades expresivas. Su obra artística y su vida estu-
vieran marcadas por las festividades de Cantillana, referentes constantes
para Ocaña a través de los que revivió las emociones opuestas y duales
entre la Pastora y la Asunción Gloriosa. Desde ese primer encuentro y
a lo largo del año compartido, volveríamos a hablar de Ocaña, escribi-
ríamos sobre él y su presencia estructura las páginas de este texto que
retoma su aliento intimista y emotivo a través de un diario.

Con esta elección, inspirada en los cuadernos de campo clásicos, Colling parte de la crisis de la representación que tanto en la antro-
pología como en general están provocando diferentes reflexiones. Pro-
ducir conocimiento supone necesariamente interrogarse en torno a
cómo hablar de los otros, cómo corporizarlos, hacerlos presentes, de
qué modos darles la voz, o plasmar un discurrir cotidiano enmarcando
acontecimientos puntuales, atrapando la espuma de los días. A estas
cuestiones centrales se añaden otros interrogantes: cómo reflejar el lu-
gar, de qué modo traducir lugares y tiempos, mediante qué estrategias
hacer confluir lo esperable y lo impensable. ¿De qué forma describir
ese entramado posible y potencial de lo experimentado? Desde una
perspectiva egocentrada, Leandro Colling nos sitúa en estas encrucija-
das sin eludirlas o silenciarlas. Explicita sus decisiones y sus contextos
creando así contornos de reflexión que te interpelan. Directamente.

Con un sentido diacrónico, su diario de Sevilla nos ofrece las huel-
las y los rastros de un viaje, de un tiempo coronado en pandemia que
no aceleró ni alteró el tiempo de estancia programado. En torno a los
lugares, el texto se convierte en un paisaje sobre el que cartografía con-
tactos, referencias, exposiciones, teatro, danza y espectáculos que se
realizaron en Sevilla, Madrid, Barcelona y Valencia. Estos tránsitos

aparecen a lo largo del texto como experiencias reflexivas desde una sincera honestidad. Y esta cualidad es esencial para una etnografía que no se reduzca a texto, a un ejercicio elaborado de escritura, sino que aspire como hace el autor a un reconocimiento en las ideas/semilla, a la relevancia del (los) otro(s).

Su diario enlaza así con una obra clásica *Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas*. En ella, Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron compilaron trece ensayos para romper la estereotipada producción de conocimiento como una lucha solitaria, aislada del productor. En nuestro caso, aquí también el investigador crea en redes con los que interactuar recíprocamente, no sólo racional sino desde lo que se siente. Como allí, en el diario de Colling se recopilan las trazas de los impactos emocionales, afectivos, (ir)racionales de la vida y la obra de artistas, del propio investigador. Se muestran las intersecciones que inevitablemente tienen lugar al compartir mutuamente sentimientos y espacios. Estas dualidades entre la vida y la obra, las asignaciones sexualizadas, las relaciones de sexo, se diluyen en un tejido mucho más rico y elaborado de lo que suele apreciar las teorizaciones academicistas tan proclives a las clasificaciones taxonómicas. A lo largo del texto, Colling nos adentra en esta problemática epistemológica: ¿Cómo aprehender/ tocar los estrechos hilos que conectan la vida y la obra en los artistas que reivindican universos simbólicos desde sus propias experiencias? ¿Cómo ofrecer una mirada no invasiva sobre estos cruces que dibujan huellas en el arte y en la biografía?

Uno de los primeros precursores de la antropología práctica en los Estados Unidos, Franz Boas, concedía una gran importancia a la descripción como medio de comprensión. Era necesario explorar con minuciosidad, sobre todo cuando se quiere aprehender las jerarquías de los sentidos que los marcos culturales individualizan en períodos concretos. Intentar ver, tocar, escuchar, saborear con los ojos, los dedos, los oídos, entendiendo el gusto de otros. Si el ojo es el órgano de la tradición, un ojo hipervalorado en nuestra cultura mediática frente a otras experiencias sensitivas, Leandro Colling emplea la palabra para volverla mirada, con un doble valor. Por un lado, mediante un uso lí-

quido de la descripción que discurre fluida y atrapa en la lectura. Su exploración traduce lo visionado, lo leído, en corrientes evocadoras, desde la primera persona sin un posicionamiento ciego o lineal. Sus aproximaciones encauzan tanto a las teorías que analiza y los conceptos como a las exposiciones y a los sujetos (artistas, teóricos, amigos). Por otro, mediante un relato casi táctil, el texto transforma las obras en palpables, con un vívido realismo, materializando la frágil sustancia de las performances a las que hace referencia.

Como apunta Joanne Rappaport,¹ la etnografía es también un espacio crítico que permite coteorizar, compartir esas miradas diferentes para aportar nuevas perspectivas. Una antropología colaborativa que involucra a los participantes en una polifonía articulada desde posiciones específicas. Ese conocimiento situado que Haraway reivindica como requisito imprescindible para romper con la ilusión de objetividad y de conocimiento puro, neutro, indiscutible es, en esta obra de Colling, un mapa en rizomas. Reivindica el proceso, la tentativa, el experimento, la voluntad de saber.

Su conjunto de elecciones me ha gratificado tanto en lo personal y en lo académico, han sido un regalo, un don en el sentido más antropológico. En primer lugar, por el placer de compartir desde el entusiasmo. En segundo lugar, por obligarme a mirar mi propio espacio, mi habitus profesional, con extrañamiento: la etnografía tan en crisis en nuestro tiempo y tan en boga, expropiada por otras ciencias a veces sin reivindicar su especificidad, sigue evidenciando su potencial exploratorio. Colling revaloriza el papel del etnógrafo consciente de no serlo. Al plantear estas posibilidades de búsqueda y análisis, rompe las dicotomías que separan la vida de la obra, la producción del sujeto, un aspecto central en esta reflexión desde los días habitados.

En este sentido, destacaría dos cuestiones planteadas en este trayecto-narrativo por su alto potencial teórico. Dos temáticas que no necesariamente se cierran con una respuesta omnipotente, sino que son planteadas, desde sus diferentes argumentos que el autor detalla y en el

1 "Más allá de la escritura. Epistemología de la etnografía en colaboración". *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, v. 43, p. 197-229, 2007.

que la voluntad de explorar queda abierta a las potenciales posturas de los lectores. Por un lado, la diferencia entre la performatividad consciente, voluntaria, y la normativa con su peso coercitivo. El debate en el que la propia Judith Butler ha tratado de precisar, matizar y redefinir en sus aportaciones sucesivas. Por otro lado, la gran cuestión entre un devenir *queer* marcado por el fracaso, en las posturas de Lee Edelman, Jack Halberstam y Sara Ahmed, frente a una utopía *queer*, en un vivir por devenir esperanzado de José Esteban Muñoz. Colling muestra los parámetros de un enfrentamiento que se enriquece con otras posturas como las clásicas de Bloch en torno a las utopías concretas, vinculadas a luchas específicas, y las utopías abstractas, donde la imaginación es la principal arma. Un arma que, en opinión de Muñoz, debe superponerse al pesimismo y la autocomplacencia del fracaso. Más allá del aquí y el ahora, Colling aboga por partir de la insatisfacción para aumentar las potencialidades colectivas. Citando a Muñoz, los escritos, las teorías, las descripciones analíticas, deben transformarse en “un manifiesto, una llamada para pensar nuestras vidas y nuestros tiempos de manera diferente”. (MUÑOZ, 2020, p. 312)

Sevilla, esa ciudad en la que vivo, es ya parte de este texto y del propio Leandro. El contexto en el que fue finalizado, durante el confinamiento por la pandemia del covid 19, ha marcado la estancia de un modo dual. De los primeros tiempos y lugares compartidos en el bullicio, la alegría, las multitudes, transitamos a la seriedad inmóvil de los últimos meses. Las fases de aislamiento nos dejaron sin muchas de las posibilidades programadas además de la terrible inquietud por los seres queridos, por los viejos amigos. Nos rompió el alma y muchos planes: una exposición antes de que partiera en junio, una presentación de su libro anterior en otras librerías, charlas, conferencias, compartir la Semana Santa, la Feria de Abril. Sin la efervescencia performativa que da cuerpo a esta localidad, sin los encuentros en la universidad, en bares y tabernas, en salas de arte y en museos, nos vimos obligados a resituarnos en un enclave y en tiempos distintos a los conocidos. Enfrentarse a la incertidumbre, truncaba muchas posibilidades de forma inesperada, pero Leandro no sucumbió al desánimo, al obligado

confinamiento, solo, en una ciudad ajena. Más bien al contrario, lo que podía vivirse como fracaso sirvió para la realización de lo ideado. Siguió alimentando el texto proyectado para culminarlo, compartirlo, sugerir nuevos horizontes. Este aliento creativo junto a la sentencia inolvidable de Nietzsche, “La risa es el orgasmo de la inteligencia”, caracteriza las actitudes Leandro Colling. Por ellas apuesta en su diario: *risastencia*, un concepto emocional que retoma de la artista sevillana María Cañas, para reencontrarse y reinventar “un mundo por vivir”, como encarnación de los “nuevos” tiempos. Estos son, también desde mi punto de vista, los retos que debemos confrontar desde la academia. Gestar desde el compromiso miradas atentas sobre el mundo para transformarlo. El diario de Colling es una llamada a la esperanza y a la resistencia mediante el arte, especialmente necesario en épocas convulsas.

Assumpta Sabuco

Profesora de Antropología de la Universidad de Sevilla

Sevilla, a 15 de junio de 2020

UM EXERCÍCIO ETNOCARTOGRÁFICO PROCESSUAL

Qual a melhor maneira de escrever sobre uma experiência? Qual a melhor maneira de escrever sobre um processo inacabado, como todos, em alguma medida, o são? Essas perguntas me acompanharam em todo o trabalho de elaboração deste livro, escrito durante o período em que fui professor visitante da Universidade de Sevilha, na Espanha, de agosto de 2019 a junho de 2020.¹ Quando elaborei o projeto de pesquisa, eu tinha objetivos um pouco vagos e amplos, pois a ideia era primeiro conhecer artistas das dissidências sexuais e de gênero na Espanha e, a partir daí, me deixar afetar e pensar em chaves de leitura capazes de avançar e problematizar reflexões já realizadas por outras pessoas sobre esse tipo de produções artísticas.

A partir do momento em que comecei a conhecer o campo da pesquisa, o que já passou a acontecer nos primeiros dias

¹ Durante 5 dos 10 meses do estágio como professor visitante na Universidade de Sevilha, fui contemplado com uma bolsa do programa Capes-print. O apoio foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, no qual sou professor permanente, pelo apoio e por ter submetido o meu projeto ao Capes-print da Universidade Federal da Bahia.

em Sevilha, como se notará a seguir, optei por analisar exposições em cartaz em alguns museus espanhóis e que tratavam sobre temas relacionados a gênero e sexualidade. Logo de início, encontrei três exposições em Sevilha (*The Richard Channin Foundation, Pink Power e Nosotras, de nuevo*) que me motivaram a iniciar a investigação. Depois, no Museu Reina Sofia, encontrei as grandes mostras de David Wojnarowicz e Henrik Olesen.

Eu já previa, desde o projeto inicial, passar um tempo em Barcelona para participar de algumas atividades do Programa de Estudos Independentes,² no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). Ao chegar à cidade catalã, descobri que, na verdade, o foco central da minha pesquisa também estaria em um prédio ao lado, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), onde esteve em cartaz a exposição *Feminismos!* No Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), em Valência, museu que tem também se destacado em debates e exposições que tratam de gênero e sexualidade, encontrei *Tempos convulsos*, que contava com uma seção sobre o tema da pesquisa.

Além dessas exposições, também tratarei das obras de dois artistas: José Pérez Ocaña e Abel Azcona. O primeiro foi um dos precursores da arte das dissidências na Espanha, e o segundo é um dos expoentes mais novos dessa cena. Ocaña tem um museu em sua homenagem no povoado de Cantillana, perto de Sevilha, porém, a sala estava fechada durante o período que passei no país. Já Azcona tinha prevista uma exposição no Museu La Panera, de Lleida, em junho de 2020, mas que foi adiada em função da pandemia do novo coronavírus.

Ao longo desses dez meses na Espanha, também assisti a uma série de espetáculos de teatro, dança, performances, *shows* e filmes que igualmente tratavam de gênero e sexualidade. No entanto, logo percebi que não daria conta de analisar de forma detida todas essas produções. O que fazer com essas experiências? Em vez de descartá-las, decidi usá-

2 O programa é uma espécie de curso de especialização que inicialmente foi coordenado por Paul B. Preciado e acabou por impulsionar exposições e debates sobre as artes e as dissidências sexuais e de gênero nos museus da Espanha. Para mais informações sobre o programa, ver: <https://www.macba.cat/es/programa-estudios-independientes>. Acesso em: 25 fev. 2020.

-las para divulgar nomes e trabalhos para eventuais pessoas interessadas e também como exemplos que apontam para a constituição de uma cena artística – ou artista³ – das dissidências sexuais e de gênero na Espanha, nos moldes da que temos identificado no Brasil. (COLLING, 2019) Depois de um ano de investigação, percebi que a cena espanhola já tem uma trajetória longa e está se ampliando em várias linguagens artísticas. Ou seja, o que eu via nos museus também se passava em outros espaços culturais e com outras linguagens, inclusive em manifestações artísticas tidas como “tradicionais”, como o flamenco.

E como escrever sobre esse turbilhão de experiências⁴ vividas em um curto espaço de tempo? Em maio de 2019, passei uma semana em Nova York e decidi levar comigo um livro da amiga, professora e pesquisadora Berenice Bento (2016): *Estrangeira: uma paraíba em Nova York*. A obra narra, em tom de diário de campo, as experiências de Berenice naquela grande cidade americana durante o seu período de pós-doutorado, em especial as suas peripécias em torno dos cursos para aprimorar o seu inglês e as reflexões acerca da imigração. Antes de viajar, mandei uma mensagem para ela com uma foto da capa do livro: “olha quem está indo comigo para Nova York!”. Adorei o livro, tanto pelo conteúdo quanto pela forma como Berenice o escreveu. É daqueles textos que você lê numa sentada, mas isso não quer dizer que ele não nos oferece análises complexas e teóricas. No meu livro produzido em um pós-doutorado anterior (COLLING, 2015), eu também tive a

3 Não me deterei aqui na discussão sobre a ideia de ativismo. Para saber como temos problematizado e discutido essa categoria no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), ver Colling (2019) e Tróí (2018).

4 Quando falo em experiência, estou pensando no clássico texto de Joan Scott (1998), ou seja, não se trata de apenas vivenciar ou relatar o vivido, ou de considerar a experiência como prova incontestável ou origem do conhecimento. Os fatos não falam por si mesmos. “Experiência nessa definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado. Pensar sobre a experiência desse modo é historicizá-la, bem como historicizar as identidades que ela produz. Esse tipo de historicização representa uma resposta aos muitos historiadores contemporâneos que argumentaram que uma ‘experiência’ desproblematizada é o fundamento de suas práticas; é uma historicização que implica exame crítico de todas as categorias explicativas tomadas normalmente como óbvias, incluindo a categoria de ‘experiência’”. (SCOTT, 1998, p. 304)

preocupação de redigir o texto de uma forma tida por muitas pessoas como “pouco acadêmica e científica”, mas avalio que fui tímido naquela intenção. Chegou a hora de experimentar outra vez, pensei. E foi assim que decidi me inspirar em Berenice Bento para escrever este livro.

No decorrer do processo desta pesquisa, em dezembro de 2019, um outro amigo, também professor e pesquisador, João Manuel de Oliveira, com quem eu já havia trocado ideias sobre a minha investigação, me presenteou com a obra *Entre galerias e museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida*, de Andrea Zanella (2017). “Andrea fez algo parecido com o que você está fazendo. Leia o livro dela”, me disse João, uma pessoa que conheci em Lisboa, em 2013, durante a minha pesquisa sobre movimentos sociais LGBT e ativismo *queer* naquele país. Andrea Zanella, também em seu estágio de pós-doutorado, narra em primeira pessoa suas andanças entre museus de Nova York e analisa obras que a afetaram. A diferença entre o seu livro e o meu é que estabeleci como recorte tratar apenas de obras que se relacionam com gênero e sexualidade e, em especial, analiso como elas foram apresentadas e explicadas por curadores(as) e outros(as) pesquisadores(as), enquanto Zanella examina obras de vários temas.

Além disso, nossas referências bibliográficas, em boa medida, também são diferentes,⁵ mas compartilho com ela as suas reflexões metodológicas, também inspiradas na ideia de afeto de Espinoza, que passam por boa parte da sua obra. Andrea Zanella prioriza obras que a afetaram. Eu fiz o mesmo, mas também me deixei afetar por textos que tentam analisar e/ou pensar a partir de algumas obras. A autora, entre outras coisas, logo de início, reflete sobre as relações entre as pessoas pesquisadoras e as “sujeitas da pesquisa”, expressão que usa entre aspas porque vai problematizá-la em seguida para defender que, ao invés de pensar em uma separação entre essas duas dimensões, “trata-se de um encontro com um outro, e necessário se faz nesse encontro investir de modo a que venha a se constituir como um bom encontro”. (ZANELLA, 2017, p. 53) E ela explica o que viria a ser isso:

5 Por exemplo, um autor importante no pensamento de Zanella é Lev S. Vygotski. No entanto, assim como eu, ela também escreve influenciada por teóricas feministas.

Refiro-me a um bom encontro no sentido que lhe atribui Espinoza: encontro de corpos que se afetam e potencializam concomitantemente suas existências, expandindo-as, intensificando o *conatus*. [...] De um bom encontro sempre se sai diferente, sempre se produz uma diferença. Um bom encontro é uma relação estética, é possibilidade de investir nas sensibilidades em questão e transformá-las, transtorná-las, reinventá-las. É possibilidade de intensificar a força de existir, a potência da vida. De reinventar ao outro e a si mesmo/a, de produzir-se outro, de produzir corpos outros. (ZANELLA, 2017, p. 54)

Sobre essa explicação, talvez seja importante entender o que aqui se chama de bons encontros, para não correremos o risco de entrar em uma dicotomia entre bons e maus encontros. Deleuze explica que, para Espinoza, quando nos encontramos com outro modo, pode suceder que esse seja “bom”, ou seja, que a pessoa se componha com esse outro modo. O contrário também poderia ocorrer, a pessoa poderia se descompor e isso seria algo mau para ela.

[...] no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição mais grande; no segundo caso, a uma força menos grande. [...] Ao passo de uma perfeição mais grande, ou ao aumento da potência de ação, se chama afeto, ou sentimento, de *alegria*; ao passo de uma perfeição menor, ou a diminuição da potência de ação, *tristeza*. (DELEUZE, 2013, p. 63-64)

Uma leitura rápida desse trecho também poderia apontar alguma dicotomia. No entanto, quando Espinoza estava tratando sobre afetos, ele os dividiu em dois: afetos ações e afetos paixões e/ou primários. Os primeiros teriam a força de aumentar a potência e apenas os segundos é que são subdivididos entre paixões alegres ou tristes. E o filósofo estava muito mais interessado nos afetos de ações, aqueles capazes de aumentar a potência de agir dos sujeitos, como explica Viviane de Bastos (2016):

Em outras palavras, a afecção está para o estado do corpo afetado e o afeto é produzido pelo impacto da afecção ocorrida no corpo, imprimindo uma duração, uma variação na potência de existir. Na constituição dos afetos, somente as afecções que influenciam a potência de existir interessam a Spinoza, são aquelas que causam uma impressão que aumentam, diminuem, favorecem ou coagem a potência de agir (corpo) e de pensar (mente). [...]

Aprofundando-se na natureza e origem dos afetos, Spinoza define que todos os demais afetos estão relacionados ao desejo, à alegria e à tristeza, os quais são denominados afetos primários. O desejo é, para Spinoza, a própria essência do homem, compreendido como o esforço para conservar e perseverar em sua natureza. Os outros dois afetos primários, a alegria e a tristeza, ocorrem nas circunstâncias como se dão os encontros. (BASTOS, 2016, p. 24)

Como veremos ao longo deste livro, os encontros com as obras de arte podem ser muito potentes para agirmos. O mesmo pode ocorrer com nossos encontros com textos de pessoas que analisam as obras artísticas. As afecções nos projetam a um estado posterior através do qual a potência de ação de nossos corpos é aumentada ou diminuída, ajudada ou reduzida. Isso, é evidente, pode gerar sentimentos de alegria ou de tristeza, ou tantos outros mais que fogem dessa dicotomia. Deleuze e Guattari (1993) explicam que a filosofia recorta o caos através de conceitos, e a arte, via afetos, mas que em determinados momentos essas duas formas de produzir conhecimentos podem se cruzar.

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afetos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afetos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa

intensidade que as codetermina. É que o conceito como tal pode ser conceito de afeto, tanto quanto o afeto, afeto de conceito. (DELEUZE;GUATTARI, 1993, p. 88-89)

Voltando ao livro de Andrea Zanella, a obra está cheia de pequenas e importantes dicas para realizar uma pesquisa, seja em museus ou não. Por exemplo: ao entrar em um museu ou galeria, ela muitas vezes não estava interessada em ler folhetos ou a história prévia das pessoas artistas: “[...] interessava-me ver as obras, mergulhar naquele universo desconhecido para, das afecções produzidas no encontro com elas, ou quiçá com alguma delas, ir então ao encalço de informações que pudessem me atualizar em relação ao que ali se apresentava”. (ZANELLA, 2017, p. 60) Fiz mais ou menos a mesma coisa. As obras artísticas, muitas vezes, me fizeram buscar informações e ler coisas que eu nunca tinha lido. Em outros momentos, as obras de arte me ajudaram a problematizar e questionar o que eu já pensava ou tinha lido ou referendaram posicionamentos prévios.

Ao ler as dicas de Zanella, logo me lembrei de como tenho insistido sobre a importância de estarmos mais abertos aos campos das pesquisas, a escutar o que eles têm a nos dizer e provocar, a aprender com esses processos e não a olhar para eles apenas com lentes, leituras e metodologias que já conhecemos antes de iniciar as nossas investigações. Tenho lido dezenas de trabalhos de pessoas que apenas vão ao campo para confirmar o que as autoras dos seus referências teóricos já diziam.

É evidente que não estou defendendo, com isso, que não devemos ler teorias antes de uma investigação, ou que fosse plenamente possível nos libertar temporariamente de nossas influências teóricas e epistemológicas. Aquilo para que chamo a atenção é que o campo também deve nos ensinar algo que não está nas teorias e que o campo é o que deve, em boa medida, nos provocar a ler outras coisas que não estavam previstas em nossos projetos e teorias iniciais. Sem esses cuidados, corremos o risco de produzir apenas mais do mesmo. Pensando nisso em relação ao campo das artes, como se verá a seguir, para mim foram

importantes as reflexões de Georges Didi-Huberman (2010), ao destacar que temos de observar o que vemos, mas também o que nos olha quando vemos alguma obra.

Além disso, Andrea Zanella também chama a atenção para a importância dos acasos, da valorização de pequenos indícios que podem revelar tesouros para a investigação. Eu incluiria aqui a importância dos encontros casuais com as pessoas, amigas ou não. Ao longo deste livro, destaquei como conversas em bares, encontros com amigas ou com aquelas que apenas estiveram ao meu lado em algum *show* foram fundamentais para, pouco a pouco, eu conhecer artistas, ler coisas novas e executar a investigação.

Com o que escrevi até aqui, penso que você já pode ter alguma ideia de como tentei responder as perguntas iniciais desta introdução e sobre o que trata este livro. Apenas quero enfatizar mais alguns aspectos muito importantes: para vários(as) artistas da arte contemporânea, era, e em muitos casos ainda é, bem importante mostrar e evidenciar o processo de criação, elaboração e realização de uma obra. Aliás, muitas vezes é até mais importante o processo do que a obra exposta e “finalizada”. Coloco as aspas nesta última palavra porque as obras, dentro da arte contemporânea ou não, permanecem abertas infinitamente, seja pela possibilidade de intervenção das pessoas espectadoras ou pela própria dinâmica da fruição. Mas me refiro ao fato de que uma obra exposta em um museu, quando vista por uma pessoa que não soube ou acompanhou o processo de realização, provavelmente não terá a mesma compreensão e fruição de alguém que sabe ou vivenciou o processo juntamente com a pessoa artista.

Esse tipo de coisa talvez ocorra com muito mais frequência nas obras oriundas de performances, ou melhor, isso parece ficar mais evidente nesse tipo de obra. Por exemplo: o artista espanhol Abel Azcona, sobre quem tratarei no final deste livro, realizou uma exposição no ano de 2015 que incluía uma performance intitulada *Amém*. Uma foto mostra o artista escrevendo, com hóstias, a palavra “pederastia” no chão de uma galeria. As hóstias não foram produzidas por ele.

Ele foi comungar em 242 missas em Pamplona e Madri,⁶ de onde retirou as hóstias, tidas como consagradas pelas pessoas católicas, para realizar as respectivas imagens. A Associação Espanhola de Advogados Cristãos processou o artista por profanar símbolos religiosos, e vários protestos ocorreram por causa dessa e de outras obras de Abel. Resumo da história: para Abel Azcona, e muitas outras pessoas artistas, mais importante do que a imagem final que resulta na e da performance é todo o processo que a constituiu. Como ele mesmo diz: “creio na arte processual e por serem processos são tão abertos como criticáveis e opináveis”. (AZCONA, 2019, p. 386)

Então, este livro trata de um processo de investigação que começou muito antes de eu chegar à Espanha, como já ficou evidente e como você poderá ver a seguir. Nesse processo, priorizo os encontros que tive com as pessoas, que muitas vezes me deram dicas importantes, com as obras de uma série de artistas, que me afetaram no sentido de Espinosa/Deleuze, como destaquei há pouco. Por isso e tudo o mais que segue, gostaria que este livro fosse lido como processo aberto e criticável ou qualquer outra postura ou sentimento que você tiver.

O segundo aspecto trata sobre a possibilidade de ler este livro como mais um exercício de constituição de uma cartografia das dissidências sexuais e de gênero nas artes da Espanha. Eu precisaria de muito mais do que um ano para construir uma cartografia completa, por isso, penso que se trata de apenas mais um exercício que talvez outras pessoas possam continuar algum dia. De alguma forma, embora com objetivos um pouco distintos, penso que meu trabalho pode se constituir em um diálogo com – e uma continuidade de – pesquisas como as realizadas por Juan Vicente Aliaga (2011, 2014) e Ana Marchante Hueso (2015), que já produziram trabalhos sobre obras, criadas de 1960 a 2015, na Espanha, que problematizam as normas de gênero e sexualidade.

Quando me refiro à cartografia, penso na ideia tal qual formulada por Deleuze e Guattari (1985), como um princípio fundamental do rizoma que, ao em vez de procurar por alguma raiz e/ou origem de um

6 Veja fotos da exposição, do processo criativo e das manifestações em: <https://abelazcona.art/amen>. Acesso em: 24 fev. 2020.

fenômeno, está muito mais interessado em estabelecer ou evidenciar conexões de aspectos que se ligam e se ramificam infinitamente. Nesse sentido, o conjunto deste livro pode servir como um mapa momentâneo de uma produção artística e política, obviamente incompleto e também em permanente mudança. Ou seja, o mapa da cena artística sobre a qual trato aqui, além de não dar conta da totalidade, já se modificou de alguma forma no momento em que você ler este livro. E nesse mapa parcial, ou nesse exercício de produção de uma cartografia, veremos que as fronteiras geográficas por vezes se diluem, pois inclusive pessoas artistas brasileiras, argentinas, americanas, belgas, chilenas (para citar apenas algumas nacionalidades), ligadas às dissidências sexuais e de gênero, se apresentaram ou foram expostas em museus espanhóis nesse período da pesquisa e se conectaram e interferiram na cena espanhola. Quer dizer, mesmo sendo este apenas um exercício cartográfico, ele já revela que o rizoma atravessa oceanos.

O texto de Gustavo Zambenedetti e Rosane Azevedo Neves da Silva (2011) oferece excelentes reflexões sobre o uso da cartografia⁷ nas ciências sociais. Apresento a seguir apenas três delas:

Portanto, devemos pensar o mapa não apenas pelo seu desenho final (o produto), mas pelo movimento realizado para a constituição de seu traçado (processo), aproximando a função do cartógrafo da função do pesquisador. [...]

Uma das pistas apresentadas consiste na ideia de que cartografar é acompanhar um processo, e não representar um objeto. Representar implica tomar algo em sua forma instituída; já cartografar implica tomar algo em seu processo de produção e transformação. [...]

7 A dupla também faz ótimas reflexões sobre genealogia em Foucault e evidencia como genealogia e cartografia podem ser utilizadas em conjunto. No entanto, nesta minha investigação, optei por usar apenas a cartografia, ou melhor, realizar um exercício cartográfico. Isso porque realizar uma genealogia dessa cena artística das dissidências sexuais e de gênero na Espanha demandaria muito mais tempo de trabalho. Além disso, outros trabalhos, como os de Juan Vicente Aliaga (2014), ainda que ele não use a genealogia, dão conta de pensar sobre o assunto.

Consideramos que uma das maiores contribuições da cartografia é a problematização da posição do pesquisador e do ato de pesquisar, onde a pesquisa é tomada como um campo de experimentação, atravessado pelo regime da sensibilidade. Não existe um campo constituído a priori e um pesquisador neutro em relação a ele, operando uma ‘coleta de dados’ – como se os dados estivessem prontos, esperando o momento ‘certo’ para serem coletados. A coleta de dados só pode ser operada no encontro entre o pesquisador, suas ferramentas conceituais e o campo, encontro esse que pode modificar tanto o pesquisador quanto apontar os caminhos possíveis para a constituição de um campo. (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 457)

Esse exercício cartográfico, feito a partir de muitos encontros com pessoas, artistas ou não, e obras artísticas também foi realizado com um sutil exercício etnográfico,⁸ de certa forma gerado pela vontade de expor todo o processo através do qual a pesquisa foi realizada. Talvez eu pudesse nomear isso de um *exercício etnocartográfico processual*. Como diz João Bittencourt (2011), que também realizou uma *etnocartografia*, “[...] se a etnografia permite ao pesquisador a aproximação de um grupo para obter uma melhor compreensão de suas práticas, a cartografia, por outro lado, o ajuda compreender os movimentos do desejo, a apontar as linhas de força, as intensidades e os afetos que o atravessam”. (BITTENCOURT, 2011, p. 10)

Por isso, se tornam importantes muitas pessoas que possibilitaram esta investigação, desde aquelas que me hospedaram em suas casas, me receberam em um país estrangeiro e fizeram com que esses dez meses fossem muito agradáveis e produtivos, mas também muito difíceis e tristes, em especial a partir de março de 2020, quando a pandemia do novo coronavírus se instalou com força na Espanha. Aproveitei os quase dois meses de rígido confinamento, que passei sozinho em um

8 Gostaria de destacar a ideia de exercício cartográfico e etnográfico, pois não entendo que eu tenha produzido uma cartografia e etnografia em si. Elas foram uma inspiração que gerou apenas um exercício, um experimento, uma tentativa, e é esse processo do qual trata o livro.

pequeno apartamento em Sevilha, para finalizar a escrita deste livro. Acabou por ser o modo de enfrentar a solidão e não me deprimir ou enlouquecer.

Como será possível verificar, duas questões atravessam este livro. Uma delas está explícita no título. *A vontade de expor*, obviamente, é um título inspirado no livro de Michel Foucault (1988), *A história da sexualidade – a vontade de saber*. Nessa conhecida obra, Foucault evidencia como, a partir do século XVII, a sexualidade passou a ser reprimida e se tornou objeto de vários estudos e teorias. E isso produziu categorias, identidades, patologias, repressões e também resistências. Ao reprimir, diz Foucault, contrariando a hipótese repressiva de Sigmund Freud, a sociedade passou a falar ainda mais de sexo. O sexo passou a estar em todos os lugares, nas escolas, universidades, hospitais, igrejas e até na arquitetura de nossas casas e na divisão dos internatos. O sexo, ao invés de reservado para a alcova, estava exposto como nunca.

Os primeiros grandes museus do Ocidente sempre possuíram algumas obras de pintores, hegemonicamente homens, que contêm cenas de nudismo e/ou que sugerem ou tratam diretamente de práticas sexuais, inclusive de abusos sexuais de crianças ou estupros de mulheres, como é o caso do Museu do Prado, de Madri. (RIAÑO, 2020) Portanto, a vontade de expor esses temas nos museus, historicamente, não é uma novidade. Como sabemos, fora dos museus, a visibilidade das diversas práticas e orientações sexuais e identidades de gênero também cresceu exponencialmente nas últimas décadas, em boa medida impulsionada pelas lutas dos movimentos feministas e/ou LGBT. O que parece mais recente, com relação aos grandes museus, é a vontade de expor mais obras de cunho feminista, produzida por mulheres e também por pessoas lésbicas e gays⁹ que, explicitamente, questionam as normas de gênero e sexualidade, muitas vezes de forma nitidamente interseccional.

9 Não encontrei nesta investigação nenhuma obra produzida por pessoas trans (travestis ou transexuais). As poucas obras em que elas aparecem são assinadas por pessoas cisgêneras. Ao final do livro reflito um pouco sobre isso.

O pesquisador Juan Vicente Aliaga (2011), que há décadas acompanha esse movimento, analisou exposições realizadas de 1990 até 2010 em vários museus espanhóis e identificou que em várias delas existia o protagonismo feminino, mas que os catálogos de algumas diziam que a arte não teria sexo, se negavam a ser consideradas mostras feministas ou não dialogavam com nenhuma perspectiva feminista. É esse tipo de atitude que, ao que parece, hoje seria impossível de ver em exposições.

Ainda no que diz respeito aos museus espanhóis, as exposições que analiso neste livro não são as primeiras ou inauguradoras dessa “vontade de expor”. Inclusive museus que eu não visitei já realizaram, em anos passados, grandes exposições com obras que discutem gênero e sexualidade. Por exemplo, em 2007 e 2009, respectivamente, o Centro Galego de Arte Contemporânea exibiu as grandes exposições *A batalha dos gêneros*¹⁰ e *Em todas as partes – políticas da diversidade sexual na arte*.¹¹ Em 2012-2013, o Museu de Arte Contemporânea de Castilla e Leon acolheu outra ampla mostra, intitulada *Genealogias feministas na arte espanhola: 1960-2010*.¹² Em 2011-2012, o Centro Cultural Montehermoso, de Vitoria-Gasteiz, realizou uma exposição muito importante, reunindo grande parte da obra de Ocaña,¹³ importante precursor da arte das dissidências sexuais e de gênero na Espanha, como veremos no decorrer deste livro.

Os museus sobre os quais trato neste livro também realizaram, antes das exposições que analiso, outras mostras sobre gênero e sexualidade, além de dezenas de atividades, debates e conferências sobre esses temas.¹⁴ O Museu Reina Sofia, por exemplo, em 2011, realizou

10 Informações em: <https://bityli.com/ZfrOL>. Acesso em: 31 mar. 2020.

11 Informações sobre a exposição em: <https://bityli.com/Rp2pP>. Acesso em: 15 mar. 2020.

12 Informações sobre a exposição em <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/>. Acesse também o catálogo dessa mostra, com texto de Juan Vicente Aliaga e Paul B. Preciado, através do link: https://issuu.com/musacmuseo/docs/genealog__as_feministas. Acesso em: 15 mar. 2020.

13 Informações sobre a exposição em: <https://bityli.com/8LINz>. Acesso em: 15 mar. 2020.

14 Para uma análise de exposições realizadas em Madri fora dos grandes museus e artistas locais que dialogam com as perspectivas *queer*, ver Blanca (2011). A autora analisa, por exemplo, a exposição *Lágrimas de eros*, realizada do dia 20 de outubro de 2009 ao dia 31 de janeiro de 2010, no Museo Thyssen Bornemiza e Caja Madrid Fundación.

um ciclo de vídeos, debates e performances sob o título *A internacional cuir – transfeminismo, micropolíticas sexuais e vídeo-guerrilha*.¹⁵ A instituição também produziu o que chamou de um *Arquivo queer*,¹⁶ que pode ser consultado na sua biblioteca, que conta com documentos, imagens, vídeos e obras sobre ativismo *queer* em Madri. Parte desse material inclusive estava em exposição para o público em geral em uma sala de acesso à biblioteca durante o período em que pesquisei no próprio arquivo museu.

Bem antes disso tudo, o Reina Sofia também já tinha apostado em mostras das dissidências sexuais e de gênero. O pesquisador Francisco Godoy Vega (2018) analisou uma dessas exposições, *Mujeres Creando, tenha cuidado com o presente que você constrói, ele deve se parecer com o futuro com o qual você sonha*, que esteve em cartaz de 12 de dezembro de 2000 a 14 de janeiro de 2001,¹⁷ durante a direção de Rafael Doctor na instituição. Para o pesquisador, essa foi uma das exposições “fora de contexto”, pois se diferenciou das demais mostras de arte latino-americana que teriam operado na lógica de recolonização da América Latina. *Mujeres Creando* é um coletivo criado por Maria Galindo, Mónica Mendoza e Julieta Paredes, em La Paz, Bolívia, em 1992, com o objetivo de produzir uma política anarquista e feminista.

Conforme explica Vega, a exposição no Reina Sofia consistia em apresentar fotos, vídeos e grafites criados pelo coletivo e que contavam a sua história. Grafites foram reproduzidos nas paredes do museu. Além disso, a sala de exposição também contava com um sofá e uma mesa, espaço no qual, durante vinte dias após a inauguração, três mulheres do coletivo atenderam mulheres para estabelecer diálogos e discutir com as visitantes. As características da exposição fizeram com que Vega entendesse que o coletivo fugiu da lógica da espetacularização do corpo subalterno, atacou a noção tradicional de sala expositiva

15 Informações sobre as atividades em: <https://bityli.com/eMtQ1> e <https://bityli.com/C28T9>. Acesso em: 15 mar. 2020.

16 Informações sobre o arquivo *queer* em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer>. Acesso em: 15 mar. 2020.

17 Mais informações em: <https://bityli.com/ojoF>. Acesso em: 15 out. 2019.

e a humanizou. A intervenção de *Mujeres Creando*, para ele, “funcionava como uma forma de sabotagem, penetrando na instituição baixo a falsa desculpa de uma atividade artística a fim de articular uma crítica à noção de arte que ameaçava as bases mesmas da institucionalidade”. (VEGA, 2018, p. 345)

Ainda no Reina Sofia também ocorreu a exposição de Maya Goded, intitulada *Sexoservidoras (1995-2000)*, em cartaz de 27 de janeiro a 4 de março de 2001.¹⁸ Doctor, nesse momento, já tinha renunciado ao cargo de diretor do museu e fez a exposição na condição de curador independente. A mostra contou com fotografias de várias prostitutas, de diferentes idades e corpos, e gravações em áudio nas quais diversas mulheres definiam o que é o amor. Algumas fotos também mostravam cenas de afeto entre prostitutas e clientes. Para Vega, as fotografias explicitamente evidenciavam a diversidade existente na prostituição e buscavam dignificar as trabalhadoras sexuais.

Existe uma conexão clara entre os projetos de *Mujeres Creando* e *Sexoservidoras*, de Goded, apesar de que o primeiro excedera os limites de sua própria prática ativista e Goded propusesse um discurso altamente congruente comprometido com organizações sociais no contexto de sua própria prática visual: uma prática documental que adentra o espaço do museu, mas está afirmando outras fricções e limites de designação estabelecidos pelo sistema de arte. [...] Poderia se dizer que a inclusão de *Mujeres Creando* no Museu Reina Sofia foi a maior das explosões em termos de marco do sistema de arte. (VEGA, 2018, p. 353)

Em 2017, o IVAM realizou a exposição *Em rebeldia – narrações femininas no mundo árabe*.¹⁹ Já o MACBA abrigou em 2018-2019 a ex-

18 Informações em: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maya-goded-sexoservidoras-1995-2000>. Acesso em: 15 out. 2019.

19 Informações em: <https://www.ivam.es/es/publicaciones/en-rebeldia/>. Acesso em: 31 mar. 2020.

posição *Anarchivo sida*.²⁰ Também em 2018, realizou uma exposição e uma série de atividades em torno do *Arquivo desencaixado*,²¹ proposta similar à desenvolvida pelo Reina Sofia no *Arquivo queer*. Bem antes disso, de dezembro de 1996 a dezembro de 1997, promoveu *Identidade múltipla*,²² com artistas como Barbara Kruger, Lynda Benglis e Ana Mendieta.

É perceptível que os grandes museus da Espanha nos últimos anos ampliaram o número de exposições de cunho feminista e das dissidências sexuais e de gênero. E, nesse sentido, o gênero e o *queer* ingressaram de algum modo nos museus, o que gerou um novo impulso da vontade de expor e também de categorizar. O livro que você tem em mãos também tem a proposta de refletir um pouco sobre isso, em especial quando trata de como artistas e também pesquisadores(as) categorizaram e pensaram determinadas obras. Ou seja, mais do que falar, descrever ou interpretar as obras artísticas, meu interesse também é o de discutir como elas foram apresentadas e analisadas por curadores(as) e especialistas.

Isso ficará perceptível, por exemplo, quando trato dos tensionamentos entre diferentes perspectivas teóricas adotadas e desenvolvidas por pessoas que já analisaram produções artísticas das dissidências sexuais e de gênero. É quando, por exemplo, irei contrapor os estudos de Lee Edelman (2014), Jack Halberstam (2018) e Sara Ahmed (2019) com os de José Esteban Muñoz (2020), entre outros(as). Os três primeiros nomes apostam na resignificação da negatividade, do sem futuro, da *arte queer do fracasso*, da infelicidade. O terceiro aposta na futuridade, na *utopia queer por vir*, na potência de algo que já está no presente e que pode nos levar a um outro futuro.

20 Informações em: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/anarchivo-sida>. Acesso em: 31 mar. 2020.

21 Informações em <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/archivo-desencajado>. Acesso em: 31 mar. 2020.

22 Informações em <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/identidad-multiple>. Acesso em: 31 mar. 2020.

Curiosamente, foi no isolamento provocado pelo novo coronavírus que me dediquei a ler um dos livros de Muñoz, essa bixa cubana radicada nos Estados Unidos que morreu precocemente em 2013, com apenas 46 anos. Aprender com ele sobre como é importante e o que significa essa *utopia queer* também me ajudou muito a suportar tantos sentimentos negativos e mortes que assolaram o mundo. Foi apenas mais uma das afecções sentidas nesta investigação.

PRIMEIROS ENCONTROS PERFORMATIVOS

Cheguei a Sevilha na “noite” de 6 de agosto de 2019, uma terça-feira. Explico as aspas: apesar de o relógio apontar quase 21h30, ainda era possível perceber alguns sinais do pôr do sol. A temperatura estava perto dos trinta graus. O taxista que me levou do aeroporto ao Centro Histórico informou que naquele verão o calor estava mais ameno, com os termômetros no máximo na casa dos 35 graus. Em outros anos eles chegaram perto dos 45-50 graus, jurou ele.

Enquanto eu observava as primeiras imagens da cidade pela janela do táxi, ainda me lembrava das sensações vividas nos últimos dias em Salvador: o casamento das amigas Chacauana e Kadja, o simpósio *Arte como potência de si* e o lançamento do livro *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*,¹ que realizamos no XV Encontro Multidisciplinar de Estudos da Cultura, na Universidade Federal da Bahia, a despedida com Ricardo, meu companheiro, e os amigos queridos em um almoço com vista para a Casa de Iemanjá, no Rio Vermelho, a defesa de dissertação do meu orientando Deivide Souza...

1 O livro conta com onze textos oriundos de uma pesquisa coletiva realizada por integrantes do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). O objetivo foi estudar a cena artística, em especial a musical e a teatral, que tem questionado as normas de gênero e sexualidade nos últimos anos no Brasil.

Enquanto essas imagens passavam como um raio em minha memória, o taxista deixava uma larga avenida e adentrava uma rua estreita que dava para um labirinto: cheguei, pensei logo, pois já tinha visto na internet a disposição das ruas do Centro Histórico de Sevilha. Imediatamente identifiquei Tomas e Mila, que estavam me aguardando para abrir o apartamento que eu havia alugado *online*. Mal abri a porta do carro e ouvi: “Leáááandro!”. Logo percebi que se tratava de um casal idoso e amabilíssimo, e uma sensação maravilhosa foi se gerando à medida que ele e ela me explicavam sobre os detalhes do apartamento. “Agora vamos deixar você descansar. Tome um banho, coma esses amendoins maravilhosos e abra uma cerveja. Deixamos tudo pra você, inclusive as frutas, um pão e ovos para o café da manhã. Que desfrute!”, me disse Mila, uma senhora de cerca de 60 anos, elegante e simpática. Obedeci.

Enquanto tomava minha primeira cerveja Cruzcampo, mandei algumas mensagens para Ricardo e amigos, para Mãe Carmem, minha lalorixá, e para Assumpta Sabuco Cantó, a professora da Universidade de Sevilha que me recebeu durante a estadia como professor visitante. Ela prontamente respondeu, desejou boas-vindas e marcou nosso encontro para o próximo dia. “Mas não te apresse, agora descanse”, disse ela.

No dia seguinte, acordei pelas oito da manhã com o objetivo de caminhar pelos arredores antes que sol de quase quarenta graus inviabilizasse qualquer saída, como disse o taxista. Tomei o café delicadamente preparado por meus anfitriões e saí. As ruas estavam vazias, a cidade ainda parecia dormir. Lembrei-me de meu amigo Ronaldo. Ele diz que ama conhecer uma nova cidade por causa dessa sensação que sentimos ao pisar pela primeira vez em algum lugar, sem saber ao certo as direções, o que vamos encontrar... Meu objetivo era localizar a Universidade de Sevilha e, em poucos minutos, eu já estava em frente à linda Catedral da cidade. Passei pelo Palácio Real Alcázar, onde turistas já formavam fila para comprar ingressos. Tirei algumas fotos no celular, segui mais um bocadinho e logo me deparei com o antigo prédio da Universidade de Sevilha.

Explorei um pouco da Universidade, que estava quase vazia por causa das férias, e segui rumo à famosa Praça da Espanha, deslumbrante. Ao som das castanholas vendidas por ambulantes, gravei um pequeno vídeo que está longe de capturar toda a amplitude e beleza do local. Depois,

segui para casa, o sol já estava castigando, mas antes fui até a Praça das Setas, parei em um bar da esquina de casa para comer duas *tapas* maravilhosas e tomar uma cerveja. Hora de um banho e fazer *la siesta*...

Depois de cerca de duas horas, acordei meio sem saber onde estava. Peguei o celular e Assumpta já havia mandado uma mensagem: “Isso tens que ver!!! O dia que te pareça bem podemos fazer a visita”. Abaixo constava o link para uma exposição no Centro Andaluz de Arte Contemporânea (CAAC), dedicada ao coletivo artístico criado em finais dos anos 1990 por artistas nascidos em Jerez de la Frontera, cidade próxima de Sevilha. Pensei: começou a supervisão, começou a pesquisa!

Imediatamente fui procurar mais informações sobre os artistas da exposição e tive a ideia de reler o meu projeto de pesquisa que havia enviado fazia meses para Assumpta. Quem nos colocou em contato foi o Camilo Braz, um querido amigo em comum. Quase por acaso, encontrei Camilo em Buenos Aires, em setembro de 2017, e fomos tomar um vinho. Professor da Universidade Federal de Goiás, ele estava na Argentina fazendo o seu pós-doutorado, com a supervisão de Mario Pecheny. Eu estava voltando, encantado, de minha segunda viagem à Patagônia. Assim que Camilo me falou sobre a Assumpta, fui procurar sobre ela na internet, e a primeira coisa que vi foi uma conferência dela chamada *Artivismos sangrentos*,² que trata de obras da artista sevilhana Pilar Albarracín.³ Adorei tanto o conteúdo como o tom e a vivacidade da fala de Assumpta. Fiquei navegando pela internet e encontrei mais um texto dela sobre Pilar.⁴ Relembrando o projeto de pesquisa, anotei os nomes de José Pérez Ocaña e Miguel Benlloch, artistas naturais da Andaluzia, que interessavam, *a priori*, à minha pesquisa. Eles foram o que podemos chamar de precursores dessa cena que eu encontraria nos próximos meses. Também fiquei pensando em quanto Pilar poderia ser importante para, assim como outras artistas feministas, esfumaçar as fronteiras entre performance e performatividade de gênero, uma das reflexões que eu pretendia escrever nos próximos meses.

2 Conferência disponível em: <https://bityli.com/iP3V2>. Acesso em: 9 ago. 2019.

3 Para conhecer o trabalho da artista, acesse: <http://www.pilaralbarracin.com>. Acesso em: 10 ago. 2019.

4 Ler em: <https://bityli.com/bcquo>. Acesso em: 9 de agosto de 2019.

Enquanto eu navegava pela internet, Assumpta mandava mensagens para combinar o nosso primeiro encontro. Marcamos às 21h na Taberna de la Encarnación, na Praça das Setas. “Até às nove! Primeiro encontro performativo!”, me disse ela, via celular. Assim que nos encontramos, a sensação se confirmou: nosso santo bateu, como se diz na Bahia. Começamos a caminhar e ela logo me mostrou a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Sevilha, passamos em frente à livraria Un Gato en Bicicleta, onde ela pretendia realizar o lançamento do meu livro *Que otros sean lo normal*, publicado na Espanha pela Egales naquele ano.⁵ Sentamo-nos para tomar uma cerveja, a presenteei com o nosso livro sobre ativismos e aí começamos uma conversa que durou até as 2h da madrugada.

Senti que Assumpta estava me esperando com alegria, ansiosa. Ela me deu dicas de lugares, indicou artistas e livros... Eu estava sem um caderno de anotações, algumas coisas guardei na memória e outras informações ela me passava na hora por mensagens via celular. Falamos sobre a obra de Pilar, sobre meu interesse em fazer conexões entre Ocaña e algumas pessoas artistas do Brasil. Disse-me que eu deveria conhecer o museu que criaram em sua memória no vilarejo onde ele nasceu, mas antecipou que não gostou nem um pouco do que fizeram. “Mas não vou dizer mais nada, depois que você for nós conversamos”. Para Assumpta, Ocaña ressignificou os rituais religiosos de sua terra, a Andaluzia, ao performar pelas Ramblas de Barcelona⁶ e pintar. Por isso, disse ela, “você precisa ver as procissões religiosas”. Eu disse que já havia marcado na minha agenda para ver a procissão do dia 15 de agosto, em Sevilha, da Virgem dos Reis.

Em nossa longa conversa, muito animada, na qual ela me ofereceu suas primeiras leituras divertidas e irônicas sobre Sevilha (“onde em cada rua existe uma igreja, um palácio e quatro bares”, disse ela, rindo), falamos sobre diversos artistas, tecemos críticas a um importante pesquisador de nossa área, ela me perguntou sobre o Desfazendo Gênero

5 O lançamento em Sevilha acabou ocorrendo no dia 3 dezembro de 2019.

6 Meses depois, escrevemos juntos um texto sobre Ocaña que deve ser publicado em breve.

e combinamos de propor um simpósio no Fazendo Gênero sobre artes, gêneros e sexualidades.⁷ Por fim, me indicou mais uma exposição, chamada *Pink power*, que estava em cartaz no Instituto da Cultura e das Artes de Sevilha.⁸

Depois de comer as tradicionais *tapas* e tomar mais algumas cervejas, falar sobre nossas vidas e um pouco de candomblé, retornamos à Praça das Setas e fomos tomar a saideira no bar Mentiroso. Conteí a ela sobre o livro *O falso mentiroso*, de Silvano Santiago. Ela amou o título. E eu amei nosso encontro performativo. E logo marcamos o segundo, para o dia seguinte, para ver a exposição no Centro Andaluz de Arte Contemporânea (CAAC). Será divertida e produtiva esta minha estadia por aqui, pensei.

O CAAC está localizado nas margens do rio Guadalquivir e foi criado em um lugar cuja história remonta ao século XII. Inicialmente, os muçulmanos almôades,⁹ que dominavam Sevilha, utilizavam o local para a fabricação de cerâmicas porque perto do rio existia muita argila. Em 1248, ano em que o califado almoáda já estava em declínio e o rei Fernando III, cristão, rendia os muçulmanos, em um dos fornos teria aparecido uma virgem, que foi denominada de Virgen de las Cuevas.¹⁰ Por isso, no local foi fundado o Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla e, no interior do CAAC, existia uma igreja, agora incorporada ao museu.

7 Desfazendo Gênero é um evento criado para discutir estudos *queer* no Brasil. Até o momento ocorreram quatro edições em cidades do Nordeste do Brasil. Em 2015, em Salvador, foi organizado pelo grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS), que coordeno. O Fazendo Gênero é realizado a cada dois anos em Florianópolis e uma nova edição estava prevista para ocorrer em julho de 2020, mas foi adiada para 2021 em função do novo coronavírus.

8 Ver: <http://www.icas-sevilla.org/veronica-ruth-frias-pink-power/>. Acesso em: 10 out. 2019.

9 O califado almoáda surgiu na mesma época, onde hoje se localiza o Marrocos, e dominava parte do norte da África e o sul da Espanha.

10 Para saber mais, acesse: <http://www.caac.es/inf/ins.htm>. Acesso em: 10 out. 2019.

Assumpta e eu fomos ao local para ver a exposição *The Richard Channin Foundation*,¹¹ nome de um coletivo de rapazes (Miki Leal, Juan de Junco e Fernando Clemente) que, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, realizaram uma série de intervenções artísticas em Sevilha. Encontramo-nos novamente na Praça das Setas e fomos andando até o CAAC no final daquela tarde quente de agosto de 2019. Depois de alguns minutos, seguimos pela rua Baños, onde funcionavam os Baños de la Reina Mora, criados pelos almôades no século XII.¹² Caminhar pelo centro dessa cidade é assim: referir-se aos séculos como se fossem dias da semana.¹³ Depois de atravessar o rio, chegamos ao CAAC. Ingressamos sem pagar porque naquele dia e horário a entrada era gratuita.

Os jornais da cidade¹⁴ e o texto de apresentação da exposição *The Richard Channin Foundation*, assinado pela curadora Selma D'Acosta, destacaram que as produções do trio foram marcadas pela ironia e a diversão. Os jovens estavam mais interessados em quebrar a ideia de um artista solitário onanista para produzir coletivamente, entre festas, bebidas e comida. Por isso, as exposições e encontros, realizados no ateliê dos artistas ou em salas de arte, se transformavam em encontros festivos. A própria comida servida era uma arte. Inclusive uma das exposições, realizadas em setembro de 2000, foi nomeada de *Arte comestível*.

Em toda a exposição, fiquei me perguntando: por que Assumpta fez tanta questão que eu conheça o trabalho desses rapazes? Afinal, o trio não tratava de questões de gênero e sexualidade, ao menos não diretamente. Ela me explicou, então, que aqueles jovens foram subversivos em outras dimensões que depois foram replicadas por outras artistas da cidade. No catálogo da exposição, que li dias depois, Selma D'Acosta ofereceu várias explicações que referendaram as ideias de Assumpta.

Sobre as fontes de inspiração:

11 Ver: <http://www.caac.es/programa/trcf2019/frame.htm>. Acesso em: 10 out. 2019.

12 Mais informações e fotos em: <https://bityli.com/fez2z>. Acesso em: 10 out. 2019.

13 Relendo esse trecho, dias depois, me dei conta de como essa narrativa é fruto de uma perspectiva colonizada. Quando estive na Serra da Capivara, no Piauí, por exemplo, visitando sítios arqueológicos para ver cenas rupestres que algumas pesquisas estimam ter sido desenhadas há mais de 10 mil anos, eu não fiz uma narrativa semelhante. O texto sobre essa visita pode ser lido em: <https://bityli.com/HJzSa>. Acesso em: 13 ago. 2019.

14 Ver: <https://bityli.com/us4g3>. Acesso em: 11 ago. 2019.

A RCHF tomava a inspiração de qualquer lugar que fosse recorrente, uma osmose que denotava um marcado ecletismo nutrido das fontes mais diversas. Tanto fazia se a ideia provinha da baixa ou da alta cultura, de um artista internacional ou de uma série de televisão, o objetivo era encontrar um ponto de partida com os suficientes ingredientes para construir associações divertidas e recorrentes que culminavam em reflexões interessantes. Os meios de comunicação, os quadrinhos, as séries B, os jornais, as tradições, a religião, a História da Arte, suas próprias vivências, um jogo de palavras, um mercadinho como El Jueves, os carnavais de Cádiz, a música de Los Chichos, ou o *jazz*, o cinema, a publicidade, uma farra... Qualquer energia emanada da cultura popular os servia, uma combinação de fatores que se revelava contra o elitismo, a erudição e os espartilhos das Belas Artes. (D'ACOSTA, 2019, p. 11)¹⁵

Sobre como categorizar as suas produções:

O que eles faziam não era pintura, nem escultura, nem fotografia (ainda que depois deviam materializar e documentar para que perdurasse), aquilo não requeria um procedimento especial nem um método concreto, simplesmente converteram em arte a ação e uma determinada atitude descarada. Não eram *performances*, nem *happenings* nem nada parecido. Eles soltaram a sua imaginação e capacidade criativa para produzir episódios carregados de autenticidade, transformavam a engenhosidade da rua e a nitidez das piscadelas que temperam as conversas nos bares em material que poderia ser transformado em peça artística. (D'ACOSTA, 2019, p. 12)

Sobre como se relacionavam com a Faculdade de Belas Artes, onde estudavam:

15 Todas as traduções existentes neste livro são de minha autoria. Também optei por traduzir todos os títulos das exposições, exceto aqueles que modificariam muito o sentido do original.

Um dos pontos de partida do grupo será uma manifesta aversão contra a faculdade de Belas Artes de Sevilla e seu décimo nono catecismo, uns ensinamentos que consideravam não só ultrapassados como profundamente prejudiciais. Ali te formavam em aspectos do ofício, mas não trabalhavam muito as ideias nem o sentido das coisas mais além do cavalete. Seguir a linha estabelecida que marcava a licenciatura era se dirigir sem remissão para um beco sem saída, convencionalismos aos quais se afastaram abertamente desde o princípio. Sentiam o dever de abrir uma senda não transitada nos ambientes que os ofereciam os formatos tradicionais, queriam se rebelar contra o academicismo e criar uma forma na medida de suas necessidades, um modelo que não fosse submisso nem complacente com o que existia, mas inclusive – se fosse oportuno –, lutasse contra essas estruturas rígidas que não permitiam o acesso das expressões mais descaradas. Aspiravam em definitivo estabelecer nexos entre a realidade e as inquietudes dos jovens, tentando insuflar ar fresco em um sistema retardado. (D'ACOSTA, 2019, p. 22)

Fiquei pensando nessas três dimensões e movimentos – o que se usa como arte, a mistura de linguagens e as tensões com o cânone – e o quanto eles(as) foram e ainda são necessários(as) para própria arte contemporânea e, evidentemente, também para essa cena artística das dissidências sexuais de gênero sobre a qual ando interessado nos últimos anos. Essa cena foi produto e também produziu, ao seu modo, três aspectos apontados pela curadora: 1. qualquer coisa próxima da sua vida pode ser fonte de inspiração para o trabalho artístico, o que gerou, por exemplo, as chamadas “performances autobiográficas” (GOLDBERG, 2007, p. 194), “de identidade” e/ou “de resistência” (CARLSON, 2010, p. 195); 2. combinação e subversão de diversas linguagens artísticas, o que tornam essas obras inclassificáveis ou pelo menos difíceis de serem enquadradas em alguma categoria; 3. ruptura

com as formas canônicas de arte prescritas pelas escolas de arte, o que produziu uma rebelião (e muitas tensões) em relação à universidade.¹⁶

Com relação ao último ponto, sempre me pareceu no mínimo curioso que algumas universidades, que são produtoras do conhecimento e que acompanham e estudam as transformações sociais em várias dimensões da vida, sejam tão lentas e reticentes para acolher o novo e as novas gerações. O trabalho de The Richard Channin Foundation sem dúvida é um expoente da arte contemporânea. Segundo Smith (2012, p. 318), a arte contemporânea teve início nos anos 1950, emergiu nos 1960, foi discutida nos 1970 e se tornou inegável nos anos 1980. Se acompanharmos essa narrativa, ou seja, vinte anos depois, os rapazes ainda sentiam que a sua universidade estava presa a certa perspectiva tradicional.¹⁷

Afora isso, o que me chamou atenção nos meninos de The Richard Channin Foundation, no que se refere à dimensão de gênero, é a performatividade de gênero (BUTLER, 2003; COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019) que eles exibiam em algumas de suas obras.¹⁸ Muitas são fotos nas quais os próprios artistas são os personagens principais. Na Imagem 1, que abre o catálogo,¹⁹ por exemplo, é visível a exibição de uma masculinidade outra. Em uma paródia que pode lembrar uma família (talvez um tanto quanto bixa), um dos artistas posa em pé, outro sentado com seu colega no colo. O cenário é uma praça pública.

16 Veremos como esses três elementos são recorrentes em muitos outros momentos neste livro.

17 Não desejo fazer uma generalização com relação às universidades. Várias escolas de artes são conhecidas pelo seu vanguardismo, a exemplo da San Francisco Art Institute e Art Institute of Chicago, nos Estados Unidos, ou a Faculdade de Belas Artes de Cuenca, na Espanha. Nos anos 1950/1960, as faculdades de artes da Universidade Federal da Bahia também se destacaram pelo seu vanguardismo. As universidades brasileiras, nos últimos vinte anos, passaram por uma grande transformação com o ingresso de mais pessoas historicamente subalternizadas e com o crescimento de estudos que questionam os cânones. No entanto, as resistências a esses novos saberes e experiências ainda são perceptíveis.

18 O tema específico da performance de gênero e performatividade de gênero será discutido mais adiante no livro.

19 Ver em: http://www.caac.es/descargas/cat_trcf19.pdf. Acesso em: 29 mar. 2020.



Imagem 1 - The Richard Channin Foundation, De muerte, 2001²⁰

20 Reprodução autorizada pelo coletivo de artistas.

Dos vários livros que eu trouxe em minha mochila, dois deles eram de Georges Didi-Huberman. O primeiro, que devorei em duas tardes, se chama *O que vemos, o que nos olha*. Nessa obra, ele critica as leituras de imagens artísticas produzidas por um exercício de tautologia, que produz uma verdade rasa, um tanto descritiva. Seria aquilo que vemos no seu sentido mais estrito. O historiador da arte se contrapõe a esse tipo de leitura ao chamar atenção para *o que nos olha no que vemos* nas imagens. A pessoa da tautologia, diz ele, quer “permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo ‘pura’, que permanecerá no que vê, absolutamente, especificamente”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49)

A vitória da tautologia seria, tanto do ponto de vista do analista quanto do artista, falar senão o óbvio. Nesse tipo de leitura, não teríamos nenhuma interioridade, latência, aura, nenhum mistério. Nos termos de Espinosa, Deleuze e Guattari (1993), não teria se produzido um afeto capaz de acionar a potência de agir. Didi-Huberman, a partir disso, consegue evidenciar que até os simples objetos da arte minimalista foram pensados em termos altamente subjetivos. Para Didi-Huberman, o trabalho do crítico de arte precisa se afastar das leituras da tautologia:

Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isto faz parte, em todo o caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes o crítico de arte não quer ver isto: isto que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto, cindir, portanto, inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo do contraditório (o fato de jogar com as contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 69-70)

Didi-Huberman alerta que não se trata de escolher entre o que vemos (a tautologia) e o que nos olha, pois o que deve nos inquietar é o *entre* essas duas posições.

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Quem insistir na leitura tautológica, do “vejo o que vejo”, só consegue fazer isso se resistir ao poder que as imagens têm de “impor a sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105) Ao analisar a obra *Caixa preta*, de Tony Smith, que consiste em uma caixa de madeira pintada, no tamanho de 57 x 84 x 84 cm, podemos nos perguntar, como teria feito a filha do próprio Smith, sobre o que ele queria esconder lá dentro. E não se trata de apenas se recorrer aos propósitos do artista ou a sua biografia para tentar ler as suas obras, embora isso também seja acionado pela análise de Didi-Huberman. Smith, por exemplo, diz o crítico, teria contado que, quando criança, teve tuberculose e vivia numa minúscula cabine pré-fabricada instalada nos fundos de sua casa.

As reflexões de Didi-Huberman sobre o que nos olha quando vemos produziram uma outra conexão teórica que, penso eu, me ajudou a compreender o seu pensamento e também as obras dos rapazes do The Richard Channin Foundation. Explico primeiro a conexão teórica: Karen Barad (2017) ampliou a teoria da performatividade de Judith Butler para levar em consideração a performatividade de não humanos, que também performatizam, repetem, diferem, têm agência. Pois com Didi-Huberman é possível ir ainda mais longe e pensarmos sobre a performatividade das imagens que nos olham quando as ve-

mos. Trata-se aqui das imagens correspondentes tanto aos elementos da natureza (e Didi-Huberman começa sua obra com a passagem de uma personagem de Joyce que olha o mar e, ao fazer isso, vê com os seus olhos os olhos de sua mãe morta) mas também uma caixa, uma imagem, uma obra de arte.

E, nesse sentido, o que me olha no que vejo nas imagens da exposição *The Richard Channin Foundation*? E aqui não se trata de produzir um texto que fale apenas sobre mim, sobre o que senti ao ver alguma imagem, pois, a rigor, não é isso que Didi-Huberman faz e/ou defende. Se assim o fosse, eu ainda ficaria restrito no que eu vejo e não faria o giro proposto pelo autor, de tentar perceber o que nos olha. Por isso, as indicações contidas no catálogo da exposição, as conversas com Assumpta, as conexões teóricas possíveis que eu faço, e a abertura para perceber o que me olha nas imagens da exposição ganham ainda mais importância.

A leitura tautológica, que, me arrisco dizer, é preponderante entre frequentadores de museus, poderia reduzir as obras dos meninos do The Richard Channin Foundation ao que se vê: três jovens brancos, de classe média, universitários, curtindo a vida e transformando isso em arte. E essa foi a primeira leitura que eu mesmo fiz ao ver a exposição. Somente dias depois fui percebendo que, por outro lado, o que me olha na imagem que abre o catálogo é uma ácida crítica à família nuclear burguesa sevilhana, aquela que vive entre igrejas, palácios e quatro bares, que acorda às 4h da manhã do dia 15 de agosto, como eu veria dias depois, para assistir a procissão da Virgem dos Reis nas ruas que circundam a Catedral de Sevilha.

Ou seja, eu precisava deixar as imagens ressoarem mais tempo em minha memória, conhecer mais de perto a cultura daquela região e saber que ela carrega o estereótipo de um lugar com pessoas que não gostam de trabalhar, de gente que só quer saber de festa e beber todos os dias, em contraposição aos espanhóis do norte, que seriam mais sérios e trabalhadores. E esse é o material com o qual trabalhavam os rapazes do The Richard Channin Foundation. Com humor, ironia, acidez e paródia, ressignificam os estereótipos, criticam as normas e, além

disso, seguiram as premissas das performances e *happenings* dos anos 1960/1970: tudo o que está ao seu redor, todos os objetos mais cotidianos, se transformam em arte. (KAPROW, 2016)

Também filio os trabalhos desses jovens com aquilo que Didi-Huberman (2017), em outro texto, chamou de “a alegria de transgredir”. Quero pensar nessa chave de leitura, em contraposição a outras chaves propostas por outros pesquisadores, a exemplo da de fracasso, de Jack Halberstam (2018), como será possível verificar na parte final deste livro.

Terminamos de ver as obras dos rapazes e seguimos ao pavilhão seguinte. Foi ali que a minha atenção também se concentrou. Uma exposição, intitulada *Nosotras, de nuevo*, com obras de várias mulheres, inclusive com as integrantes da Guerrilla Girls, de Nova York. Mas o segurança avisou que o museu iria fechar e tivemos de sair. Precisarei voltar, pensei. A vontade ficou ainda maior depois que verifiquei, no site do CAAC, que o museu decidiu que todas as mostras do centro devem ser paritárias por gênero. A resolução foi tomada a partir de uma outra exposição, chamada *Nosotras*, realizada em 2010.

O PINK DE UMA SEXTA-FEIRA

Na sexta-feira, dia 9 de agosto de 2019, acordei cedo, vesti roupa branca em menção a Oxalá e fui conhecer a exposição *Pink power*, da artista Verónica Ruth Frías, nascida em Córdoba, em 1978, e também ex-estudante de Belas Artes da Universidade de Sevilha. A exposição esteve em cartaz no Instituto da Cultura e das Artes de Sevilha (ICAS) no período de 6 de junho a 15 de setembro daquele ano. Fui recebido por um segurança/porteiro *muy guapo*, armado, típico macho espanhol. Lembro-me disso porque tudo o que eu veria a seguir contrastaria muito com essa primeira percepção, pois eu passaria da masculinidade para o universo da feminilidade em poucos passos.

Logo na primeira sala, na entrada da exposição, Verónica Frías nos recebia com uma arma em punho, mirando a quem entrava. Tratava-se de um pequeno vídeo-performance, gravado em um local ermo, fora da cidade, em que ela empunha uma espingarda apontada para o seu espectador. Ao fundo, uma montanha, vegetação árida (Imagem 2). Na exposição no ICAS, o vídeo era projetado em uma imensa parede, o que gerava uma proximidade com a cena. A quem ela deseja matar? A mim? Ao *guapo* armado que agora falava alto no celular na entrada do prédio? No decorrer da exposição, a resposta ficou nítida. Na grande sala, além do vídeo, uma caixa envidraçada apresen-

tava objetos que as mulheres carregam em suas bolsas para se proteger das violências machistas: estilete, tesoura, chave de fenda, garfo e outros objetos cortantes e pontiagudos.



Imagem 2 - Verónica Ruth Frías – Pink power'

Após ser impactado já no primeiro momento, a exposição continuava no segundo andar. Depois de subir as escadas, seguindo pela esquerda, Verónica Frías reuniu e editou alguns vídeos muito fortes que ela capturou da plataforma *youtube*. Os primeiros tratavam de mulheres que brigavam entre si por causa de outros homens. Em um deles, muito violento, uma mulher cortava o cabelo de outra mulher, enquanto outra filmava a humilhação. A que tinha o cabelo cortado teria feito sexo com o marido dela. Nos outros vídeos, mulheres brigavam entre si e nessas ações em geral uma puxava o cabelo da outra. Um dos símbolos máximos da feminilidade era também o alvo envolvido na violência.

Quando os minutos passavam e eu começava a me perguntar por que uma exposição feminista estaria apresentando esses vídeos apare-

1 Reprodução autorizada pela artista.

cia um outro vídeo em que uma mulher negra (a única que identifiquei na exposição) se contrapunha fortemente ao primeiro vídeo e questionava por que a mulher escolheu a outra mulher e não o seu marido para brigar. O discurso era longo e poderoso. Em um segundo vídeo, a vítima reapareceu e pedia ajuda e disse que correria risco de vida porque o vídeo *viralizou* na internet.

Logo após esse vídeo, existia uma cama e, na parede junto a ela, uma fotografia de um banco em uma praça. No banco, jaziam cabelos loiros. Em cima da cama, na colcha muito bem esticada, foi bordada, em lindas letras, a seguinte frase: “Mira que se te quise, fué por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero” (Olha, se te quis foi por causa do cabelo. Agora que está careca, já não te quero). Em seguida, outro vídeo, no qual identificávamos aquela fotografia sobre o banco na praça. Tratava-se da gravação de outra performance (Imagem 3). Nela, uma mulher cortava o cabelo de Verónica e, ao final, a própria artista cortou, com raiva, os poucos fios que restavam em sua cabeça. Depois, existia um grande mural, com rostos de várias mulheres usando cabelos para formar barba e bigode. Me chamou atenção que uma dessas fotos era composta por dois rapazes afeminados, com cabelos longos e barba, em uma cena nitidamente homoafetiva. Na parte abaixo e central desse mural, uma TV mostrava a conhecida foto da artista Ana Mendieta,² que inspirou a artista espanhola. O som do aparelho repetia, de forma intermitente, a palavra *No* (não), que também estava impressa em vermelho ao lado do mural.

Depois disso, outro grande mural, agora com o *Si* (sim), em que várias mulheres empunhavam pequenos cartazes com dizeres, em língua inglesa, do tipo: “Eu sou feminista, eu sou poeta, eu sou empoderada, eu sou independente, eu sou deus” (essa última foi tirada no altar de uma igreja e a mulher estava colocada entre a imagem de uma Virgem Maria e São José). Ao final, a sentença *Yes is Yes* (Sim é sim). Em outra parte da exposição, em outro vídeo, uma pessoa tatuava outras

2 As fotos podem ser vistas, por exemplo, em: <https://bityli.com/QJ8Nc>. Acesso em: 10 out. 2019.

mulheres, com frases como “*I am woman*” (Eu sou mulher). O som da máquina de tatuar e a repetição da sentença *não*, do outro vídeo, eram ouvidos em todo o andar da mostra. Ou seja, a artista acionou vídeos, performances, fotografias, colagens, objetos e sons para compor a sua obra, numa evidente mistura de linguagens artísticas.



Imagem 3 - Verónica Ruth Frías, *Pink power*³

O texto que recebi na entrada da exposição informava que duas ideias chave foram levadas em consideração pela artista: uma homenagem às mulheres artistas que a precederam, como Ana Mendieta, Valie Export e outras,⁴ e a abordagem desde um coletivo, acompanhando a corrente de mulheres que usam os seus corpos e energias como ferramentas para difundir suas reivindicações de liberdade. “Por outra parte, a seriedade das reivindicações de Verónica não impede que sua estética seja lúdica, humorística, colorida e até impertinente”, dizia o

3 Reprodução autorizada pela artista.

4 Na exposição, Verónica Ruth Frías homenageia outras mulheres artistas. O vídeo com a performance que abre a mostra, por exemplo, é uma releitura da ação de Valie Export, intitulada *Genital Panik*, realizada em 1940, e que também foi relida por Marina Abramóvi, em 2005.

texto da exposição. Sim, trata-se de um modo de resistir com um certo tom de alegria, mas a exposição estava longe do tom festivo visto nas obras dos rapazes do The Richard Channin Foundation. Determinadas violências sofridas pelas mulheres não dão margem para festejar. E nem para fracassar, pensei.

Ainda no texto da apresentação, outro aspecto chamou a minha atenção. “Seus projetos alçam a voz para denunciar a situação de desigualdade que vivem as mulheres, como coletivo, no mundo, com uma linguagem direta e valorosa, pouco habitual em um contexto artístico em que domina a ambiguidade, a diplomacia mal-entendida e a passividade”. E aqui, penso eu, reside uma outra questão chave que é sempre lembrada nas obras artísticas que mais diretamente se pretendem políticas e ativistas. Muitas pessoas leem essas obras como didáticas, pedagógicas ou diretas demais. E a arte deveria trabalhar com as ambiguidades, as sutilezas, para deixar a fruição ser a mais múltipla possível. O que chamou a minha atenção, no entanto, foi como a artista conseguiu dosar e misturar a linguagem mais direta, por alguns tida como pouco artística e mais pedagógica/ativista, com sua criatividade e sensibilidade para produzir profundas e necessárias reflexões que são acionadas ao gerar sensações, sentimentos, subjetividades. Foi isso que me olhava naquilo que eu via. Foi isso que me afetou.

E tudo isso ganhou uma dimensão ainda mais política dias depois, quando fui visitar o belo Museu de Belas Artes de Sevilha, onde encontrei basicamente quatro representações para as mulheres: as inúmeras santas e virgens, a mulher que ensina crianças a bordar e costurar, a mãe que amamenta e a “Mulher de Potifar”.⁵

5 Refiro-me à obra de Antonio Esquivel (1806-1857), intitulada *José y la mujer de Putifar* (1854), presente no acervo do museu. Segundo a Bíblia, a mulher de Potifar teria acusado, falsamente, José de a ter estuprado.

TEATRO FEMINISTA NAS RUÍNAS DO TEATRO ROMANO

No sábado, 10 de agosto de 2019, vi a primeira peça de teatro em Sevilha. E a experiência não poderia ser melhor. Pela manhã, eu estava lendo o jornal da cidade pela internet e descobri que naquela noite seria apresentado o espetáculo *Clitemnestra*, inspirado nos textos clássicos de Eurípides, Sófocles e Ésquilo. A notícia dizia que a montagem tinha um caráter feminista, com o propósito de apresentar uma outra leitura para aquela mulher que é conhecida por ser uma assassina, que matou o seu marido Agamenon pelas costas enquanto o ajudava tomar banho no dia do seu retorno da vitória na batalha de Troia.

Em vez disso, José María del Castillo, dramaturgo e diretor do grupo *Producciones equivocadas*,¹ criado em Sevilha em 2011, apresentou uma Clitemnestra abandonada pelo marido e que, na solidão, acabou por se envolver com outro homem pelo qual se apaixonou. Entre teatro, musical e dança com influência flamenca, em determinados momentos o espetáculo produzia uma ruptura na narrativa histórica para se aproxi-

¹ Para mais informações sobre a companhia e o espetáculo, acesse: <http://www.produccionesequivocadas.com>. Acesso em: 31 mar. 2020.

mar das discussões atuais e inclusive questionar o machismo e a também a LGBTfobia presente em nossa sociedade.

Mas o belo espetáculo também ficou marcado na minha memória por causa de outras coisas. Ao ler a notícia sobre a apresentação, logo comprei o ingresso sem saber ao certo o endereço do teatro. Depois descobri que iria ocorrer no Teatro Romano de Itálica, que integra um grande conjunto arquitetônico que, na verdade, pertence a um município vizinho de Sevilha, chamado Santiponce. O conjunto conserva parte dos restos da cidade romana de Itálica, cuja origem remonta a 206 antes de Cristo. Para chegar lá, chamei um motorista por aplicativo. Estava começando a escurecer quando entramos no teatro, ao ar livre. No límpido céu, uma lua cheia brilhava.

O público se sentou nas arquibancadas, compostas por pedras milenares cobertas por finas almofadas. O palco parecia distante, com um grande vão separando-o das arquibancadas, mas depois todo esse espaço foi utilizado por atores e atrizes. Quando o espetáculo acabou, procurei um táxi para voltar para casa. Não havia um sequer na frente do teatro. Eu ainda estava sem um celular espanhol e não tinha como chamar um motorista por aplicativo. Fui socorrido por um rapaz da produção do espetáculo que, vendo minha agonia, usou o próprio celular para chamar um táxi, que chegou depois de uns vinte minutos. O motorista parecia estranhar a minha presença ali e falava sem parar. Eu praticamente não entendia nada do que ele falava, apesar de considerar que compreendo muito bem o espanhol. Talvez minha cabeça estivesse presa em Clitemnestra.

ENQUANTO ISSO, EM MADRI

No dia 13 de agosto de 2019, ao acordar, liguei a televisão e Isabel Díaz Ayuso discursava na Assembleia sobre o seu plano de governo para a comunidade de Madri. Representando o Partido Popular (PP), de direita, que se aliou ao Vox, de extrema direita, para conquistar maioria e se eleger,¹ ela falava sobre suas propostas com relação às mulheres e ao coletivo LGBTI. Disse que o seu governo iria proteger as mulheres, mas que isso não significaria declarar guerra aos homens. “Os homens enfrentam os mesmos problemas que as mulheres em nossa comunidade”, sentenciou. Também falou que a diversidade marca a cidade de Madri e que, no seu governo, as pessoas LGBTI seriam respeitadas.

No dia seguinte, acordo e novamente ligo a TV. Era a vez de outra Isabel falar, Isabel Serra, representante da oposição, do bloco Unidas Podemos. “Ontem a senhora insultou o feminismo. Os problemas das mulheres não são iguais aos dos homens. Em nossa comunidade as mulheres trabalham mais e recebem menos. E somos a terceira comunidade com mais

¹ A eleição parlamentar ocorreu dia 27 de maio de 2019 e desde esse dia se iniciaram as negociações para a formação de um governo da comunidade de Madri. Na Espanha, é o Parlamento quem elege o representante do Poder Executivo, a partir da formação da maioria em cada casa legislativa.

assassinatos machistas da Espanha”, exemplificou ela. “Você está aqui hoje por causa do movimento feminista, para que pessoas como eu e você estivéssemos aqui”, destacou Serra. No debate entre ambas, um dos temas mais recorrentes foi o feminismo.

Ao assistir aquelas cenas, impossível não lembrar do Brasil e fazer, ao mesmo tempo, paralelos entre diferenças e semelhanças. Em nosso país, por exemplo, chegamos ao ponto em que a direita no poder no Planalto nem sequer chega perto do discurso de Isabel Díaz Ayuso! Nunca assisti a um debate no Parlamento, transmitido ao vivo em uma grande rede de televisão, em que o feminismo tenha sido um dos temas principais e realizado com o protagonismo de mulheres.

Mas isso, ao final das contas, significa o quê? A aparente diplomacia de Isabel Díaz Ayuso em torno dos temas do feminismo ficou desmascarada quando discursou outra mulher, Rocío Monasterio, representante do Vox, de extrema direita, que formou a base para a eleição de Ayuso. Ela começou dizendo que são muitas as diferenças entre Vox e PP, mas que entre optar por “chavistas e comunistas de um governo do PSOE, preferimos o PP”. Sem falar a palavra feminismo, fez referências a quem quer “falar de igualdade e vem falar de alugar os nossos ventres”, ao que considera a ideologia de gênero nos colégios e ao que ela entende como financiamento do Estado aos abortos. “Querem se meter em como as famílias devem educar os seus filhos e como devem ser as suas afetividades. O que temos hoje é um menu de doutrinação ideológico nas escolas”, disse ela. A extrema direita aí mostrou a sua cara. No Brasil, sabemos o que isso já gerou. Em Madri, após um longo debate, Ayuso foi eleita para gerir a comunidade da qual faz parte a capital da Espanha.

Meses depois, em janeiro de 2020, pessoas que integram o Vox começaram a defender o que chamam de Pin Parental. Trata-se de uma espécie de sistema que avisaria os pais e mães, com antecedência, sempre que seus(uas) filhos(as) tivessem de assistir alguma discussão sobre gênero e sexualidade nas escolas. O Vox ameaçou o governo de Isabel Díaz Ayuso: ou implantava o Pin Parental ou não votaria a favor dos projetos de autoria do governo. Ayuso rebateu dizendo que não

implantaria o sistema porque o problema não existiria nas escolas de Madri, ou seja, não haveria aquilo que integrantes do Vox chamavam de doutrinação de gênero nos estabelecimentos de ensino.

Nas redes sociais, perfis de pessoas que defendiam o Pin Parental compartilhavam imagens da performance *La Bête*, realizada no dia 26 de setembro de 2017, pelo artista brasileiro Wagner Schwartz, na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Os partidários do Vox diziam que aquelas cenas de uma criança tocando o corpo de um adulto nu teriam sido produzidas dentro de escolas da Espanha. A notícia falsa foi denunciada pela imprensa espanhola.² A arte da dissidência incomoda.

2 Ver detalhes em: <https://bitly.com/FMf3s>. Acesso em: 29 jun. 2020.

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM O FLAMENCO

O flamenco constitui a cultura de Sevilha e de toda Andaluzia e, em boa medida, da Espanha. Impossível estar na cidade, em especial na condição de turista/estrangeiro, e não perceber isso. Apesar de toda essa importância, a história da relação entre o flamenco e a identidade espanhola é marcada por violências e apropriação.

Ainda que a origem do flamenco não seja exclusivamente cigana, é inegável que essa comunidade desempenha/ou um papel importantíssimo em sua manutenção. A pesquisadora e militante Pastora Filigrana García (2019) sintetiza essa longa história marcada por perseguição às pessoas ciganas e, ao mesmo tempo, elevação do flamenco a uma peça fundamental da identidade espanhola. Ela chama isso de *esquizofrenia da subalternidade da cultura andaluza*. “O olé, o flamenco e a boneca vestida de cigana como representação do espanhol frente ao mundo é o exemplo dessa esquizofrenia”. (GARCÍA, 2019, p. 270)

Ela explica que a origem do povo cigano ainda é uma incógnita, mas que as teorias mais aceitas informam que se trata de um povo originário de Punyab, situado no noroeste da Índia,

que teria migrado para a Europa há mil anos. Em 1465, os primeiros representantes teriam chegado na Andaluzia. Inicialmente, eles(as) teriam sido bem recebidos(as), mas a paz durou pouco tempo, tendo a perseguição se iniciado após os cristãos terem “reconquistado” a Espanha e expulsarem, definitivamente, os mouros,¹ em 1492/1493. A partir daí, se constituíram uma sequência de reinados católicos na Espanha.

Genocídio, escravização, suplícios, exploração: essas são palavras que definem um pouco do que as pessoas ciganas passaram nos últimos séculos no país. Helios Garcés (2016) aponta que a primeira ação anticiganos foi promulgada pelos Reis Católicos em 1499. Em 1560, pelas Cortes de Toledo, ficou determinado que as mulheres que estivessem vestidas com trajes ciganos deveriam ser açoitadas. Mas a história aponta o dia 30 de julho de 1749 como um dos mais terríveis da história espanhola para com os(as) ciganos(as).

No dia 30 de julho de 1749, abaixo aos auspícios de um importante ilustrado e Secretário de Fazenda, Marinha e Índias – o Marques da Ensenada – e o governador do Conselho de Castilla – o bispo Vázquez de Tablada –, os poderes públicos do reinado de Fernando VI puseram em marcha a operação. O Estado espanhol havia chegado à conclusão de que a melhor forma de levar a cabo a difícil redução social definitiva do povo cigano era privar de liberdade em um só dia a todos os ciganos e ciganas do reino. A intenção era reduzir a vida de toda a comunidade e eliminá-los.

Aproximadamente 12.000 pessoas foram capturadas e reclusas em cadeias e algemadas. Os homens, a partir de 15 anos, seriam destinados aos arsenais para trabalhar

1 Os mouros ocuparam a Península Ibérica a partir de 711. Formavam um povo africano que vivia onde se localizam hoje o Marrocos e a parte ocidental da Argélia. O termo vem do latim *maures*, que significa “negro”, em referência à pele escura da população. No início do século VIII d.C., os mouros se converteram ao islamismo depois do contato com árabes vindos do Oriente Médio, que tinham o propósito de divulgar os mandamentos do profeta Maomé. Por isso, a Andaluzia possui tanta influência dessas culturas. Não raro, as hoje igrejas católicas, por exemplo, foram adaptadas em antigas mesquitas e é possível identificar as diferentes arquiteturas e épocas nos referidos prédios.

forçosamente na construção de navios. Enquanto as mulheres, junto aos menores de 12 anos, seriam utilizadas em fábricas-prisões onde, através de seu trabalho, produziam sua própria manutenção e de seus descendentes até a morte. A pena por tentar escapar era contundente: ‘Quem fugir, sem justificativa adicional, será enforcado irremediavelmente’. Os matrimônios mistos, já frequentes na época, sobretudo na Andaluzia, também foram objeto do ataque. Ainda que no princípio só se aplicava aos ciganos: ‘Isso não foi feito automaticamente, mas após verificações específicas sobre o bom comportamento das esposas afetadas’. (GÓMEZ ALFARO, 2014)

Os gastos da operação seriam pagos leiloando os bens das famílias ciganas detidas. (GARCÉS, 2016, p. 236-237)

A operação só acabaria dia 6 de julho de 1763, depois de muitos anos de conflitos, algumas liberações, novos encarceramentos, revoltas e problemas econômicos. Nesse dia, Carlos III ordenou que fossem liberadas todas as pessoas ciganas presas na *Gran Redada*. (GARCÉS, 2016, p. 245) Mas a perseguição não terminou aí. García (2019, p. 271) informa que apenas em 1986 foram extintas as últimas leis específicas contra as pessoas ciganas. “Atualmente, na Andaluzia vivem 300 mil pessoas que representam 40% da população cigana no Estado espanhol. Uma considerável parte vive na exclusão social ainda pagando por manter sua identidade e não se dobrar às imposições históricas.” (GARCÍA, 2019, p. 271-272)

Em Sevilha, existem vários espaços para ver shows de flamenco, quase todos pagos. No dia 11 de agosto de 2019, Assumpta me levou na *La Carbonería*, localizada no Bairro Judeu. Dos judeus, também praticamente só restou o nome do bairro, pois eles também foram expulsos. Como o local é difícil de encontrar, ela fez questão de apontar símbolos para que eu guardasse bem o caminho. Logo depois eu entenderia por quê. Depois de enfrentar o labirinto em que se constitui o centro antigo da cidade, chegamos e, ao passar pelo portão, avistamos um grande

pátio-jardim, algo comum nas grandes casas antigas de Sevilha. Debai-xo de grandes árvores, mesas abarrotadas de turistas bebendo cerveja. Na parte interna, um grande salão, com dezenas de mesas postas em fila, também cheias de gente à espera do próximo show de flamenco, um dos poucos que são gratuitos na cidade.

O calor era sufocante dentro e fora do espaço fechado. Compramos uma cerveja, vendida a preços bem acessíveis, e fomos encontrar um lugar no pátio para beber e conversar. Aí Assumpta me contou um pouco da história da La Carbonería, que foi criada em 1975 e se transformou em um espaço da contracultura no final da ditadura franquista. Em 2015/2016, a casa quase foi fechada em função da especulação imobiliária que atingiu fortemente o centro histórico de Sevilha nos últimos anos. Uma ação de pessoas ligadas à cultura da cidade impediu o fechamento do local, tido agora com um patrimônio cultural da cidade.

Assumpta acabava de me contar os detalhes e ouvimos os primeiros sons vindos do salão. O *show* iria começar. Entramos no salão abrindo espaço entre as pessoas e logo um rapaz começou a cantar, sem microfone ou qualquer outro equipamento de sonorização. As canções recheadas de longos lamentos logo silenciaram os(as) turistas. Outras pessoas do grupo batiam palmas no ritmo do flamenco e um outro homem tocava violão. De repente, uma mulher vestida toda de preto, cabelos longos amarrados, começou a dançar/sapatear. Foi tão lindo! Fiquei muito emocionado, algumas lágrimas caíram e logo as misturei com o suor para que ninguém notasse. Aquela mulher conseguia transmitir tanta força, determinação, segurança, ritmo exato ao das canções e, ao mesmo tempo, uma delicadeza impressionante com os gestos, os braços e as finas mãos.

No outro dia, no mesmo horário, às 23h, voltei ao local, dessa vez sozinho. O cantor era um senhor bem idoso, cabelos branquíssimos. Eu o tinha visto lá fora tomando uma cerveja e conversando alegremente com outras pessoas. Ele conseguiu se fazer ouvir perfeitamente no imenso salão, lotado de gente bebendo, conversando, suando... A mulher que me hipnotizou não estava naquele dia. Quem gerou a mesma sensação, dessa vez, foi um rapaz. Imediatamente, penso que

qualquer pessoa atenta às discussões sobre gênero e sexualidade irá perceber que os homens do flamenco também são fortes e delicados, assim como as mulheres. É uma mistura tão rica, tão interessante, sobre a qual ainda quero ler, pensei.

Voltei muitas vezes ao La Carbonería enquanto estive em Sevilha. Numa das noites, ao voltar para casa, avistei uma pintura, numa espécie de grafite, em um prédio. A imagem era de um menino e abaixo constava a seguinte frase: “*Yo quería vivir aquí. Pero lo hicieron apartamento turístico*” (Eu queria viver aqui, mas fizeram um apartamento turístico). A arte resiste, no flamenco de La Carbonería e no grafite.

Nas semanas seguintes, li o livro escrito pelo bailarino e pesquisador Fernando López Rodríguez (2017).² Quem me indicou essa obra foi Daniel Moura, artista que foi meu aluno na Universidade Federal da Bahia e que estuda flamenco e é professor na Universidade Federal de Sergipe. Fernando Rodríguez tenta construir uma história da presença de pessoas LGBT no flamenco, desde aquelas que “se heteronormatizavam”³ e escondiam a sua homossexualidade, como Antonio Mairena (1909-1983), passando por Antonio Ruiz Soler (1921-1996), Miguel de Molina (1908-1993), Pedrito Rico (1932-1988), Rafael Conde (1938-2002), La Esmeralda de Sevilha (o primeiro caso de “travestismo” que ele analisa no flamenco), La Petróleo e La Salvaora (que o autor inclui como transexualidade no flamenco), até chegar em nomes mais atuais como Juan Carlos Lérica (“um monstro, um ser em um estado intermediário entre o humano e o animal”, p. 107), Marco

2 Na hora de escrever esse trecho do texto, consultei o perfil de Fernando no Facebook e ele acabava de postar uma reportagem sobre esse novo flamenco que desponta na Espanha e que questiona as normas de gênero e sexualidade. Ler em <https://bityli.com/c4MZC>. Depois de ler o texto, procurei mais informações sobre um dos artistas dessa cena, o coreógrafo da Companhia Manuel Liñán, e encontrei isso: <https://bityli.com/GRVLE>. Acesso em: 2 set. 2019.

3 Expressão usada pelo autor. Porém, cabe destacar que a heteronormatividade incide sobre todas as pessoas, sejam elas heterossexuais ou não. Sobre esse conceito e seus usos, ver Colling e Nogueira (2014).

Flores, Daniel Doña e Cristian Martín, Mayte Martín e Belén Maya, Rocío Molina e A Tremendita.

De todos esses nomes listados, tive a oportunidade de assistir a um dos espetáculos de Mayte Martín. Foi o *show 20 anos de Querência*, que ocorreu no Teatro da Maestranza, em Sevilha, no dia 25 de janeiro de 2020. Ela estava acompanhada por uma banda e contou com a participação especial da dançarina Patricia Guerrero. Mayte possui uma voz grave, afinada e segura. Ela preferiu ficar quase lá no fundo palco, vestida de preto, clássico estilo sapatão, junto aos músicos, cantando, enquanto Patricia dançava esplendidamente em sua frente.

Assisti o *show* ao lado de uma mulher que se apresentou como guitarrista. Ela me contou que era da Galícia, mas morava em Sevilha e que estava encantada em ver Mayte pela primeira vez. Quando chegou a minha vez de me apresentar, logo depois que eu disse estudar gênero e sexualidade, a galega logo falou: “Mayte é homossexual, da Catalunha, e sofreu muito por ser como é no flamenco!” O *show* foi incrível e, ao final, ela cantou uma das poucas músicas que eu tinha ouvido antes do *show*. A canção, chamada *Ten cuidao* (Tem cuidado), de autoria de Mayte, diz o seguinte:

*Me avisaron a tiempo: ten cuidao!
Mira que mente más que parpadea
mira que por su modo y su ralea
es de lo peorcito del mercao
y son muchos ya los labios que han besao
y a lo mejor te arrastra en su marea
y después no te arriendo la tarea
de borrar de tu mente lo pasao
Ten cuidao, ten cuidao!
Pero yo me metí por tus jardines
dejando que ladaran los mastines
y ya bajo la zarpa de tus besos
sin miedo de morir en la aventura
yo me colmé de tu boca con locura
y me caló tu amor hasta los huesos*

No meio da canção, minha recém conhecida disse: “preste atenção nessa letra, trata o que se passou com ela”. No final, estávamos em pé, aplaudindo, com lágrimas nos olhos.

Uma sensação parecida eu tive ao assistir a outro espetáculo de flamenco no mesmo teatro, dias antes, no 1 de dezembro de 2019. O artista, que não consta na lista analisada por Rodríguez, é Eduardo Guerreiro.⁴ Antes de comprar o ingresso, consultei novamente Daniel Moura. “Vale a pena?”, perguntei. “Eu gosto muito! Vá! Ele é lindo, muito foda, tem uns braços incríveis... Sou apaixonado”, respondeu ele. Guerrero nasceu em Cádiz, em 1983, e já ganhou diversos prêmios. No Maestranza, assisti o espetáculo *Sombra efêmera II*. Em cena, além do bailarino, dois homens cantavam, um deles também tocava violão e uma mulher cantava. O artista transgride o flamenco tradicional ao misturar linguagens artísticas (teatro, instalação) e, além disso, em determinado momento, beijou um dos músicos, momento em que não se ouvia sequer a respiração das pessoas no grande teatro. Acho que foi um dos espetáculos mais lindos que já vi em minha vida.⁵

Em abril de 2020, Fernando López Rodríguez (2020) lançou um segundo livro sobre o que chamou de “a história queer do flamenco” no período de 1808 a 2018. Além de ampliar a lista de artistas, o pesquisador analisa como as transformações ocorridas no flamenco também geraram normas que determinaram como homens e mulheres deveriam bailar. A partir do momento em que o flamenco começa a se desenvolver como uma arte comercial, entre 1840 a 1920, com o êxito dos chamados cafés cantantes, os homens deveriam dançar explorando mais a parte abaixo da cintura, a força e a sobriedade. Já o baile da mulher deveria explorar mais a parte acima da cintura, com gestos marcados pela ondulação dos movimentos, olhares provocadores e insinuantes, sorrisos, jogos de revelar e esconder as pernas com o vestido, além do uso de acessórios como o leque, a manta, a bata de cola e o sombreiro. (RODRÍGUEZ, 2020, p. 56)

4 Para conhecer o artista, acesse: <http://eduardo-guerrero.com>. Acesso em: 25 fev. 2020.

5 Veja alguns trechos do espetáculo em: <https://bityli.com/4fgQC>. Acesso em: 25 fev. 2020.

OCAÑA, UM PRECURSOR

Logo nos primeiros finais de semana em Sevilha, Assumpta me convidou para eu passar dois dias no ValdelArte. Trata-se de um sítio localizado perto de um povoado chamado Valde-larco, a cerca de cem quilômetros de Sevilha. No local existe um bosque com várias obras de arte e uma grande casa onde são realizadas residências artísticas.¹ Tudo é coordenado pela produtora cultural Verónica Alvarez Ruiz e seu companheiro Manuel Siloniz Fernández. A proposta do ValdelArte é produzir e pensar nas relações entre natureza e arte com forte perspectiva feminista. Naquele final de semana uma nova obra de arte foi inaugurada no bosque, mas aqueles dias serviram também para que eu conhecesse mais a minha supervisora e alguns(mas) dos(as) seus(uas) amigos(as). Foi ali que definimos muitos rumos da minha pesquisa e decidimos escrever juntos um texto sobre o artista José Pérez Ocaña, sobre o qual eu já tinha lido no Brasil.

Logo depois daqueles agradáveis dias no ValdelArte, comecei a pesquisar mais sobre Ocaña. Ele nasceu em 1947 no pequeno povoado de Cantillana, perto de Sevilha. Estudou na

¹ Para conhecer mais sobre o projeto, acesse: <http://valdelarte.com>. Acesso em: 25 fev. 2020.

escola de sua terra natal até os 12 anos e, após a morte do seu pai, começou a trabalhar como pintor de paredes. Em 1968, prestou serviço militar em Madri. Ele chegou a preparar os documentos para ingressar na Academia de Belas Artes de Sevilha, mas nunca cursou alguma universidade. Em 1969, realizou sua primeira exposição em Sevilha. Sem se adaptar a Sevilha e Madri, em 1970-1971, se mudou para Barcelona.

Em 1973, expôs pela primeira vez em Barcelona, no London Bar, na rua Nou de la Rambla. Em 1976, realizou uma exposição em Cantillana, mas sem êxito. Em maio de 1977, apresentou a sua grande exposição na galeria Mec-Mec, em Barcelona, chamada *Um pouco da Andaluzia*, o que lhe deu grande projeção ao mesmo tempo em que o converteu numa pessoa conhecida por “passear travestido” pelas Ramblas. Um ano depois, Ventura Pons estreou o filme *Ocaña, retrato intermitente*, que logo se transformou em um sucesso e chegou a representar Espanha no festival de Cannes.

Em dezembro de 1978, realizou uma grande exposição na galeria *Quatre gats*, de Palma de Mallorca. Em maio de 1979, expôs na galeria ARTE-MIS, de Besançon, na França, com o tema *Cores e festa popular*. No verão desse mesmo ano, expôs em Bagur, Gerona, e, em outubro, na galeria Pata-Gallo, de Zaragoza, com o tema *Incenso e romeiro*. Logo depois, protagonizou, na Alemanha, um filme em curta-metragem intitulado *Manderley*, do diretor Jesús Garay.

Em 1982, na Capela do Hospital da Santa Cruz, em Barcelona, realizou a sua grande exposição *A primavera*, vista por mais de 60 mil pessoas. No mesmo ano, colaborou com o filme em curta-metragem *Silencis*, de Xavier-Daniel. Em 1983, ele resolveu passar o verão em Cantillana para pintar para uma nova exposição. Foi quando ocorreu o trágico acidente, nas chamadas festas da juventude, que acabou por provocar a precoce morte de Ocaña. Durante as festividades, no dia 23 de agosto, ele vestiu uma fantasia de sol, em papel, que pegou fogo. Não resistiu aos ferimentos e morreu em 18 de setembro de 1983, em Sevilha. Tinha apenas 36 anos.² Os amigos contam que, quando estava

2 Em sua autobiografia, Nazario (2016, p. 139-182), amigo de Ocaña, dá detalhes preciosos sobre o que aconteceu com o artista em seus últimos dias. Ocaña estava cansado depois de

no hospital, perguntou se alguém havia filmado ou fotografado ele em chamás. Ao ouvir uma resposta negativa, teria dito: “Pois, rapaz, você perdeu a foto de tua vida!”. (NAZARIO, 2016, p. 139)

Pelo menos dois livros reúnem textos que analisam exclusivamente a vida e a obra de Ocaña. Um dos ensaios mais conhecidos foi escrito por Paul B. Preciado (2011). Ainda que às vezes diga que não, ele acaba por analisar Ocaña exclusivamente pela perspectiva *queer* e seus conceitos, o que fica evidente pelo título: *A Ocaña que merecemos. Campceptualismo,³ subalternidade e políticas performativas.⁴* No texto que escrevi em conjunto com Assumpta, o Ocaña que merecemos é outro e, para encontrá-lo, é necessário ouvi-lo e entendê-lo na cultura em que ele foi forjado. Dito de outra maneira: é preciso aprender com Ocaña a partir dele próprio. Para isso, é fundamental operar com as categorias, conceitos e perspectivas do próprio artista e não apenas com as que o(a) analista já dispõe antes de se encontrar com a obra sobre a qual irá escrever.

Voltando ao texto de Preciado, nesse caso em particular, o risco de usar perspectivas *queer* para analisar um artista que produziu entre o final da década de 1970 e início dos 1980 na Espanha é o de recair no anacronismo,⁵ pois os estudos e ativismos *queer* começaram a se cons-

produzir muito para três exposições e resolveu ir descansar em Cantillana, mas Nazario conta que descansar não era algo possível para o amigo, que sempre parecia estar “ligado” mesmo sem ter consumido drogas. Assim, ele resolveu fazer um evento em seu povoado, algo que incluía uma cavalgada, música, dragões, bonecos gigantes, luas, estrelas, sóis, algo que misturaria elementos da Catalunha com a celebração de um ano novo chinês. Ocaña fez para si uma fantasia de sol, que acabou por pegar fogo por alguma razão até hoje desconhecida. As queimaduras se complicaram em função de uma hepatite que Ocaña já possuía. Nazario também aventa a possibilidade de que o artista fosse portador do vírus HIV.

- 3 Preciado faz um jogo de palavras entre conceitualismo ou arte conceitual, que surgiu nos anos 60, com o conceito de *camp*, que passou a ser muito utilizado a partir do clássico ensaio de Susan Sontag (1987).
- 4 O texto de Preciado também é a base de uma conferência realizada por ele no MACBA, de Barcelona, disponível em: <https://bityli.com/J8Yzl>. Acesso em: 22 de ago. 2019.
- 5 Esse mesmo problema aparece também no livro de Fernando López Rodríguez (2020), que trata de artistas a partir de 1808. O autor também incluiu Ocaña na sua *Historia queer del flamenco*, no tópico *Ocaña: travestismo callejero en la década de 1970* (p. 179). Faço uma discussão mais densa sobre anacronismo ao analisar a exposição de Henrik Olesen, no Museu Reina Sofia, em Madri.

tituir no país apenas em meados da década de 1990 (ver: COLLING, 2015). Preciado parece ciente desse problema, mas ainda assim se mantém nele. Depois de citar Judith Butler, em *Bodies that matter*, em suas reflexões sobre como somos constituídos pela lei de gênero, Preciado diz:

As ações ocañeras constituem um inventário de práticas de desobediência performativa à interpelação do sujeito sexual no contexto do tardo franquismo e da transição espanhola. Ainda que seria apressado e anacrônico considerar queer a obra de Ocaña, é, porém, possível afirmar que as ações ocañeras, contemporâneas do punk e das primeiras reações críticas frente às políticas de identidade gays e lésbicas, são um antecedente das práticas de desobediência performativa de gênero e sexual que, a partir dos anos oitenta, virão a se denominar ‘ativismo queer’: a teatralização da exclusão e a reivindicação do espaço público desde o popular antecipam as estratégias que logo surgirão nos *die-ins* de ACT UP através dos quais se denunciará e se farão visíveis os mortos de Aids, os *kiss-ins* que criticam o caráter heteronormativo tanto do espaço público como de seus enclaves comerciais [...]. (PRECIADO, 2011, p. 90)

Preciado afirma que poderíamos chamar “[...] o resultado dessa multiplicação performativa *campconceptualismo* ou modernidade queer” (p. 90), mas em seguida diz que não tomará a figura de Ocaña como exemplo paradigmático do *cursi*, do *kitsch*, do *camp* ou do *queer*, mas que sua proposta é entender como se constrói esse ícone e que lugar ele ocupa nos discursos e nas práticas contraculturais e governamentais da transição na Espanha. No entanto, seis páginas adiante, continua: “Paródia de gênero, glamourização do lixo, exaltação do mal gosto, sacralização da cópia não sem operações de resignificação através dos quais os subalternos intervêm nos códigos dominantes”. (PRECIADO, 2011,

p. 96) Ora, sabemos que esses termos, vocabulários, formas de pensar, todas são oriundas dos estudos *queer*.

Preciado destaca que, mediante das políticas franquistas para criar uma identidade homogênea para a Espanha, através a exclusão de mouros, judeus, protestantes, esquerdistas, homossexuais, vascos, catalãs, galegos, maçons, Ocaña trabalhou para “[...] traficar com o cursi, o religioso, o folclórico, o andaluz e o ultra bixa para dotar de novo significado a cultura popular que havia sido cativada pela ideologia franquista [...]”. (PRECIADO, 2011, p. 96)

Para Preciado, Ocaña não produz um rechaço total das normas performativas de gênero, classe ou sexualidade, mas faz o que Judith Butler precisamente chamou de “acatamento paródico”.

As práticas de Ocaña são ao mesmo tempo uma citação utópica e hiperbólica da ordem heterossexual imperante e uma subversão (inversão e divergência) das hierarquias sociais de gênero. Pensadas isoladamente, sem contexto, as práticas de Ocaña poderiam chegar a se entender como modos de consolidar as normas hegemônicas de classe, gênero ou sexualidade. Poderia se argumentar contra o ‘Ocaña misógino’, que sua performance da feminilidade ridiculariza a imagem da mulher andaluza ou estigmatiza as travestis que ‘vivem de teatro’ ou que suas exposições *A primavera* ou *Um pouco de Andaluzia* renaturalizam a cultura andaluza reduzindo-a a um gesso de virgens, anjos e copla.⁶ Não há, nem pode haver, uma relação casual necessária entre citação performativa e subversão. Esta indecidibilidade é a condição de possibilidade da força performativa: não é possível afirmar se uma ação performativa é inerentemente subversiva ou mera repetição da ordem estabelecida, posto que sua capacidade de subversão depende estritamente do contexto da citação. (PRECIADO, 2011, p. 98)

6 Um tipo de canção tipicamente andaluza.

O artista andaluz, nas lentes de Preciado, também seria uma espécie de dândi pobre e rural. Ele também analisa a famosa cena do artista nas Ramblas, eternizada pelo filme de Pons. Ocaña, com um vestido branco, caminha de braços dados com seu amigo Camilo pela famosa avenida de Barcelona e pega um carrinho de bebê de um transeunte. Para Preciado, isso permitiria a eles performar um momento da típica família heterossexual, mas Ocaña se apressa e sobe o vestido e mostra que está nu, exhibe o pênis e a bunda para a plateia, que assiste incrédula.

A heterossexualidade fica deste modo ao mesmo tempo exibida como teatro político, desnaturalizada, e, por último, burlada através da introdução de uma sutil, mas radical variação performativa: um glúteo, um pênis, citados no corpo que deve encarnar a feminilidade heterossexual e a maternidade... introduzem uma deriva imparável na cadeia de significação da norma. (PRECIADO, 2011, p. 108)

Preciado também destaca que na primeira marcha pela liberação sexual em Barcelona, organizada pela FACG (Front d'Alliberament Gai de Catalunya), os ativistas perceberam a visibilidade das travestis e prostitutas e as entenderam como uma ameaça aos objetivos de integração no espaço público e normalização legal dos homossexuais. “Se abre aí uma brecha que durante os anos 1990 se expressaria na oposição entre as políticas queer e as políticas de identidade homossexual.” (PRECIADO, 2011, p. 114) Uma das primeiras reivindicações da FACG era extinguir a Lei de Perigosidade e Reabilitação Social, promulgada em junho de 1970, que expressamente citava o desvio sexual e transformava o dissidente sexual e de gênero como classe perigosa para o corpo social, passível de ser preso em penitenciárias ou clínicas psiquiátricas. O próprio Ocaña chegou a passar alguns dias na prisão em função de ter sido enquadrado nessa lei. No Centro de Documentação do Museu Reina Sofia, que abriga um pequeno acervo de cartas, notícias e filmes sobre Ocaña, encontrei um bilhete escrito a mão pelo artista que diz: “Meus dias na cadeia foram interessantes [...]. Eu es-

tava me divertindo e amando, uma experiência maravilhosa que faz as pessoas se amarem e amarem mais as pessoas.” (OCAÑA, 19--)

Na parte final do seu texto, Preciado desenvolve seus argumentos para considerar Ocaña como “postravesti queer-punk” e/ou uma pessoa que

[...] inventa uma gramática católico-travesti e bixa-catalã⁷ que teatraliza, intensifica e desloca, até desnaturalizá-los, tanto os rituais católicos como o folclore andaluz, o espanholismo, a masculinidade e a feminilidade, revelando ao mesmo tempo as cumplicidades que sustentam as ficções somatopolíticas (aquelas que estabelecem relações entre corpo e poder) da religião, a identidade nacional, de gênero ou sexual. (PRECIADO, 2011, p. 156)

Em outro texto, publicado na mesma coletânea em que se encontra o ensaio de Preciado, Pedro G Romero (2011) faz, em determinado momento, uma boa contextualização do ambiente em que Ocaña foi criado, em um povoado dividido por duas virgens, uma certa cultura matrilinear e o flamenco. E destaca, por exemplo, que a exposição *A primavera* transpõe “fielmente” o ritual com o qual Cantillana celebra a virgem da Assunção. Romero destaca a importância do intelectual Alberto Cardín para Ocaña (a quem ele chamava de “*la intelectualala*”) e lembra que, naquele período, outros artistas estavam trabalhando com o chamado ritualismo.

Desde meados dos anos 60 em Paris vem atuando o artista Antoni Miralda, em chaves de ritualismo, cultura popular, mercadoria kitsch, celebração e festa, ao que pouco a pouco vão se incorporando Jaume Xifra, Joan Rabascal e Dorotheé Selz, esta última ligada depois a Grup de Treball. Em 1975 se oficializa a gente do Rollo – os cómics de Nazario, Mariscal, etc – e os concertos de Canet Rock, onde

7 Preciado usa a expressão local “sarasa-charnega”, de difícil tradução.

as intervenções de Ocaña vão tomando outras dimensões. A prática artística do núcleo duro dos conceituais a partir de 1975 se reconduz em grande medida a esses ritualismos populares, a reivindicação do mundo folk frente a mercantilização do pop e um retorno a formas simbólicas e fetichistas: e estou me referindo a reivindicação *costumari catalã* por Fina Millares e Jordi Pablo, ao Grupo da Galeria G, especialmente com a aparição de Carles Pazos etc. (ROMERO, 2011, p. 38, grifo do autor)

Adiante, Romero concorda com a análise de Preciado, depois fala das reflexões sobre histeria em Freud e faz uma sentença: “As ações de Ocaña são históricas. O baile desarticulado que filma Ventura Pons na tenda da Praça do Sol são históricas. As interpretações no velório de *Retrat intermítent* ou no Video-Nou da Casa del Pinto são históricas”. (ROMERO, 2011, p. 62) Até os anjos das obras de Ocaña são históricos. Não poderia terminar um texto tão potente de pior maneira, recorrendo a uma patologia que muito contribuiu para subalternização das mulheres.⁸

O terceiro texto da coletânea, assinado por Fernando Hernández (2011), na verdade reúne uma compilação de escritos de Alberto Cardín sobre Ocaña. Um deles, chamado *Tesis (gratuítas) sobre arte Ocañi*, ele apresenta nove possibilidades de ler o artista. Uma delas diz que a arte de Ocaña é psicanalítica, ainda que o artista nunca tivesse lido Freud. A nona diz o seguinte:

Ocaña é, ao fim, a alma da Espanha – mais do que podem o ser Lorca, Gala ou Cernuda – não somente é homossexual, andaluz, flamenco, intuitivo, plástico e pouco reflexivo. É senhora de sua casa, sim ter que passar pela casa do vigário; é, pois, a plasmação da Imaculada Conceição, tal como Ganimet a imaginava. (HERNÁNDEZ, 2011, p. 193)

8 Sugerimos o texto de Mária Arán (sem data), que sintetiza bem essa questão, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

O último texto da coletânea⁹ se constitui em uma entrevista com Nazario, amigo de Ocaña. Ao falar como conheceu o artista, destaca que ocorreu uma química entre ambos muito mais ocasionada pela identidade andaluz e suas virgens do que pela homossexualidade ou por serem *mariquitas*:

Por ser de um povoado como Cantillana, onde há duas virgens e muitas brigas com as duas virgens; e minha mãe, por ser de Carrión de los Céspedes, onde também há a mesma história, pois, claro, houve imediatamente uma química em nível de povoado, de nostalgia... Nostalgia daquela forma. Porque ninguém queria voltar a estar no povoado ainda que gostávamos muito de todos aqueles costumes e todas aquelas comidas. E procurávamos aqui, um pouco, reviver ou recriar essa coisa para não chegar a sentir nostalgia. (NAZARIO, 2011, p. 198)

Para Nazario, a vida de Ocaña na Andaluzia constituiu o eixo central da obra do artista. Eis um ponto que os analistas do artista parecem valorizar pouco. Destaca Nazario:

E, claro, Cantillana, não podes entender nada sem conhecer Cantillana. Isso é como uma visão que parte pela metade toda a gente que vê as exposições de Ocaña, suas atuações etc. Porque se conheces Cantillana, ou o mundo das virgens e as festividades populares andaluzas, identificas todos esses elementos, porém, quem está mais distante a todo esse mundo de Ocaña se pergunta: mas isso acontece? Ou, inclusive, o vinculam ao fato de ser mariquita e ter um ‘universo’ criado por ele, como se essa realidade não existisse ou como se fora um mundo particular ou um mundo aparte ou um mundo onírico... Tu não podes te colocar, sequer, na mentalidade de uma pessoa que leva, desde pe-

9 O livro ainda conta com 176 páginas com imagens selecionadas das obras de Ocaña com textos de apresentação e comentários.

queno, vendo uma briga entre duas virgens que a ti seguro resulta inconcebível. Primero, porque não tens nem puta ideia do que é uma virgem ou do que isso possa significar na Andaluzia, e, muitíssimo menos, de que existam duas que brigam porque uma é a titular e outra não é a titular. Isso é demencial para alguém que não saiba nada. [...] Mas sim penso que é importante assinalar que isso faz Ocaña conceber o mundo de uma forma determinada, que isso influi em sua maneira de representá-lo nas pinturas e em suas montagens. É que para ele isso era muito importante. Ele cria um mundo ao redor dos cemitérios, ao redor da história dos ciprestes, dos anjos e ao redor das virgens. (NAZARIO, 2011, p. 201)

O outro livro sobre Ocaña foi organizado pelo pesquisador Rafael M. Mérida Jiménez (2018) e conta com dez textos. Juan Vicente Aliaga (2018) é um dos autores e explica a posição singular de Ocaña no contexto artístico espanhol e, em determinado momento, dialoga muito com Nazario e com a proposta de destacar a importância da religiosidade popular na obra do andaluz. É através da religiosidade, de fato o tema mais recorrente na obra de Ocaña, que em muitos momentos ele também questiona as normas de gênero e sexualidade. Aliaga destaca que Ocaña não produzia uma representação religiosa que estava conforme com as normas da Igreja Católica.

[...] um conjunto de virgens de procedência andaluza (a Virgem da Anunciação e a Divina Pastora, ambas de Cantillana, também a Macarena), um séquito de anjos (não todos eram brancos, loiros ou de cabelo encaracolado como legou a pintura do Renascimento) ou mesmo Jesus Cristo. [...] O artista não se limitava a reproduzir as imagens ao uso da Semana Santa ou de qualquer paróquia, mas introduzia elementos discordantes que sexualizavam e contaminavam suas criações. (ALIAGA, 2018, p. 24-25)

Aliaga diz que isso afastava Ocaña tanto das elites artísticas da época, de perspectiva mais atea, quanto os próprios católicos e franquistas e a intelectualidade de esquerda, que viam as obras do artista com desdém e a qualificavam como inculta, atrasada, ignorante.

Já Víctor Mora Gaspar (2018) analisa muito mais a construção da identidade de Ocaña ao longo de sua vida. O autor destaca vários aspectos, a exemplo da passagem do rural para o urbano, e defende que Ocaña pode ser pensado como um “contracorpo”, em diálogo com a ideia de “contrassexual”, conceito desenvolvido por Preciado (2014). “Um contracorpo seria aquele corpo que não se comporta como se espera, segundo a norma de leitura hegemônica do sistema em que ele se desenvolve.” (GASPAR, 2018, p. 37)

Fernando López Rodríguez (2018) faz uma distinção entre tradição e tradicionalismo para analisar as obras de Ocaña. A tradição seria um conjunto de práticas arquivadas na memória coletiva e a segunda seria a mirada que se exerce sobre esses saberes, práticas e objetos. Para o autor, Ocaña “recolheu alguns elementos da tradição e os redistribuiu de maneiras que não só geravam novas leituras dos mesmos, mas que os transformavam: uma peineta¹⁰ não é o mesmo na cabeça de uma devota que na cabeça de uma travesti”. (RODRÍGUEZ, 2018, p. 53-54) Nas suas reflexões, o autor também contempla o aspecto ritual da arte, na medida em que permite que o artista não apenas reproduza antigos ritos, mas transforme-os e/ou invente novos. Ao analisar uma cena do filme de Ventura Pons, na qual Ocaña protagoniza uma procissão de uma santa, Rodríguez conclui que tal manifestação acaba por estar “dentro e fora do marco religioso” e também “dentro e fora da representação puramente artística”. (RODRÍGUEZ, 2018, p. 59)

No texto seguinte, Alberto Mira analisa o Ocaña visto pelo cineasta Ventura Pons e defende que o filme sobre o artista integra a movida¹¹

¹⁰ Um ornamento feminino usado no cabelo.

¹¹ A movida foi um movimento contracultural, surgido em meados da década de 1970 em Madri e que logo se espalhou por várias cidades espanholas, que potencializou o renascimento cultural do país depois de quatro décadas de ditadura franquista.

catalã. O autor também situa o filme dentro da obra de Pons, conta como ambos se conheceram e depois se concentra em analisar os estranhamentos que a sexualidade de Ocaña gerava. E diz: “Pons também propõe uma mirada queer que já estava em conflito com as identidades gays mais estáveis que eram propostas naqueles anos”. (MIRA, 2018, p. 81) E conclui:

O Ocaña de Pons conserva não só a imagem daqueles anos, mas se amplia em suas contradições: generoso e mesquinho, gay e queer, fluído e estereotípico, vítima e azote, transgressor e conservador, libertário e falocêntrico, naïf e sofisticado, quem sabe o grande retrato cinematográfico da cidade de Barcelona antes da disciplinada estandartização dos oitenta. (MIRA, 2018, p. 83)

Na parte final do livro, um texto analisa duas peças de teatro inspiradas em Ocaña e três textos tratam sobre filmes protagonizados pelo artista. A dramaturgia foi estudada por José Antonio Ramos Artega (2018), em referência a peças escritas por Andrés Ruiz López e Marc Rosich. Dieter Ingenschay (2018) faz uma rápida comparação entre o filme de Ventura Pons e *Ocaña: der engel der in qual singt* (*Ocaña: o anjo que canta em suplício*), do diretor francês Gérard Courant, um curta-metragem de 10 minutos rodado em Berlim. Já Alfredo Martínez Expósito (2018) analisa a participação de Ocaña no filme de ficção *Manderley*, de 1980, do diretor Jesús Garay, e Jorge Luís Peralta (2018) critica o documentário póstumo *Ocaña, la memoria del sol* (*Ocaña, a memória do sol*), em especial por produzir uma imagem de “santa” a Ocaña, com poucas referências a sua vida sexual ativa e uma romantização do seu retorno à Cantillana, algo que seria incompatível com a “vida queer” do artista.

E o que depreendemos dessa rápida revisão de estudos sobre Ocaña? 1. a vida do artista, as suas intervenções nas Ramblas, a sua liberdade de falar sobre sua sexualidade chamam mais atenção dos autores (e o mesmo acontece também nos filmes sobre Ocaña) do

que as suas pinturas e exposições. E várias dessas análises são, de algum ou outro modo, realizadas a partir de reflexões dos estudos *queer*; 2. provavelmente pelo fato das análises terem sido realizadas por pessoas que estudam gênero e sexualidade, quando tratam, panoramicamente, das obras, destacam os âmbitos sexuais das pinturas. Isso deixa descoberto ou pouco explorado um aspecto central nas pinturas de Ocaña: a religiosidade e os rituais da Andaluzia, que são citados, mas não explorados e aprofundados como uma chave fundamental de leitura das exposições do artista. E é através desses elementos que o artista questiona as normas de gênero e sexualidade e a própria religiosidade da cultura na qual foi forjado. Esse foi um dos argumentos centrais do texto que escrevi juntamente com Assumpta.

Por exemplo: Jesus Cristo, na obra de Ocaña, ganhou um tom bixa/travesti com a clássica flor vermelha no cabelo, típica representação da mulher andaluza/cigana (Imagem 4). Mas esse tipo de sensualização do sagrado não foi algo que Ocaña também não retirou do próprio povo e seu catolicismo/religiosidade popular. Isidoro Moreno, importante pesquisador das festas populares da região, destaca que, durante as procissões da Semana Santa, as virgens são aplaudidas “*o se les grita ‘guapa, guapa’*”. Sem perder seu caráter de ícones religiosos, as imagens sagradas têm um claro tratamento humanizado muito distante de atitudes místicas ou mágicas: um claro tratamento sensual”. (MORENO, 1993, p. 103)

A maioria dos andaluzes, pertencentes a classes e setores subalternos, tem aproveitado todos os interstícios do ritual religioso oficial para, por exemplo, converter a dor litúrgica da Semana Santa em alegria e festa; os tronos de Maria Dolorosa em tronos sensuais de luz, cores, cheiros, em um triunfo da natureza e a vida; e a morte de Cristo em motivo estético. (MORENO, 1993, p. 103)



Imagem 4 - Fotos de Gerárd Vieille – Exposição *A primavera*. Acervo Arquivo Ocaña: Museu Reina Sofia.¹²

12 Reprodução autorizada pelos herdeiros de Gerárd Vieille.

No sentido religioso, outra possibilidade de ler a obra de Ocaña seria através da ideia de profanação de símbolos religiosos. Giorgio Agamben, por exemplo, define profanação como aquilo que é sagrado e que foi restituído ao uso comum dos homens. Na esfera da religião, explica ele, o ato de consagrar algo é o que designa a saída das coisas da esfera do humano e profanar, por outro lado, significa restituir determinada coisa ao uso livre das pessoas. “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente ao sagrado”. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Nesses termos, no entanto, Ocaña esteve distante de operar uma profanação dos rituais religiosos de sua terra, em especial por dois motivos: 1. ele parece nunca ter tido a intenção de restituir esses rituais sagrados de algum local porque eles sempre constituíram a sua própria vida, ou seja, sempre estiveram na esfera do humano; 2. Ocaña, ao invés de profanar, nutre uma profunda admiração e respeito pelos rituais, ao seu estilo, por óbvio. Em uma das suas entrevistas a um canal de televisão, destacou a importância das Virgens em sua cidade natal e disse que sua exposição, na verdade, fazia uma homenagem às mães e às mulheres.

Em meu povo existe a Pastora e a Assunção. Andaluzia é a terra da Maria Santíssima, em realidade é a terra da mãe. Em verdade o que eu tenho feito é uma homenagem à mulher, à mãe. Para mim, a virgem é a mãe porque eu não sei se deus existe. Sei que existe o divino e não o há também. Para mim, a religião é um sonho maravilhoso e eu realizei o sonho de realizar em bonecos de papel as festas do meu povoado. O povo briga pelas duas virgens e o que eu realizei foi isso.¹³

Ocaña, como será possível perceber, acompanhou do início ao fim esse meu *exercício etnocartográfico processual*. Voltarei a falar dele em vários momentos.

13 Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=147&v=VBDu2pEpLLY. Acesso em: 10 jan. 2020.

NOSOTRAS, DE NUEVO E A RISASTENCIA

No dia 4 de setembro de 2019, resolvi voltar ao Centro Andaluz de Arte Contemporânea (CAAC) para ver a exposição *Nosotras, de nuevo*. Ao caminhar apressado rumo ao museu, nas proximidades do Corte Inglês, a rede de lojas que é uma marca da Espanha, ouço: “Leáááandro!” Era o Henrique, um amigo que conheci em Sevilha indicado pelo Marcelo de Trói. Ele estava acompanhado por seus dois sobrinhos pequenos: “hoje estou de *baby sitter*”, brincou. Perguntou aonde eu estava indo, reclamou porque não fui encontrar ele para ver o jogo de futebol na última sexta-feira, inventei uma mentira e segui meu caminho pensando em como, apesar dos poucos dias em que estou em Sevilha, já tenha encontrado pessoas conhecidas nas ruas.

Esse tipo simples de ocasião faz uma diferença enorme quando passamos um tempo no exterior. Nos primeiros dias, ficar sozinho foi um alívio para quem, como eu, estava contando os dias para sair da loucura em que se transformou o Brasil, mas depois de algumas semanas a gente passa a sentir falta de encontrar pessoas conhecidas pelos locais por onde andamos.

A exposição *Nosotras, de nuevo* marca a continuidade de uma política do CAAC de realizar mostras no museu respeitando uma paridade de gênero, algo que só encontrei em Sevilha durante esta investigação. O museu levou a sério as críticas das *Guerrilla Girls* que, não por nada, faziam parte da exposição com mais dez outras mulheres. Uma das artistas que mais me chamou atenção foi María Cañas. Nascida em Sevilha, em 1975, ela produz vídeos, instalações e manipulações em imagens. Na exposição, estavam sendo apresentados os vídeos *Expo Lio 92* (realizado em 2017) e *La mano que trina* (de 2015).

Nos textos assinados por ela, colados juntos das exposições na mostra, a artista definiu a primeira obra como um vídeo-guerrilha que fala de uma América mais além de Cristóvão Colombo e que trata, com humor e ironia, sobre o brutal processo de gentrificação pela qual passou Sevilha¹ em função da realização da Expo 92. Sobre a segunda obra, ela diz:

Um mostruário sobre o lado escuro da tecnologia, o sentimento de ‘tecno-paranóia’, a religião do self, as ‘tecnopatias’, a demência digital, a obsolescência programada, a e-waste, o ‘pós-humanismo’... é uma sátira sobre como os smartphones, os tablets e os computadores estão acabando com a pouca massa crítica de nossa sociedade, cada vez mais banal e infantilizada, em grande parte por culpa da ‘smartphone is addiction’. (Informação verbal, grifo do autor)

María Cañas também é autora do filme *Sé villana (La Sevilla del Diablo)*.² O título faz um jogo de palavras com a identidade sevilhana (que passa a “ser vilã”) e se constitui em uma satírica abordagem sobre a história antiga e recente da cidade, marcada por exclusões, expulsões dos chamados “diferentes” e gentrificação dos anos 1980/1990, além de tocar e criticar um dos temas mais sensíveis da cidade: a força do

1 Ver uma parte da obra em: <https://vimeo.com/240018608>. Acesso em: 26 fev. 2020.

2 Filme pode ser assistido em: <https://vimeo.com/62269731>. Acesso em: 26 fev. 2020.

catolicismo e a sua impressionante Semana Santa.³ A obra também discute sobre ser mulher sevillhana.

Também na exposição encontrei um livro da artista, intitulado *Risas en la oscuridad*.⁴ A obra me chamou a atenção porque nela encontrei uma expressão/conceito da própria autora: *risastencia*, que poderia ser traduzido por *risostência*, a resistência pelo riso. Naqueles dias eu estava terminando de ler o livro *A arte queer do fracasso*, de Jack Halberstam (2018). Também estava escrevendo um texto crítico à perspectiva de Halberstam, intitulado *Não ao fracasso: levantes dos artivismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil*,⁵ mais um em que analiso a cena artista brasileira da atualidade. A *risastencia* me pareceu uma chave de leitura muito apropriada para pensar uma série de artistas das dissidências sexuais e de gênero, que se diferencia muito da ideia de fracasso. Tratarei sobre isso logo em seguida.

Elena Vozmediano, no texto de abertura do livro de María Cañas, diz que a *risastencia* “se dirige não tanto aos discursos dominantes, econômicos ou políticos, quanto a ideologias sociais, formas de pensar e de sentir que, sim, formam parte do sistema que nos é imposto, mas que estão arraigadas nas consciências ao ponto de as considerarmos próprias”. (VOZMEDIANO, 2015, p. 7) O livro em questão, na verdade, é o catálogo de uma exposição da artista, exibida no próprio CAAC de 19 de junho a 11 de outubro de 2015. Para Vozmediano, Cañas aplica às suas obras e à si mesma um agudo sentido de humor e ironia, mas isso não significa que seu trabalho não seja absolutamente sério ou que sua atitude como criadora não se apoie “em uma fé sólida na capacidade transformadora da arte”. (VOZMEDIANO, 2015, p. 8)

3 Eu pensei que conheceria presencialmente a Semana Santa de 2020, mas ela foi cancelada em função da pandemia do novo coronavírus. No entanto, por ter morado meses na cidade e ter assistido alguns preparativos e uma exposição, tive uma noção da importância dos festejos da Semana Santa na cidade.

4 O catálogo pode acessado também em: https://issuu.com/caac/docs/catalogo_mcrelo15. Acesso em: 26 fev. 2020.

5 Texto será publicado em breve em um livro na Espanha.

No livro/catálogo, em uma entrevista, Cañas define o que entende por *risastencia*.

Adoro o bravo Pasolini. Ele, em *Escritos corsários*, afirmava que a cultura é uma resistência à distração. Penso que a sociedade atual está muito distraída e que a cultura se está ‘disneyficando’. E eu sou a primeira enganchada ao ‘Facha-book’ [se refere a esta e outras redes sociais] e ao WattsApp. Reproduzimos o modelo de sempre, o Grande Irmão que controla e elimina o pensamento crítico. Ao final, são as elites quem criam centenas de mitos e distrações para manter a população ao seu controle. Por outro lado, Nietzsche assinalava que o riso é o orgasmo da inteligência. Eu unifico ambos os conceitos e crio o de ‘risastencia’ o humor de todas as cores como forma de resistência popular. A proposta é uma espécie de ‘resistência à distração’, ao maniqueísmo, à espetacularização gratuita e demais paparruchadas⁶ engendradas pela indústria do entretenimento digital. Frente a isso, me apaixona gerar um ócio terrorífico que nos faça rugir. Porque creio que a grande revolução não será televisionada e que, ademais, outra televisão é possível: a que fazemos nós mesmos desde a Internet. (DIAZ-GUARDIOLA, 2015, p. 20)

Sobre a obra *Risas en la oscuridad*, Cañas diz que se trata de uma videoinstalação na qual ela rende tributo a todos os arquétipos femininos, a todas as bruxas queimadas e ressurgidas das cinzas. Ela diz ter procurado pela expressão “risas en el cine” e que quase todo o material encontrado se referia aos homens. Diz que os filmes *Fahrenheit 451*, de Truffaut, *Juana de Arco*, alguns de Kenneth Anger, *O mago de Oz*, *Carrie*, *A cidade das mulheres*, *Malditos bastardos* e *Topkapi* foram suas referências. “A peça é uma homenagem a todas as bruxas, os

6 Expressão de difícil tradução que se refere a algo estúpido ou sem sentido.

livros e o celuloide queimados pelo fogo da Inquisição, da misoginia e dos totalitarismos”. (DIAZ-GUARDIOLA, 2015, p. 21)

Mulheres que não tratam de agradar e servir, nem esperam o momento da maternidade ou do regresso do homem ao calor do fogão. São deusas, súcubos, gigantas, mulheres de luz e de fogo, plenas, provenientes da mitologia, do cinema ou da rua. Mulheres fortes, autossuficientes e livres, ou, às vezes, desesperadas, que se rebelam ante o estabelecido. São mulheres que se ‘auto exorcizam’, que combustionam em uma catarse de fogo. (CAÑAS, 2015a, p. 113)

“Minha intenção é defender a gargalhada para organizar a raiva”, diz María Cañas (DIAZ-GUARDIOLA, 2015, p. 28). Sobre o que ela pensa sobre gênero, destaco o seguinte trecho:

Penso que não existe maior igualdade de gênero que acabar com o sistema de gênero. Somos pessoas, não gêneros. [...] Aproximar-se da arte através da perspectiva de gênero me parece algo reducionista. [...] A irreverência e liberdade artística se impõem por em cima das questões cinematográficas ou identitárias, ainda que reflexões acerca delas estejam sempre presentes. Para mim, como para Judith Butler, a identidade é um processo aberto, em construção permanente, uma incógnita sem resposta. Advogo pela reivindicação de todo tipo de identidades: nômadas, híbridas, em fuga e por vir, e por nossa aproximação aos feminismos da diferença de Braidotti, Haraway, Preciado. (CAÑAS, 2015a, p. 52-53)

A ideia de *risastencia*, em María Cañas, e de resistência, esse último presente em muitos discursos e obras de artistas das dissidências sexuais e de gênero do Brasil, me parecem muito diferentes da ideia de fracasso em Jack Halberstam (2018) ou das críticas de Sara Ahmed (2019) ao imperativo da alegria. Retomarei as obras dessas pessoas

pesquisadoras mais adiante, quando analisarei a exposição *Feminismos*, realizada em Barcelona.

Em *Nosotras, de nuevo*, outra artista que me chamou atenção foi Inmaculada Salinas, nascida em 1967, também em Sevilha. Na obra *Prensadas*, de 2009, ela apresenta 624 fichas com imagens publicadas em jornais da Espanha. As fichas continham imagens com uma mulher ou algo que a simboliza e representa e, logo abaixo, a informação com o nome do meio de comunicação em que a foto foi publicada, a data e a contagem numérica das imagens de mulheres, de homens e mistas (com homens e mulheres) que naquele dia foram impressas no periódico. Ela fez isso durante nove meses do ano de 2009 e evidenciou, assim, o quanto as mulheres estão pouco representadas nos jornais em relação aos homens. Por exemplo: em uma ficha com imagens com sete mulheres marroquinas, publicada no jornal *El País* do dia 31 de maio de 2009, constava a seguinte informação: mulheres: 38, mistas: 73, homens: 118. Não localizei nenhuma ficha de um dia em que as mulheres tenham sido mais representadas que os homens.

A exposição ainda contava com imagens produzidas pela *Guerrilla Girls*,⁷ grupo de ativistas feministas formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada um ano antes no Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York. A mostra contava com 165 artistas, das quais apenas 13 eram mulheres. A partir daí, também com ironia e humor, o coletivo passou a denunciar a falta de representatividade feminina na arte, bem como preconceitos étnicos, a corrupção na política e no mercado artístico. A mensagem do *Guerrilla Girls*, ao menos no CAAC, como eu já disse, se transformou em política. O Centro, desde 2010, adota uma política de paridade de gênero nas exposições que abriga, tanto em relação às mostras individuais como coletivas.

Outra obra que me chamou atenção em *Nosotras, de nuevo* foi a de Carrie Mae Weems⁸ intitulada *Portfólio da mesa da cozinha*, realizada

7 Para conhecer o trabalho do coletivo, acessar: <https://www.guerrillagirls.com>. Acesso em: 26 fev. 2020.

8 Informações sobre a artista no site: <http://carriemaeweems.net/index.html>. Acesso em: 1 abr. 2020.

em 1990. Foi uma das poucas obras de pessoas negras que vi durante toda a investigação. Weems é uma artista afro-americana bastante conhecida e respeitada. A obra exposta se constitui de uma série de 20 fotografias, todas realizadas em uma cozinha, que contariam uma parte de sua vida.⁹ As fotos percorrem o momento em que ela conhece e se apaixona pelo seu companheiro, como o casal aos poucos vai se afastando e ele desaparece, a relação e distanciamento com a filha, a companhia das amigas e, por fim, a solidão. Em 2010, o CAAC realizou uma exposição retrospectiva sobre a obra da artista, intitulada *Carrie Mae Weems: estudos sociais*.

9 As fotos podem ser vistas em: <http://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>. Acesso em: 1 abr. 2020.

O QUEER E AQUELE MENINO OCUPAM AS SALAS DO REINA SOFIA

Cheguei a Madri no dia 7 de setembro de 2019. Enquanto me vestia para pegar o trem na Estação Santa Justa, em Sevilha, lembrei de que não tinha nenhuma roupa preta para vestir. Em contraposição ao verde-amarelo, usado pelos partidários do presidente Jair Bolsonaro, a oposição tinha convocado as pessoas a vestirem preto no 7 de setembro, data da chamada Independência do Brasil.

Ao desembarcar em Madri, um choque de temperatura me fez acordar. O termômetro marcava dezessete graus e um vento frio soprava forte. Para quem já estava acostumado com os cerca de quarenta graus de Sevilha, a diferença foi significativa. Peguei o metrô rumo ao bairro Chueca, onde tinha alugado um pequeno estúdio para passar alguns dias, mas ainda faltavam horas para o meu *check-in*. Fui tomar um café, acessei a internet e Murilo Moscheta, um amigo e professor do Brasil que estava fazendo o seu pós-doutorado em Madri, me convidou para esperar no apartamento dele. Conversamos durante horas. Entre os vários assuntos, ele contou as suas impressões sobre duas exposições que estavam em cartaz no Museu Reina Sofia: de David Wojnarowicz e de Henrik Olesen.

Eu já estava programado para realizar uma pesquisa no Centro de Documentação e na Biblioteca do Reina Sofia e a conversa me animou ainda mais a começar a pesquisa em Madri. E foi o que fiz na segunda-feira: primeiro li todo o Arquivo Ocaña, disponível para pesquisadores no Centro e, no final do dia, fui conhecer a exposição de David Wojnarowicz. Antes de entrar na biblioteca do museu, porém, gastei uma meia hora porque me deparei com uma pequena exposição intitulada *Resistências lúdico-políticas na Madri dos 90*, que esteve em exibição de 7 de junho de 2019 a 7 de fevereiro de 2020. Fotos, vídeos, fanzines, cartazes e outras obras mostravam como vários coletivos fizeram uma série de ações artístico-políticas para protestar contra os preconceitos de ordem sexual e de gênero, a falta de políticas efetivas de combate ao HIV-Aids, a gentrificação da área central da cidade e as políticas habitacionais nefastas, entre outras questões. Ali figuravam, de forma central, trabalhos realizados pela *La Radical Gai, LSD (Lesbianas sin Duda)*, grupos pioneiros em torno das políticas *queer* em Madrid, sobre os quais eu já escrevi rapidamente no livro *Que os outros sejam o normal*. (COLLING, 2015)

Antes de chegar nas salas com as obras de David Wojnarowicz, passei rápido pela exposição *Poéticas da democracia. Imagens e contra imagens da transição*, que permaneceu em cartaz no Reina Sofia de 5 de dezembro de 2018 a 25 de novembro de 2019. Ali também foi possível contemplar uma série de obras que tratavam sobre o papel das mulheres e pessoas LGBT na luta pelo estabelecimento da democracia no país após a ditadura. De Manolo Quejido, de Sevilha, por exemplo, estava exposto o *Cartel Semana contra da Ley de Peligrosidad Social*, de 1977. Na sala em seguida, uma série de documentos, cartazes e capas de revistas que atestavam o papel do feminismo e do emergente movimento LGBT na transição: “Sexualidad no es maternidad – derecho a nuestro cuerpo”, assinado pela A.U.P.E.P.M (Associação Universitária para o Estudo da Mulher, criada em Madri, em 1975) e várias capas da revista *Vindicación Feminista*, editada de 1976 a 1979.¹ Uma delas com

1 Para saber mais, acesse: <http://vindicacionfeminista.blogspot.com>. Acesso em: 10 set. 2019.

a seguinte manchete: “Tres palabras malditas: lesbiana, prostituta, drogadicta”. Outra capa mostrava a foto de Angela Davis, com seu nome seguido por: “Negro es hermoso”.

Mas o meu objetivo era ver a exposição *David Wojnarowicz – a história me tira o sonho*. Eu não conhecia o artista e fiquei muito impactado pela sua vida, suas obras, seu ativismo em torno da luta pela vida das pessoas com HIV-Aids nos Estados Unidos. Vendo a exposição e depois, ao ler o belíssimo livro editado pelo Museu Reina Sofia e Ministério de Cultura e Esporte por ocasião da mostra, soube que ele colaborou com o ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), grupo criado em 1987 em Nova York e que realizou uma série de ações diretas para chamar a atenção da população sobre como o HIV-Aids estava matando centenas de pessoas nos Estados Unidos sem que o então governo de Ronald Reagan agisse ou mesmo falasse sobre o assunto. O ACT UP também denunciava a especulação da indústria farmacêutica em torno do HIV e foi um dos grupos pioneiros ao que depois foi chamado por ativismo *queer*. David nasceu em 1954, em New Jersey, e morreu em 22 de julho de 1992, em sua casa, vítima do HIV-Aids.

Esse contexto e ativismo foi determinante para a produção artística de David Wojnarowicz. Uma foto do artista, em que ele aparece com os lábios costurados, feita por Andreas Sterzing, se transformou em um dos emblemas mais destacados do ativismo contra o HIV-Aids (BORJA-VILLEL, 2019a). E tudo isso esteve evidente em toda a exposição que, como destaca Adam D. Weinberg, em texto do livro sobre a mostra, possui uma importância ainda maior nos tempos atuais:

Ainda que a arte de Wojnarowicz possua um caráter de urgência permanente, tendo em conta a situação política atual – que, em muitos sentidos, recorda as guerras culturais dos oitenta, a época em que se criaram muitas destas obras -, este projeto não podia ter sido apresentado em um momento mais oportuno ou relevante. (WEINBERG, 2019, p. 13)

Interessante que Weinberg, na parte inicial do seu texto, lembra que David Wojnarowicz tinha uma relação crítica com os museus e teria chegado a dizer que os museus mais importantes de Nova York, por não falarem do resto do país, eram tão culpáveis de aceitar um tipo de expressão cultural e rechaçar outras quanto o governo Reagan em relação a epidemia de HIV.

Wojnarowicz, em efeito, era consciente de que o papel dos museus de arte contemporânea, por sua própria natureza, é tremendamente controvertido: por uma parte, formam parte do sistema, mas, por outra, defendem alguns artistas marginais, rebeldes e revolucionários que rechaçam as fronteiras do bom gosto e renegam qualquer tentativa de definição da própria arte. (WEINBERG, 2019, p. 11)

A primeira parte da exposição consistia em homenagens de David Wojnarowicz a pessoas que ele admirava, como Arthur Rimbaud e Jean Genet. O artista criou uma máscara de Rimbaud e fez autorretratos ou fotografou amigos a usando em locais que ele gostava em Nova York. Em uma delas, uma pessoa aparece com o pênis ereto nas mãos.² Já a obra sobre Genet, consiste em uma colagem com a imagem do escritor com uma auréola de santo (Imagem 5). Ao fundo vemos uma igreja bombardeada, na parte superior à esquerda um santo, na esquerda inferior um desenho de um homem com uma metralhadora e na parte superior à direita uma imagem de Jesus Cristo com uma coroa de espinhos, uma seringa cravada em um dos braços e uma corda presa no braço até a boca, daquelas usadas para aparecer as veias antes de aplicar alguma injeção.

2 Ver imagem em: <https://bityli.com/pnFuX>. Acesso em: 29 jun. 2020.



Imagem 5 - © 2020. Digital image WhitneyMuseum of American Art / Licensed by Scala

Essa obra, de 1979, atraiu a atenção da *American Family Association* (AFA), que utilizou um fragmento dessa e outras obras de Wojnarowicz para enviar uma carta massiva para várias instituições contra o artista. Wojnarowicz processou a AFA, o juiz deu o ganho da causa a ele, mas estipulou uma multa de apenas um dólar para a associação. O artista nunca cobrou o valor, mas o cheque referente a multa também está no arquivo de Wojnarowicz e foi exposto no Reina Sofia. Tudo da sua vida ele transformou em arte. “Em sua defesa do uso da imagem de Cristo com uma seringa, o artista declarou que sua obra não era mais que uma revisão atual da ideia de que Jesus se apropriou de todos os pecados da humanidade, entre eles o flagelo contemporâneo da toxicodependência”. (KIEHL, 2019, p. 94)

Para Breslin (2019), o trabalho de Wojnarowicz pode ser lido pelos encontros do artista com as obras de outras pessoas que ele admirava. Assim, o encontro com Rimbaud gerou a série de fotos da máscara

do poeta sendo usada por várias pessoas em distintos lugares de Nova York. Já o encontro com Yukio Mishima, autor do livro *Confissões de uma máscara*, produziu uma releitura do relato do escritor sobre sua relação erótica com a imagem de São Sebastião e também influenciou Wojnarowicz a criar as suas próprias máscaras.

Ainda sobre os encontros, a obra *Das Reingold: New York Schism* (*Das Reingold: Cismas em Nova York*), faz referência a uma das quatro óperas épicas *Der Ring des Nibelungen*, composta por Richard Wagner. Breslin se pergunta o porquê dessa referência e responde dizendo que talvez a influência seja menos pela história da ópera (que trata sobre a busca de um anel mágico que permite a quem o possui dominar o mundo, sempre que se renuncie ao amor) e mais pela ideia de arte total wagneriana, que consiste em uso de várias linguagens artísticas em uma mesma obra. “Podemos detectar algo próximo ao espírito da obra de arte total na abundância metafórica, na exuberância material, e na concentração decidida da pintura de Wojnarowicz”. (BRESLIN, 2019, p. 30)

Em muitas obras, Wojnarowicz também usa fragmentos de mapas, que cumprem diversas funções. Uma das principais é sua crítica às fronteiras. Ele dizia que sem governos não haveria fronteiras. Os mapas, para o artista, colocam em destaque a natureza arbitrária das fronteiras.

Outra obra com evidente conteúdo sexual foi intitulada *Peter Hujar Sonhando/Yukio Mishima: São Sebastião*, de 1982.³ Dentro de parte do corpo de São Sebastião cravado de fechas, vemos a imagem de Hujar dormindo e sobre a sua cabeça aparece a imagem do escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970) se masturbando. Na exposição no Reina Sofia, a obra foi apresentada como uma síntese do desejo masculino. Sobre a relação de Wojnarowicz com Peter Hujar, Breslin (2019, p. 26) diz o seguinte: “Em princípio foram amantes, mas a relação em seguida evolucionaria e se intensificaria até converter-se em uma amizade impossível de categorizar”. Wojnarowicz disse que Hujar foi seu irmão, seu pai, seu vínculo emocional com o mundo, mas também o via

3 Ver imagem em: <https://archive.newmuseum.org/images/5272>. Acesso em: 29 jun. 2020

como alguém sexual, atrativo, uma mente e um corpo bonito. Hujar era amigo de Susan Sontag e um personagem conhecido nos círculos artísticos mais elitistas de Nova York. Foi Hujar quem convenceu Wojnarowicz de que ele era um artista.

A exposição também contava com várias fotos de Peter Hujar morto, todas muito fortes, impactantes.⁴ Sobre essas fotos, Breslin (2019) recupera a crítica que Douglas Crimp, historiador de arte e ativista, fez à exposição *Portrait of people with Aids*, do fotógrafo Nicholas Nixon, que esteve em cartaz no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1988. A mostra foi boicotada por alguns ativistas do ACP UP. O crítico destacou que as fotos reduziram as pessoas a vítimas do HIV, pois essa fora a única identidade apresentada pela exposição.

Breslin então reproduz uma conversa entre Deleuze e Foucault. Para Foucault, Deleuze foi o primeiro a nos ensinar sobre a indignidade de falar em nome de outros. “Quero dizer: nos burlávamos da representação, dizíamos que estava acabada, mas não soubemos extrair a consequência desta conversão ‘teórica’, a saber, que a teoria exigia que a gente envolvida falasse por fim praticamente por sua conta”. (FOUCAULT apud BRESLIN, 2019, p. 33) E então considera que a gente sente a força da lição de Foucault quando contempla as fotos que Wojnarowicz faz de Peter Hujar morto e reproduz um depoimento do próprio artista sobre essas imagens:

Me surpreendi a mim mesmo: apenas chorei. Quando todo mundo saiu da habitação, fechei a porta, tirei de minha bolsa a câmara super 8 e fiz uma varredura de toda a cama: seu olho aberto, sua boca aberta, aquela mão linda com a marca da gaze onde havia levado o soro, a cor marmórea de sua mão, a plena consciência da carnalidade de tudo aquilo. Logo saquei a câmara de fotos: retratos de seus incríveis pés, de sua cabeça, de esse olho aberto de novo: seguia tentando captar a luz que havia visto nesse olho...

4 Ver essas e outras obras citadas a seguir em: <https://bityli.com/8D2cd>. Acesso em: 29 jun. 2020

Tentei dizer algo sem retirar a mirada daquele enorme olho. Se quando a gente morre a energia do corpo se dispersa e se funde com tudo o que nos rodeia, acaso não poderia essa energia conhecer meus pensamentos de imediato? Assim que tento falar de todos modos, tento dizer algo por se ele tivera medo ou se sentira confundido por sua própria morte e necessitara, quem sabe, certo consolo ou uma forma de lidar com aquilo, mas as palavras não me saem da boca. É o momento mais importante de minha vida e sou incapaz de articular uma só palavra, e quem sabe sou eu quem necessita que me falem, quem sabe sou eu que necessita consolo e o único que posso fazer é separar as mãos de minhas costas, indefeso, e dizer: ‘Tudo que eu quero é algum tipo de agradecimento’. (WOJNAROWICZ apud BRESLIN, 2019, p. 33-34)

As obras produzidas por Wojnarowicz, entre 1983 e 1984, tratam sobre a violência sofrida pelos gays pela polícia, nas ruas e nas prisões, e sobre a falta de proteção legal. Uma delas, intitulada *Estupro na prisão*, mostra dois homens estuprando um outro preso. “Ao largo de toda sua obra visual e escrita, Wojnarowicz sempre concedeu um valor especial para a sexualidade, em particular às relações entre homens e a socialização derivada dos encontros sexuais anônimos que se produzem quando se sai a caçar.” (BRESLIN, 2019, p. 21)

Breslin destaca como Wojnarowicz descobriu os edifícios em ruínas ao largo do rio Hudson, onde homens se encontravam para fazer sexo. Esses prédios depois foram demolidos em meados dos anos 1980. E esses encontros sexuais mudaram muito depois do HIV-Aids, mas, para Breslin, Wojnarowicz não teria adotado um tom explicitamente melancólico a partir daí, mas “reconhecia que o potencial de liberação – sexual, social e política – deste tipo de relações sexuais estava em sua capacidade para criar comunidades diferentes das que haviam se constituído até então (o casal, a família ou o distrito eleitoral)”. (BRESLIN, 2019, p. 21) É o que, como veremos adiante, José Esteban Muñoz (2020) chamaria de uma *utopia queer por vir*.

Uma das fotografias mais conhecidas de Wojnarowicz, realizada em 1991, mostra ele com o rosto praticamente enterrado. Foi realizada no México, com a parceira de sua amiga Jean Foos. A imagem lembra muito da performance de Ana Mendieta (1948-1985), cubana radicada em Nova York e, portanto, contemporânea de Wojnarowicz. Trata-se do vídeo-performance *Burial Pyramide, Yagul, México (Pirâmide funerária, Yagul)*, também realizada no México, porém em 1974. Curiosamente, o livro sobre a exposição não faz nenhuma referência a essa “coincidência”. A obra de Mendieta faz parte da coleção do Reina Sofia. Realizada na zona arqueológica de Yagul (Oaxaca, México), a ideia de Mendieta era estabelecer conexões com a cultura pré-colombiana, mas, assim como Wojnarowicz, também fazia alusão à morte de um corpo que parece não ter direito de existir.

Em 11 de outubro de 1992, integrantes da ACT UP fizeram um protesto na Casa Branca e, nos jardins, jogaram cinzas de pessoas mortas pelo HIV. Quatro anos antes, no mesmo dia, Wojnarowicz participou de um ato do mesmo coletivo na sede da *Federal Drug Administration* (FDA), em protesto contra a demora na aprovação de medicamentos, e usava uma jaqueta de brim com a seguinte frase escrita sobre um triângulo rosa: “Se morro de Aids, ao invés de me enterrar, deixem meu cadáver nas escadas da FDA”. Em 1996, quatro anos depois da morte de Wojnarowicz, Tom Rauffenbart jogou parte das cinzas do amigo-amante nos jardins da Casa Branca e também em locais que ele amava em vida.

Sobre a foto que encerra a exposição, Breslin (2019) informa que ela fazia parte de uma obra/instalação maior, chamada *America: heads of family, heads of state (América: chefes de família, chefes de estado)*. Uma enorme cabeça de papel machê estava no centro, em cima a palavra *queer*, pendurada com uma base composta por dois televisores que mostram imagens de protestos nos quais Wojnarowicz participou. No chão, sob flores, o esqueleto de um menino vestido de branco. Nas paredes, páginas de jornais que falam da postura das Igreja Católica ante ao sexo seguro e a moralidade da homossexualidade e do HIV. Nas paredes laterais, fotos de George Bush e Ronald Reagan e, ao fundo, a obra que encerrava a exposição no Reina Sofia, chamada *Untitled*

(one day this kid) – Sem título (um dia esse garoto) (Imagem 6), com o brilhante texto, que vale a pena ler:

Um dia este menino irá crescer. Um dia esse menino conhecerá algo que o fará experimentar uma sensação equivalente a separação da Terra do seu eixo. Um dia este menino chegará ao ponto em que sentirá uma divisão que não é matemática. Um dia este menino notará que algo se agita em seu coração e em sua garganta e em sua boca. Um dia este menino descobrirá algo em sua mente e em seu corpo e em sua alma que lhe abrirá o apetite. Um dia esse menino fará algo pelos homens que usam uniformes de padres e rabinos, homens que habitam certos edifícios de pedra que pedem a sua morte. Um dia os políticos promulgarão leis contra este menino. Um dia famílias darão uma informação falsa aos seus filhos, e cada um desses filhos transmitirá essa informação para a seguinte geração, uma informação concebida para fazer a existência insuportável para este menino. Um dia este menino começará a experimentar toda essa atividade em seu entorno e essa atividade e essa informação lhe obrigarão a se suicidar ou a correr perigos com a esperança de ser assassinado ou ficará relegado ao silêncio e à invisibilidade. Ou um dia este menino falará. Quando começar a falar, os homens que terão aprendido a ter medo deste menino tentarão o calar por meio do estrangulamento, dos socos, da prisão, da asfixia, da violação, da intimidação, dos sedativos, da força, das armas de fogo, das leis, das ameaças, das gangues urbanas, das garrafadas, das facadas, da religião, da decapitação e da imolação no fogo. Os médicos vão decidir que este menino pode se curar, como se seu cérebro fosse um vírus. O governo arrebatará seus direitos constitucionais e invadirá a sua intimidade. Este menino terá que enfrentar o eletrochoque, os sedativos e as terapias de condicionamento em laboratórios atendidos por psicólogos e investigadores científicos. O despojarão de sua casa, de seus direitos civis, de seu emprego e de todas as

liberdades concebíveis. E tudo isso acontecerá dentro de um ou dois anos, quando descobrir que deseja pôr o seu corpo nu sobre o corpo nu de outro menino.

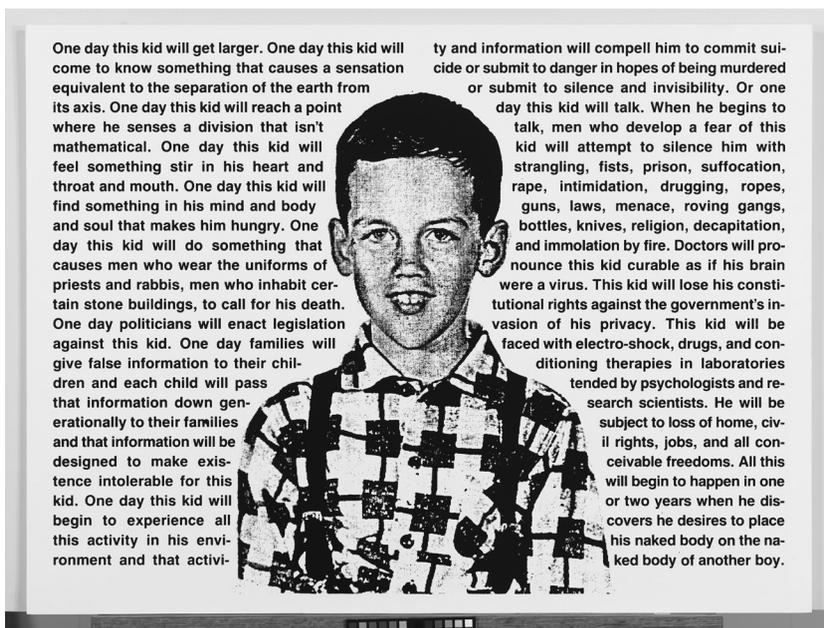


Imagem 6 - © 2020. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala

E de que forma David Wojnarowicz me afetou? O que vemos em suas obras e *o que nos olha no que vemos?* O que elas me motivam a escrever? Que outras relações podem ser feitas através do seu trabalho? Em primeiro lugar, penso que qualquer pessoa ligada com os estudos *queer*, como é o meu caso, ficaria impactada com a exposição. Isso porque a mostra nos oferece as dimensões políticas e conceituais do que depois viria a ser nomeado por ativismo, estudos ou teoria *queer*. Mas, além disso, a exposição também me tocou por outras razões.

O período ligeiramente posterior à chegada da epidemia de HIV-Aids no Brasil coincidiu com a minha mudança para a cidade de São Leopoldo, localizada na Região Metropolitana de Porto Alegre. No princípio dos anos 1990, com vinte e poucos anos, saí de uma mi-

núscula cidade do interior do Rio Grande do Sul e isso possibilitou que, pela primeira vez, eu pudesse frequentar espaços de sociabilidade gay que, naquela época, chamávamos de bares ou boates de “entendidos”. A ideia de uma identidade gay se instalou logo depois. Nunca me esqueço na primeira noite em que abri as portas da boate *Enigma*, localizada na rua Pinto Bandeira, em Porto Alegre, e pela primeira vez vi vários rapazes se beijando. Mas aquela alegria de encontrar um espaço acolhedor contrastava com o temor do HIV-Aids. “Não faça sexo com fulano de tal porque eu soube que ele está com a tia.⁵ Nossa, você viu como ele emagreceu da semana passada para cá? Cuidado hein!”. Essas frases rondavam as conversas daquelas noites inesquecíveis.

Além disso, nossa geração não esquece das mortes de amigos e ídolos. Não esquecemos da fatídica capa da revista *Veja* com Cazuza,⁶ em 1989, da morte de Renato Russo, em 1996, e das “Cartas para além dos muros”, de Caio Fernando Abreu.⁷ Lembro nitidamente daquela manhã de 18 de setembro de 1994 em que, chegando na redação onde trabalhava como repórter, li, no jornal *Zero Hora*, a terceira das cartas em que nosso amado escritor revelava ser soropositivo.

Os anos passaram, as práticas de sexo seguro se ampliaram e os novos medicamentos impediram a morte de milhares de pessoas. No entanto, nos últimos anos, o número de pessoas contaminadas voltou a subir.⁸ Novamente pessoas amigas e queridas voltam a me procurar para dizer que descobriram ter HIV e que estão desesperadas, não sabem o que fazer, se sentem incapazes de contar a notícia para outras pessoas próximas.⁹ O estigma continua vivo. David Wojnarowicz me fez lembrar e isso é ótimo, pois precisamos voltar a falar muito sobre HIV-Aids. O artista, mesmo morto, continua fazendo militância.

5 Forma com a qual as pessoas se referiam ao HIV-Aids.

6 Sobre o assunto, ler: <https://bityli.com/xO9s4>. Acesso em: 12 abr. 2020.

7 Ler em: <https://bityli.com/B41x5>. Acesso em: 12 abr. 2020.

8 Sobre dados do crescimento do número de pessoas com HIV no Brasil, ver <https://bityli.com/YFfsh>. Para dados sobre a Espanha, ver: <https://bityli.com/FEZqO>. Acesso em: 12 abr. 2020.

9 Algumas pessoas tentam superar essas sensações e inclusive transformam a nova condição sorológica em produção de conhecimento, como é o caso de Ramon Fontes (2019).

Uma das partes da exposição no Reina Sofia que mais me tocou foi aquela que contava com as fotos de Peter Hugar morto. Depois de conhecer um pouco sobre a intensa relação que existia entre David e Peter, fiquei vários minutos observando os detalhes das fotos. Fiquei muito emocionado, chorei, mas o choro não foi de pena e nem de raiva. Uma possível explicação para os meus sentimentos surgiu após ler outros textos de Douglas Crimp. No ensaio intitulado *Representações não moralizantes da aids*, ele inicialmente realiza uma crítica ao famoso filme *Filadélfia*, protagonizado por Tom Hanks, Denzel Washington e Antonio Banderas. Para Crimp, foi necessário apagar tudo o que faz uma bixa ser uma bixa para que as pessoas sentissem pena do personagem que vai morrer. Depois de analisar uma série de outros vídeos, alguns inclusive produzidos por ativistas da ACT UP, Crimp concluiu:

Moralizar não nos ajudará a nenhum de nós a superar esta nova crise muito mais que a retórica repetição heroica de nossas conquistas passadas de quando lutávamos contra a epidemia. O que necessitamos agora é a autorrepresentação de nossa *desmoralização*. Necessitamos urgentemente recursos que nos ajudem a suportar as consequências da perda da esperança em uma cura contra a aids, de afrontar uma perda atrás da outra, de afrontar tanto ódio que se dirige contra nós, e de afrontar o fato tão simples e tão terrível, ao que rara vez se menciona, de que todos, quase seguramente, viveremos com aids no que nos resta de vida. Quando a maioria de nós começamos a praticar sexo seguro fizemos uma espécie de trato – como dizendo ‘eu me sacrifico agora, até que se acabe com a aids’ –. Mas quem de nós pensou que esse sacrifício seria para sempre? Quem é capaz psicologicamente de aceitar as consequências de ‘para sempre’? (CRIMP, 2005, p. 133, grifo do autor)

No texto de Crimp citado pelo catálogo da exposição de David Wojnarowicz, *Retratos de pessoas com aids*, além de criticar a exposição do MOMA, o autor realiza uma pertinente crítica à uma série de reporta-

gens veiculadas por redes de televisão dos Estados Unidos sobre pessoas com HIV-Aids. Ao final, ele conclui:

Quem sabe cheguemos a conclusão de que os retratos de pessoas com aids criados pelos meios de comunicação e os produzidos pelos artistas fotógrafos são igualmente degradantes, e de que estão sobre determinados pelos preconceitos sobre a maioria dos indivíduos que têm aids e que os precedem – sobre os homens gays, os consumidores de drogas intravenosas, as pessoas de cor, os pobres – ou as imagens que produzem os jornalistas (e os artistas) não só criam falsos estereótipos sobre as pessoas com aids, mas, ao contrário, eles herdaram os falsos estereótipos que já existem sobre os grupos mais afetados pela aids. (CRIMP, 2005, p. 149)

Para enfrentar essas representações, Crimp sugere que os ativistas continuem pedindo e criando suas próprias contra imagens, de autoconfiança das pessoas com HIV e do movimento social organizado, tal como fizeram os manifestantes do ACT UP no MOMA. E pondera: “Mas, também, devemos reconhecer que cada imagem de uma pessoa com aids é uma *representação*, e formular nossas exigências ativistas não em função da ‘verdade’ da imagem, mas em relação com as condições em que elas foram construídas e seus efeitos sociais.” (CRIMP, 2005, p. 149, grifo do autor)

Em *Luto e militância*, um dos seus trabalhos mais famosos, Crimp realiza uma instigante reflexão de como o luto pode gerar militância, ao contrário do que poderia sugerir Sigmund Freud. Ao pensar sobre as diferenças entre luto e melancolia, Freud disse que o luto consiste em um momento subjetivo no qual o sujeito fica alheio a todo esforço que não seja o de chorar pela perda de algo querido e identificável. Crimp, através do trabalho ativista da ACT UP, defende que o luto pode sim fazer com que as pessoas saiam da inércia e se tornem militantes. Crimp também revela que nem todas as pessoas podem externalizar e viver o seu luto. Em vários funerais de homossexuais vítimas

do HIV-Aids, os companheiros do morto muitas vezes sequer podiam chegar perto do caixão ou chorar porque as famílias não aceitavam ou nem sabiam com quem o parente vivia. O luto, nessas ocasiões, é um privilégio heterossexual. E pode ser vivido apenas nos encontros com os amigos e nas ações, performances e manifestações da ACP UP, associação da qual Crimp fazia parte.

E por que recupero esses três textos de Douglas Crimp? Faço isso para voltar às imagens de Peter Hugar morto, produzidas por David Wojnarowicz dois anos antes da exposição no MOMA criticada por Crimp e boicotada pela ACT UP. Essas fotos de David não produzem uma representação moralizante sobre pessoas com HIV-Aids. David não escondia o que o fazia ser uma bixa. Pelo contrário. E as fotos sobre Peter, longe de uma lógica de espetacularização, talvez tenham me sensibilizado exatamente por ver nelas o luto de David. Mostram, também, como a representação pré-coquetel¹⁰ continua sendo importante.

Therese Frare realizou uma foto, utilizada em uma campanha da Benetton, que retratou uma cena verídica, na qual David Kirby, um norte-americano infectado pelo vírus HIV, já em fase terminal, encontra-se acamado e rodeado pela família. A imagem foi considerada como uma releitura soropositiva da *Pietà*, de Michelangelo Buonarroti. (ALÓS, 2019) Ao contrário do que sugere a imagem de Frare, David fugiu de qualquer vinculação religiosa, chorou seu luto, nos deu a oportunidade de conhecer essa experiência e, além disso, ainda produziu fotos em que o corpo do morto é desejado e, eu diria, com um pouco de delírio, até desejante. Repito o texto do próprio David sobre aquelas imagens: “[...] seu olho aberto, sua boca aberta, aquela mão linda com a marca da gaze onde havia levado o soro, a cor marfórea de sua mão, a plena consciência da carnalidade de tudo aquilo”. (WOJNAROWICZ apud BRESLIN, 2019, p. 33-34)

10 A expressão pré-coquetel se contrapõe a “literatura pós-coquetel”, cunhada pelo pesquisador Alexandre Nunes de Sousa (2015) para tratar de outro período histórico do HIV-Aids.

Ao terminar de ler textos sobre David Wojnarowicz e começar a ler sobre Henrik Olesen, que também estava em exposição no Museu Reina Sofia, me perguntei: teria o *queer* se institucionalizado via museus na Espanha? Que vantagens e desvantagens isso geraria? Saí de um país que censurou uma exposição chamada *Queermuseu*, aliás bem pouco transgressiva, conforme Tiago Sant’Ana (2017), para um país onde o *queer* se instalou nos grandes museus? Em 2013 procurei, e encontrei, o *queer* nas ruas e no Orgulho Crítico, contraposição a Parada LGBT oficial de Madri (COLLING, 2015), para agora o encontrar com essa grandiosidade nos grandes museus? O que ocorreu para o *queer* irromper dessa forma nos museus da Espanha? Olhei para fora e, na parte externa do Reina Sofia, no vão próximo ao restaurante e a biblioteca, estava exposto um imenso pôster (Imagem 7), intitulada *Salão de beleza* (2014), obra realizada pelo peruano Giuseppe Campuzano, filósofo, *drag queen* e criador do Museu Travesti do Peru, e por Miguel Ángel López. Mais uma evidência da proposta do museu em 2019.



Imagem 7 - Giuseppe Campuzano e Miguel A. López, *Beauty Salon* (Salon de beleza – Salão de beleza), 2014

Impressão digital sobre vinilo, 340 x 900 cm.

Fotografias: Cláudia Alva. Desenho: Imayna Cáceres

Coletânea Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Doação dos autores, 2017 (promovida por Ines Doujak e Oliver Ressler, diretores do Utopian Pulse-Flares in the Darkroom)"

II Reprodução autorizada pelo artista Miguel A. López.

HENRIK OLESEN E SUA ODE AO ANACRONISMO

Além da exposição de David Wojnarowicz, estive em cartaz no Reina Sofia, de 25 de junho de 2019 a 21 de outubro de 2019, outra grande mostra que explicitamente tratava de dissidência sexual e de gênero, com obras do artista dinamarquês Henrik Olesen, nascido em 1967. Essa exposição, ao contrário da anterior, gerou em mim percepções muito diferentes. Me incomodou, em especial, a seção que tinha a proposta de recontar a história da arte através de artistas tidos por Olesen como *queer*, *crossdressing* e outras terminologias atuais usadas por ele para tratar de imagens de séculos passados. Mas vamos por partes.

No texto de abertura do catálogo da exposição, José Guirao Cabrera, ministro de Cultura e Esportes da Espanha, disse que o artista seria influenciado por Michel Foucault e pela teoria *queer*, apostaria por introduzir uma proposta abertamente homossexual e que assumiria “a vontade performativa do movimento *queer* como um princípio articulador de sua prática”. (CABRERA, 2019) A mesma tendência foi apontada por Manuel Borja-Villel, diretor do museu, no mesmo catálogo.

Um trabalho que põe de manifesto o binarismo inerente aos sistemas de classificação e conhecimento da modernidade e com o que, de modo mais

específico, quer contribuir para desmontar a ficção da heteronormatividade, visibilizando o uso que se tem feito dela para impor e legitimar uma ordem social baseada na (re)produção. (BORJA-VILLEL, 2019b)

O diretor do Reina Sofia destacou também que o artista possui uma “grande densidade conceitual” e que permitiria “a emergência de um novo corpo. Um corpo *queer* que, liberado de ataduras e servidões do sujeito edípico, escapa a qualquer intento de fechamento identitário”. (BORJA-VILLEL, 2019b) Adiante, ele define corpo *queer* como “indefinido e indefinível, em permanente estado de mutação”. Sobre a obra *Alguns artistas gays-lésbicas e/ou artistas relevantes para a cultura homo-social nascidos entre c. 1300 – 1870* (Imagem 8), considera que se trata de um “heterodoxo trabalho de investigação e arquivo sobre a representação da homossexualidade na história da arte e da cultura visual”. (BORJA-VILLEL, 2019b)



Imagem 8 - Henrik Olesen – *Alguns artistas gays-lésbicas e/ou artistas relevantes para a cultura homo-social nascidos entre c. 1300–1870*, 2007 – 4 colagens (papel fotográfico em papel), madeira, 2 galinhas taxidermizadas, 1 galo taxidermizado – Dimensões variáveis - Visualização da exposição no Migros Museum für Gegenwartskunst – Foto: Stefan Altenburger Photography, Zurich.¹

1 Imagem cedida pelo museu Migros e reprodução autorizada pela galeria Buchholz.

Helena Tatay, curadora da mostra, também no catálogo, escreveu um texto explicando a trajetória e obras do artista e frisou que, na instalação *Etapa intermediária (após Magnus Hirschfeld)*, Olesen já estaria evocando o discurso moderno sobre sexo, a partir de Sigmund Freud, Richard von Krafft-Ebing e Magnus Hirschfeld, “que Foucault situa com precisão em 1871”. (TATAY, 2019, p. 15) Esses saberes teriam produzido “uma fúria classificadora”. (TATAY, 2019, p. 16)

Ao ver a exposição e ler os textos do catálogo, fiquei me perguntando: o artista foge dessa “fúria classificadora” ou fica, mesmo sem querer, enredado nela? Tatay (2019) explica que, “durante anos, como reação à invisibilidade que sofre a comunidade gay que o rodeava e a uma história da arte em que os homossexuais haviam sido silenciados, (Olesen) esteve colecionando imagens que lhe pareciam *queer*”. (TATAY, 2019, p. 18) Esse trabalho gerou sete painéis de seis metros de largura cheios de imagens “da representação da homossexualidade e da cultura do mesmo sexo extraídas da história da arte e da cultura visual”. (TATAY, 2019, p. 20) Tatay cita próprio artista:

Este projeto trata, antes de tudo, do desejo, do amor e de sexo. Como ponto de partida, queria me centrar em um aspecto mais positivo da sexualidade e nos padrões culturais. Me interessavam os artistas homossexuais e as subculturas como tais, e me preocupavam menos as estruturas que os criminalizaram e oprimiram. (OLESEN apud TATAY, 2019, p. 21)

Tatay lembra que, em dezembro de 2018, os jornais espanhóis disseram que Goya era homossexual em função da publicação de cartas trocadas entre ele e Martín Zapater. As cartas vieram a público em função de uma publicação do Museu do Prado.

Os jornais imediatamente qualificaram o dado sem matizes: ‘Goya era homossexual’. O trabalho de Olesen quer apresentar a opção contrária, a multiplicidade. Um mapa parcial das distintas e variadas representações eróticas dirigidas a pessoas do mesmo sexo. Recorrer a distintos

painéis é experimentar o erotismo de algumas imagens e gestos, e disfrutar descobrindo imagens. A diversidade é enorme, há cenas amáveis e terríveis, atos de castigo e gestos tenros, paisagens, interiores, olhares sedutores, *bondage*, dissidência sexual, melancolia e outros registros. Todo o atlas é um rechaço a homogeneizar a experiência homossexual, a reduzi-la. (TATAY, 2019, p. 20-21)

O problema, em minha primeira impressão, foi o fato de Olesen qualificar todas as imagens existentes na seção na exposição como provenientes de artistas homossexuais ou representações eróticas dirigidas a pessoas do mesmo sexo. Para quem se diz influenciado por Michel Foucault, causa espanto qualificar como homossexual ou gay alguém nascido em 1300, por exemplo. *Alguns artistas gays e lésbicas significativos para a cultura homo-social nascidos entre 1300 e 1870 aproximadamente* foi apresentada assim no texto fixado na própria exposição:

[...] um trabalho de investigação e arquivo sobre a representação da homossexualidade na história da arte e a cultura visual antes de que a definição da sexualidade de finais do século 19 sistematizara o discurso sexual mediante uma legislação que criminalizava o não regulamentado. O trabalho rende homenagem ao *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, tanto em termos de apresentação como de classificação heterodoxa.

Uma parte dessa seção da exposição se chamava *crossdressing* e contava com fotos de 1852, por exemplo. Outra ganhou o título *Some Faggy Gestures (Alguns gestos bixas)* (Imagem 9). Nela existiam várias imagens de pessoas da aristocracia de vários lugares do mundo em poses e gestuais que hoje considerariamos bem bixas. Em outro texto do catálogo, Lars Bang Larsen analisa parte da exposição, em especial essa seção, e diz: “[...] aqui o gesto *queer* se interpreta como um atributo que as mulheres e homens privados de uma singularidade se apropriaram ajustando-o até convertê-lo em código”. (LARSEN, 2019, p. 45)



Imagem 9 - Henrik Olesen – *Alguns artistas gays-lésbicas e/ou artistas relevantes para a cultura homo-social nascidos entre c. 1300–1870, 2007* – 4 colagens (papel fotográfico em papel), madeira, 2 galinhas taxidermizadas, 1 galo taxidermizado – Dimensões variáveis - Visualização da exposição no Migros Museum für Gegenwartskunst – Foto: Stefan Altenburger Photography, Zurich²

Um amigo meu foi ver a exposição e me disse extasiado: “Você viu como ele construiu uma história da homossexualidade na arte?”. Fiquei espantado e vermelho de raiva porque eu nunca havia visto algo tão anacrônico e classificatório, ainda por cima produzido por alguém que se diz influenciado pelos estudos *queer*! Discuti com meu amigo e depois me dei conta e pensei: “Leandro, essa foi uma outra maneira daquelas obras te afetarem. Não foi você lá no início da pesquisa que disse que o ato de afetar não tem relação apenas com alegria, carinho e empatia? Era isso! A raiva também é um modo de ser afetado!” Mas deixam-me explicar melhor e problematizar essa minha irritação.

2 Imagem cedida pelo museu Migros e reprodução autorizada pela galeria Buchholz.

Michel Foucault (1988), que seria uma influência importante para o artista, ficou conhecido por defender, no primeiro volume da *História da sexualidade*, que apenas a partir do final do século XIX a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo passou a ser qualificada como homossexualidade e, a partir daí, o que era uma prática, mais ou menos recorrente em determinadas sociedades, se transformou em uma identidade. Após considerar o famoso artigo de Westphal, de 1870, sobre as “sensações sexuais contrárias”, como data natalícia da criação da homossexualidade como categoria psicológica, psiquiátrica e médica, Foucault (1988, p. 51), diz: “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.”

Ou seja, o que era uma pessoa que praticava sodomia, que poderia ser temporária ou até um rito de iniciação de um mestre ao seu discípulo, se transformou em uma categoria médica, uma anormalidade e uma patologia sobre a qual se produziram uma variedade de saberes que tinham por finalidade, entre outras coisas, disciplinar os corpos tendo como normalidade a vida monogâmica e heterossexual. Isso é um lugar comum entre qualquer pessoa minimamente leitora de Foucault e dos estudos da sexualidade, em especial via estudos *queer*. Então, como alguém que se diz influenciado por Foucault comete tamanho absurdo? Essa era, e continua a ser, uma pergunta que eu faço em relação a essa exposição. Busquei nos textos da exposição e no catálogo alguma resposta e não encontrei. O livro da mostra inclusive conta com um texto de Paul B. Preciado, que não toca nesse assunto.

Pois bem, a minha raiva fez com que eu procurasse me aproximar mais sobre o debate em torno do anacronismo. Namorando há anos com um historiador, solicitei a ele dicas de leituras. Na História³ existe um imenso debate sobre o tema. O(a) historiador(a) pode analisar um tempo passado com as lentes do presente? Pode usar categorias do presente, que não existiam no passado, para contar e analisar esse passado? E seria possível, escrevendo hoje, estar temporariamente imune da linguagem de nossos tempos para pensar o passado? Qualquer texto

3 Usarei História em letra maiúscula para me referir à área do saber, à disciplina acadêmica, e história, em letra minúscula, para me referir aos acontecimentos, coisas vividas.

da História não seria, em alguma medida, anacrônico? A História contaria e analisaria fatos reais ou os inventaria baseada em documentos e outras fontes disponíveis? Em que medida a História não produziria peças de ficção?

Os textos sugeridos por Ricardo, o meu companheiro, tentam pensar através dessas perguntas, não necessariamente dessa forma como eu as estou formulando aqui. Obviamente, não irei escrever sobre todas as nuances desses debates e muito menos tentarei responder as questões sobre as quais os(as) próprios(as) historiadores(as) ainda hoje se debatem. Vou apenas sintetizar a seguir duas correntes principais (nem tão distantes como parecem à primeira vista) mais conhecidas e depois pensar sobre o tema na história da arte, novamente recorrendo a Didi-Huberman (2013 e 2015). Em seguida, voltarei a pensar sobre a exposição.

Marc Bloch, famoso historiador, de forma recorrente é acionado sobre o tema. Em uma de suas obras, defende que o anacronismo, “entre todos os pecados, ao olhar de uma ciência do tempo”, é “o mais imperdoável”. (BLOCH, 2002, p. 144) Essa ideia advém, em boa medida, de Bloch e de Lucien Febvre,⁴ dois expoentes da *Movimento dos Annales*. Qualquer estudante de História aprende essa lição logo nos primeiros dias na universidade. E Bloch diz mais:

Uma nomenclatura imposta ao passado acarretará sempre uma deformação, caso tenha por proposta ou apenas por resultado pespegar suas categorias às nossas, alçadas, para a ocasião, à eternidade. Não há outra atitude razoável a tomar em relação a esses rótulos senão eliminá-los. (BLOCH, 2002, p. 145)

Não irei tratar sobre os casos e estudos que Bloch analisa para elaborar as suas reflexões. Ele, por exemplo, se questiona a partir de quando podemos utilizar o capitalismo para pensar uma sociedade do passado. A partir de que século isso poderia ser feito? Mas em uma leitura mais

4 Tratarei desse autor em seguida, via Jacques Rancière (2011).

atenta ao texto percebe-se que Bloch não tem uma visão tão essencialista quanto essas suas conhecidas e repetidas frases fazem parecer. Em vários momentos, ele destaca que as nomenclaturas dos documentos históricos não trazem a análise pronta dos fatos, mas que eles devem ser confrontados com o ambiente da sua época. No entanto, como também diz Bloch, quase sempre o que sabemos de cada época, através dos documentos que resistiram ao tempo, também foram saberes elaborados por

[...] seus escrivães: cronistas, juristas sobretudo. Foi a voz deles, antes de qualquer coisa, que nos chegou. Evitemos esquecer que as palavras que eles usavam, as classificações que propunham com essas palavras, eram resultado de uma elaboração erudita, frequentemente sistemática, muitas vezes exageradamente influenciada pela tradição. Que surpresa, talvez, se no lugar de pensar sobre a terminologia, confusa, contraditória e provavelmente artificial, dos recenseadores ou dos capitulários merovíngios, pudessemos, passeando em uma aldeia dessa época, escutar os camponeses entre si dando nome às suas condições ou os senhores às de seus súditos! É claro que essa descrição da prática cotidiana por si mesma não nos forneceria, tampouco, toda a vida – pois as tentativas de expressão e, por conseguinte, de interpretação que advêm dos doutos ou dos homens da lei constituem, elas também, forças concretamente atuantes; seria, pelo menos, atingir uma fibra profunda. (BLOCH, 2002, p. 141)

Ou seja, os documentos que restaram não dizem necessariamente sobre a vida dos camponeses e humildes. E Bloch está, o tempo todo, chamando atenção para esse aspecto porque a sua proposta, ligada com a *Movimento dos Annales*, foi a de produzir uma outra História que não seja apenas a contada e influenciada pelos vitoriosos e eruditos, mas pelas pessoas simples do povo. Com isso, esse *Movimento* contribuiu muito para mudar os rumos da História. No entanto, se, por um lado, Bloch destaca que todo documento é imperfeito e sujeito a

qualquer avaliação, por outro ele às vezes parece confiar bastante na possibilidade de o(a) historiador(a) ter plenas condições de confrontar os documentos com o ambiente em que eles foram produzidos, o que os recolocaria no uso de sua época. Nas palavras dele:

Para resumir, o vocabulário dos documentos não é, a seu modo, nada mais que um testemunho: precioso, sem dúvida, entre todos; mas, como todos os testemunhos, imperfeito; portanto, sujeito à. Cada termo importante, cada figura de estilo característica, torna-se um verdadeiro instrumento de conhecimento, bastando ser confrontado uma única vez com seu ambiente; recolocado no uso da época, do meio ou do autor; protegido, sobretudo, quando sobreviveu por muito tempo contra o perigo, sempre presente, do contrassenso por anacronismo (BLOCH, 2002, p. 142)

Ao final, o que Bloch defende é que o(a) historiador(a) tenha cuidados metodológicos para analisar o passado e que a análise não seja baseada apenas em sua própria percepção, a seu bel-prazer, ou até pela sua própria criação literária. “Curioso problema das ciências do homem, que, por terem sido por tanto tempo tratadas como mero gênero literário, parecem ter preservado algo do impenitente individualismo do artista!” (BLOCH, 2002, p. 146)

No segundo bloco de autores que problematizam o anacronismo estão Jacques Rancière (2011) e Didi-Huberman (2013, 2015). O primeiro escreveu um conhecido texto com uma forte crítica a Lucien Febvre, parceiro de Bloch no *Movimento dos Annales*. Rancière abre o seu texto citando o prefácio do livro *O problema da descrença no século XVI. A religião de Rabelais*, de Febvre, que diz: “O problema consiste em determinar com exatidão a série de precauções a serem tomadas, de prescrições a serem observadas para que se evite o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível: o anacronismo.” (FEBVRE apud RANCIÈRE, 2011, p. 21)

A partir daí, Rancière realiza uma série de reflexões em torno do anacronismo e defende que o debate em torno dele está ligado com a

proposta de a História se constituir em uma ciência com a verdade sobre o passado. E faz a sua leitura de como Febvre analisa se François Rabelais, monge e, posteriormente, médico francês, que viveu de 1494 a 1553, era ou não ateu. Contrapondo-se à leitura de Abel Lefranc, para quem Rabelais era um ateu, Febvre defendeu que as acusações de ateísmo formuladas contra Rabelais não deveriam ser interpretadas à luz do racionalismo moderno, mas vistas no contexto da época.

Na análise de Rancière, por Febvre defender que no tempo de Rabelais não era possível ser ateu, o historiador não considerou que o personagem poderia ter sido um homem à frente do seu tempo, argumento que estaria presente nas reflexões de Abel Lefranc. O historiador Ronaldo Vainfas sintetiza assim as críticas de Febvre a Lefranc:

Febvre lançou seu livro dedicado às mentalidades na França do século 16. Publicado em 1942, trata de examinar a obra de François Rabelais (1494-1553), médico da corte e grande escritor humanista, autor dos clássicos *Pantagruel* e *Gargântua*, livros sobre os ‘horróveis e terrificantes atos e palavras de Pantagruel, filho do gigante Gargântua’. Trata-se de uma novela de enorme sucesso, contando as aventuras de Pantagruel, cujo nome significa ‘tudo alternado’, afamado por sua gula insaciável e apego às bebedeiras. Gargântua era um gigante também glutão.

Caracterizada pelo humor satírico, a obra é rica em vocabulário chulo e blasfêmias de toda sorte, descrição de vômitos e atos sexuais. Urina e fezes irrigam várias partes da novela. Por tudo isso, tais livros foram julgados heréticos e incluídos no *Index* de livros proibidos pela Inquisição, em 1564. Vários censores taxaram a obra de ateísta pelo forte desacato aos valores cristãos. O próprio Rabelais foi acusado de ateu e anticristão. E muitos críticos literários do século 19 endossaram a tese de um Rabelais ateu.

É nesta altura que entra a inovação de Febvre, defendendo a impossibilidade do ateísmo no século 16, com base na

análise exaustiva do vocabulário da época. Foi então que o historiador lançou o conceito de ‘outillage mental’ para aludir ao conjunto de crenças e sentimentos de determinada sociedade, antecipando a *história das mentalidades*.

Mas Febvre vai além. A genialidade da obra reside na demonstração cuidadosa da religiosidade do próprio Rabelais, homem que flertava com o calvinismo e, talvez por isso, fosse implacável com os santos e sacramentos. Febvre rastreia a exaltação de Rabelais à Bíblia, a citação de textos sacros em francês e mesmo a defesa da ‘justificação pela fé’, doutrina luterana. Por outro lado, Rabelais não está imune a valores católicos, como a *caridade*. *Fides charita formata* – fórmula cara aos escolásticos, não a Lutero ou Calvino. ‘Coexistência, no mesmo homem, de tendências opostas que o puxam cada uma para seu lado’, assim Febvre vê Rabelais. (VAINFAS, 2009).

Não irei me deter nas minúcias de todo esse debate fascinante em torno desse caso em particular porque ele não é central para o tema deste livro. No entanto, se aprofundasse os estudos, ao que parece, poderia concluir que a crítica de Rancière desconsidera os dados novos apresentados por Febvre e a sua intenção de produzir, muito mais do que uma obra sobre Rabelais, um estudo sobre o século XVI na França, contribuindo para o campo que, posteriormente, seria criado pela terceira geração do *Movimento dos Annales* e denominado por história das mentalidades. Isso não quer dizer que algumas das críticas não sejam pertinentes. Vainfas destaca que no prefácio do livro de Febvre publicado no Brasil,

[...] o medievalista Hilário Franco Jr. faz alguns reparos à obra, sobretudo à ideia de que os homens da época ‘desconheciam o senso do impossível’, logo não podiam ser ateístas. Alerta que, desde o século 13, usavam-se verbos como *descroire* (descreer) e *mescroire* (recusar-se a crer). Nosso medievalista tem razão. (VAINFAS, 2009, grifo do autor).

Desse debate, aqui apenas resumido, Rancière extrai a sua posição em relação ao anacronismo. Ele diz:

Desconstruir a categoria de anacronismo é desfazer um duplo nó: o nó do tempo com o possível e seu nó com a eternidade. É antes de mais nada liberar a racionalidade histórica dos jogos clandestinos do possível. É também desfazer esse tempo copresença que, por um lado, põe clandestinamente a eternidade no tempo e, por outro, faz desse tempo eternizado um princípio de possibilidade e de impossibilidade. O conceito de ‘anacronismo’ é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer de seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo. (RANCIÈRE, 2011, p. 47)

Ou seja, Rancière critica esse modo de se fazer História que recorre às informações gerais sobre a mentalidade de um tempo para verificar a possibilidade de algo ser ou não verdadeiro. Ele não defende que tudo é possível na leitura histórica, mas alerta que a história é feita por pessoas que rompem com o seu tempo. Mais adiante, Rancière continua:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do ‘seu’ tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma

linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade ‘científica’ e mais preocupada com o que quer dizer ‘história’. (RANCIÈRE, 2011, p. 49)

Pensando mais especificamente na história da arte, Didi-Huberman (2013 e 2015) é outro a problematizar o anacronismo. O pesquisador inicia o livro *Diante da imagem* com a reprodução da obra de Fra Angelico, intitulada *Anunciação*, afresco que se estima ter sido pintado por volta de 1440-41. Primeiro Didi-Huberman sintetiza o que um típico historiador de arte diria sobre a imagem: o que é visível, legível, as formas ou possíveis influências do artista no período em que a obra foi realizada. Depois, o pesquisador propõe um outro tipo de análise capaz de perceber o que ele às vezes nomeia de invisível, mas que a rigor “consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. O risco é grande, sem dúvida. É o mais belo risco da ficção”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24, grifo do autor)⁵ Quem faz isso, e ele faz, aceita se entregar nas contingências de uma fenomenologia do olhar, aceita imaginar. Mas isso não é feito de qualquer jeito, pois ele não descarta as evidências e saberes que dispomos sobre a arte sacra e o período histórico em que a obra foi produzida.

O exercício de Didi-Huberman faz com que ele consiga olhar e dar sentido a um elemento que, a princípio, passaria um tanto quanto despercebido aos olhos de um historiador de arte. Ele fixou sua análise não nos personagens retratados, mas em uma luz que também compõe a

5 Como já vimos no início deste livro, essa reflexão tem muitas conexões com o que Didi-Huberman desenvolve em outra de suas obras, *O que vemos, o que nos olha*. (São Paulo: Editora 34, 2010)

obra. E se pergunta: o que vem a ser essa contraluz e esse branco? O pesquisador, a partir daí, faz várias reflexões. Vou citar apenas uma. Sobre as palavras do anjo da Anunciação – “Eis que conceberás no teu útero, e darás à luz um filho, e o chamarás Jesus” – que foi explorada de diversas maneiras na iconografia dos séculos XIV e XV, o historiador diz:

Tudo isso [...] Fra Angelico não o negou: simplesmente o incluiu no branco mistério que essas frases designam. A página ‘vazia’ (ou antes virtual) corresponde no afresco aos lábios fechados do anjo, e os dois acenam para o mesmo mistério, a mesma virtualidade. É o nascimento por vir de um Verbo que se encarna e que na Anunciação apenas se forma, em alguma parte nas dobras do corpo de Maria. Compreende-se assim que o audacioso clarão da imagem, essa espécie de desnudamento ou de *catarse*, visava em primeiro lugar tornar o próprio afresco misterioso e puro como uma superfície de unção – como corpo santificado em uma água lustral -, de modo a *virtualizar* um mistério que ele sabia de antemão ser incapaz de representar. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31-32, grifo do autor)

O exercício proposto por Didi-Huberman faz com que ele, um pouco mais adiante, também reflita sobre o risco de ser considerado anacrônico, pois ele também usa categorias do presente, algumas oriundas da psicanálise, para analisar uma obra do passado. Para o autor, a história da arte fracassa quando fica apenas centrada no visível. Palavras como *significante* e *inconsciente* irritariam os historiadores da arte, é quando eles usam o que Didi-Huberman chama de “golpe do historiador”, ou seja, a acusação de anacronismo. A partir daí, ele questiona se é mesmo possível interpretar as realidades do passado com categorias deste mesmo passado. “O que é no fundo o *mesmo* para uma disciplina histórica? Como se apreende a ‘mesmidade’ de um rito desaparecido, de um olhar medieval, de um objeto cujo mundo *passou*, isto é, cujo mundo desmoronou?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48, grifo do autor) Para o autor, “todo passado é definitivamente anacrônico: só existe nas operações de

um ‘presente reminiscente’, um presente dotado de potência admirável ou perigosa de apresentá-lo, justamente, e, no *après-coup*⁶ dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50, grifo do autor)

O anacronismo não é, em história, aquilo do qual devemos absolutamente nos livrar – isso não passa, no limite, de um fantasma ou de um ideal de adequação -, mas aquilo que temos que tratar, debater e quem sabe até aproveitar. Se o historiador geralmente escolhe de saída a categoria do passado (seja qual for) e não do presente, é porque constitucionalmente gostaria de colocar a verdade do lado do passado (seja qual for) e desconfia não menos constitucionalmente de tudo que poderia significar ‘do presente’. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54-55)

E por que trago aqui essa discussão sobre o anacronismo na História? O que ela nos ajuda a pensar sobre a exposição de Henrik Olesen, em especial a seção *Alguns artistas gays e lésbicas significativos para a cultura homo-social nascidos entre 1300 e 1870 aproximadamente?* Como eu já disse, uma parte dessa seção se chamava *Crossdressing* e contava com uma foto de 1852, da artista francesa Rosa Bonheur (1822-1899). Ao lado de sua imagem, uma autorização da polícia de Paris para que ela pudesse usar roupas masculinas, chamada *Permission de travestissement*. Essas permissões eram reguladas por uma portaria de 7 de novembro de 1800. Na internet é possível ter acesso a várias fotos dessas permissões, que foram concedidas a pelo menos 12 mulheres. Pelo que se sabe de sua vida, Rosa teve relacionamentos afetivo-sexuais com outras mulheres e alegava que preferia usar calças porque elas eram mais práticas no trabalho no seu estúdio. Ela ficou conhecida por pintar animais e a vestimenta também facilitaria as idas ao campo para pintar cavalos e bois nas fazendas, temas de dezenas de suas famosas obras.

6 Conceito de origem psicanalítica que remete, grosso modo, aos acontecimentos da infância que só exercerão efeitos sobre a pessoa muito tempo depois, às vezes apenas na vida adulta.

A vida cotidiana das mulheres pintoras não era fácil. O ateliê é um mundo de homens no qual elas só são admitidas como modelos. Como não dispõem de meios para ter um ateliê, pintam num canto de seu apartamento e não têm dinheiro para comprar os materiais necessários. E não é simples montar seu cavalete em local público. Para fazê-lo, e ter o direito de usar calças compridas, Rosa Bonheur teve de solicitar a autorização do chefe de polícia; suas telas imensas representando animais são um desafio aos cânones da arte no feminino. Para contornar esses problemas, as mulheres pintoras procuravam se reunir, formar pares de amigas, e muitas vezes de lésbicas – como Anna Klumpke e Rosa Bonheur – retratadas por Tamara de Lempicka ou Leonor Fini. Inventavam soluções originais para exercer sua arte e para vivê-la. (PERROT, 2007, p. 103)

Henrik Olesen tem o mérito de nos fazer conhecer sobre a existência dessas permissões e artistas como Rosa, mas é muito apressado, para dizer o mínimo, em categorizá-la como *crossdressing*, palavra em inglês que também pode significar travestimento, o que seria mais próximo do nome original da permissão concedida à artista. O problema está em usar essa categoria sem nenhuma informação ou questionamento, quando o(a) espectador(a) tem, em seus conhecimentos, uma outra definição sobre o que seria *crossdressing* na atualidade.

A prática de *crossdressing*, por exemplo, no Brasil, emergiu no início dos anos 1990 para definir experiências de pessoas do sexo e gênero masculino que, apenas em determinadas situações e momentos, usam roupas e adereços tidos como femininos. Essas experiências são momentâneas e não significam necessariamente que as pessoas desejam se vestir desse modo durante todo o dia e também não são realizadas apenas por pessoas homossexuais, como atestam as pesquisas de Ana Paula Vencato (2013) e Marcos Roberto Vieira Garcia (2010). Nos Estados Unidos, os primeiros grupos começaram a se formar nos anos 1960. Um dos mais importantes e ainda em atividade, criado em 1976,

é a *Tri-Ess – The Society for the Second Self*, que até hoje só aceita pessoas heterossexuais em seus encontros.⁷

Ao que tudo indica, Rosa não queria usar apenas por algumas horas as roupas tidas como masculinas, mas no seu cotidiano. Se é para usar uma etiqueta da atualidade, então Rosa talvez pudesse ser muito mais próximo do que hoje conhecemos como um homem trans, mas eu não estou defendendo essa “saída” porque recairia no mesmo problema que pretendo criticar. Além disso, a romancista francesa George Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin) também solicitou e ganhou a mesma permissão, mas ela, ao contrário de Rosa, não teve relacionamentos com mulheres, apenas com homens, e dizia que só usava um nome e roupas tidos(as) como de homem para ser respeitada. (VILLENA, 2004) Logo, o que Sand estava evidenciando era o machismo reinante naquela época na França e como até as roupas são extremamente generificadas.

A historiadora Lígia Bellini (2014) também enfrentou a discussão sobre o anacronismo no seu livro *A coisa obscura*, que trata sobre as mulheres sodomitas perseguidas pela Inquisição no Brasil colonial. Ela se recusou a identificar elas como “lésbicas”. Eis as razões:

Vários outros autores dedicam-se à reflexão sobre o tema. Arthur Gilbert, em ensaio sobre a homossexualidade e sodomia na história do Ocidente, observa que, ao se procurar compreender os fatos ocorridos em outros contextos históricos, é preciso estar atento às dificuldades e ao perigo de se aplicar conceitos atuais a um passado que via de modo diferente o ‘desvio’ sexual. [...] Jeffrey Weeks, Anne Ferguson e George Chauncey também são partidários do não emprego das categorias ‘homossexual’, ‘lésbicas’ e outras afins a períodos anteriores ao século XIX. Judith Brown, em seu bem documentado trabalho sobre o processo movido contra uma freira no século XVII, embora concorde com esses

7 Ver mais informações no site do grupo em: <https://www.tri-ess.org/index.html>. Acesso em: 4 mar. 2020.

autores e reafirme a necessidade de prudência no uso do termo 'lésbica' ou similar antes do século XIX. [...] menciona o fato de que, apesar de a palavra 'lésbica' ter aparecido pela primeira vez no século XVI na obra de Brântome, observador e cronista das excentricidades sexuais das cortesãs francesas, ela não foi comumente usada até o século XIX, e mesmo então designava inicialmente certos atos, e não uma categoria de pessoas. (BELLINI, 2014, p. 32-33)

O que me interessa é pensar o seguinte: ao etiquetar Rosa como *crossdressing*, sem nenhuma contextualização, o que faz Henrik Olesen? Foge das etiquetas que os estudos *queer*, que seriam suas grandes influências, tanto criticaram e problematizaram nos últimos 20-30 anos? Na minha leitura, Olesen promove aqui e em vários outros momentos um puro e simples anacronismo, nos termos de Bloch, porque hoje o que entendemos por *crossdressing* não tem nada a ver com a prática realizada por Rosa. Parafraseando Bellini (2014), não designava uma categoria de pessoas. Olesen não usa ou questiona o anacronismo nos termos de Didi-Huberman (2013) para nos permitir, com ideias da atualidade, analisar alguma obra de Rosa Bonheur. Se trata muito mais de dar a ela uma etiqueta, de enquadrá-la e de usar, seguindo Foucault, um saber sobre a sexualidade que produziu tantos problemas para as pessoas que questionaram as normas de gênero e sexualidade ao longo dos tempos.

Essa é, evidentemente, uma possibilidade de leitura. Uma outra poderia ser a leitura de que Olesen usa de uma grande licença poética/artística para defender que, ao longo da história, muitas pessoas já romperam com as normas de gênero e sexualidade existentes nas sociedades em que viveram. Mas, para isso, não seria necessário usar etiquetas do presente, bastaria deixar que as imagens nos interpelassem, que elas nos olhassem de modo a questionarmos as nossas regras atuais sobre gênero e sexualidade. Ou explicitar que a exposição tem o propósito de pensar sobre o anacronismo em si, em questioná-lo, em mandá-lo às favas. Porém, Olesen não parece ter montado a exposição com esses propósitos, basta ver o uso das categorias e os nomes de

algumas de suas seções. Os textos do catálogo de sua exposição apenas referendam essa minha análise.

Se a opção de Olesen fosse a de questionar o próprio anacronismo, talvez seria produtivo dialogar com outro livro de Didi-Huberman (2015), intitulado *Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens*, no qual ele volta a provocar os historiadores como Bloch e Febvre. O pesquisador defende que as informações que temos à disposição e que foram produzidas no mesmo tempo em que uma obra artística foi produzida também podem ser anacrônicas, pois nada nos garante que o produtor dessas informações não esteja anacrônico em relação ao artista. Os contemporâneos, diz ele, não se compreendem melhor que os indivíduos separados no tempo. Para ele, a concordância dos tempos praticamente não existe. Além disso, também defende que o próprio artista, ao pintar, pode estar sendo anacrônico em relação ao seu tempo. Ao invés de recusar o anacronismo, portanto, seria melhor reconhecer o anacronismo como riqueza. Com essas direções, mais do que criar etiquetas e categorizar obras, talvez pudéssemos nos dar conta, como diz Didi-Huberman, que diante das imagens nós somos o elemento frágil e passageiro, elas são o elemento do futuro e de duração, elas têm mais elementos de memória e mais porvir do que a pessoa que as olha. Assim, penso eu, essas imagens históricas selecionadas por Olesen, ao invés de constituir uma história da homossexualidade, poderiam nos contar sobre como já fomos e nos permitimos ser muito mais diversos, ou de como fomos diversos desde sempre, ou de como nos padronizamos e fomos padronizados ao longo do tempo.

A seção *Alguns gestos bixas* também merece ser analisada com cuidado. Nela, Olesen reúne uma grande quantidade de retratos de pessoas que, na visão dele, possuem gestualidades muito bixas, como diríamos no Brasil. Em geral, são homens com gestos tidos como femininos e delicados. Ao invés de propor que as imagens nos ensinam sobre como as normas de masculinidade e feminilidade mudaram ao longo do tempo, Olesen novamente os enquadra como bixas, ainda que com o subterfúgio da palavra gestos antecedendo “marica/faggy”.

Na maioria das vezes, Olesen apresenta apenas as imagens, sem os nomes das pessoas. Me chamou atenção uma dessas imagens, justamente uma das poucas de uma pessoa negra. Através do instrumento de busca por imagens pela internet, descobri que se trata de uma pintura que retrata Jean-Baptiste Belley. O quadro faz parte do acervo do Palácio de Versalhes, na França, e a autoria é de Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson⁸ (1767 a 1824), que, reconhecidamente, tinha relações sexuais com outros homens. No seu site, o museu apenas informa a trajetória da obra até chegar em Versalhes e que essa é única pintura em sua carreira em que Girodet aborda diretamente um assunto político: a emancipação dos negros. Também diz que não existe registro de que a pintura tenha sido encomendada, ou seja, possivelmente foi pintada por uma vontade do próprio pintor. Uma reprodução do quadro (Imagem 10) também está no acervo do *The Art Institute of Chicago*. O site do museu informa o seguinte sobre ele:

Vendido como escravo quando menino, Jean-Baptiste Belley (1746-1805) comprou sua liberdade em 1764. Belley lutou na Guerra da Independência Americana e serviu como capitão do exército francês durante a Revolução Haitiana (1791-1804), lutando para abolir a escravidão na ilha de São Domingos. Em 1793, ele foi eleito para a Convenção Nacional em Paris, tornando-se seu primeiro deputado negro.

Belley veste o uniforme de um representante da Convenção. Como sabemos pela pintura para a qual este é um estudo ou cópia altamente acabado, suas penas e faixa do chapéu são as cores da República Francesa: azul, branco e vermelho. Ele se inclina contra um pedestal de mármore, apoiando um busto do filósofo francês e inimigo da escravidão Guillaume Raynal (1713-1796).⁹

8 Ver: <https://bityli.com/INizo>. Acesso em: 4 mar. 2020.

9 Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/44272/jean-baptiste-belley>. Acesso em: 4 mar. 2020.

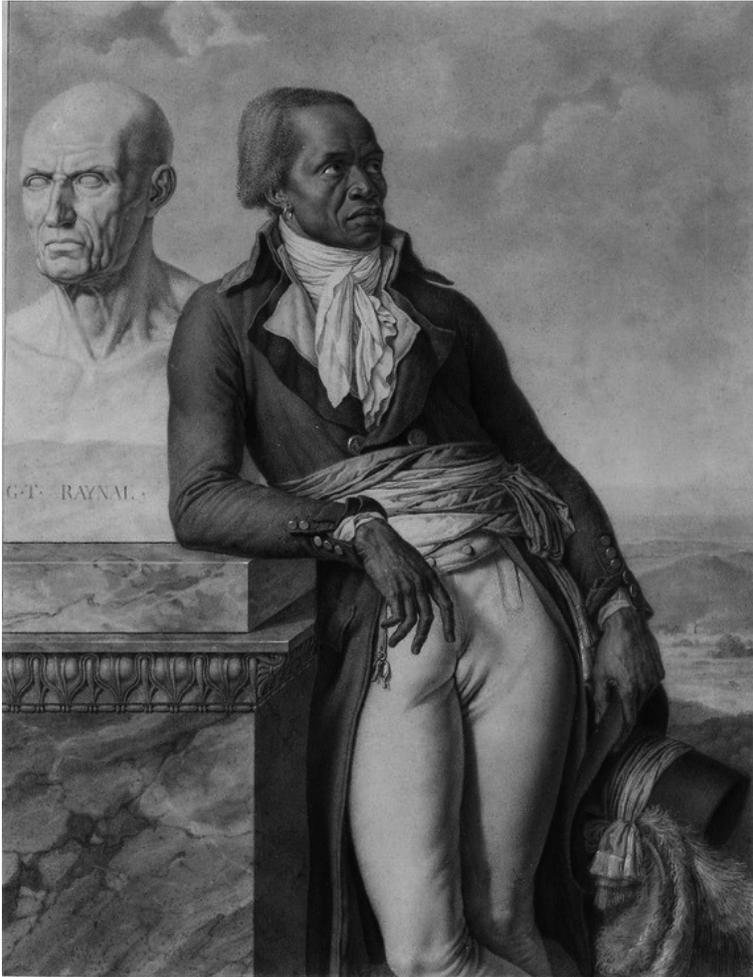


Imagem 10 - Jean-Baptiste Belley – Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/44272/jean-baptiste-belley> – Acesso em: 4 mar. 2020

A mesma imagem foi utilizada, na versão em língua inglesa, na capa do livro *The birth of the modern world, 1780 – 1914*, do historiador Christopher Alan Bayly. Essa obra tem a pretensão de mostrar, entre outras coisas, que o processo de modernização gerou também uma uniformização dos modos com que as pessoas de diversas partes do mundo passaram a se vestir. A imagem de Belley, nesse livro, serve apenas como um mero recurso ilustrativo.

Procurei trabalhos que contassem a vida de Belley e/ou que analisassem a obra de Girodet. Encontrei um artigo (BOCQUILLON, 2004, 2005) e duas dissertações/teses (COLLINS, 2006; JARVIS, 2013). Nenhum dos textos faz referência a uma suposta homossexualidade de Belley. Dos três, Bocquillon (2004-2005) é o único que trata sobre a forma sexualizada com que o artista retratou Belley. Diz que a obra foi apresentada pela primeira vez em 1797 sob o título “Retrato de um negro”. A ênfase não estaria no reconhecimento do indivíduo, mas na representação pictórica do protótipo do outro exótico oferecido à curiosidade do público parisiense pois, no contexto socio-cultural da época, “negro” era sempre sinônimo de escravo, mesmo a abolição da escravidão tendo sido decretada em 1794. O autor continua dizendo que, em 1798, a pintura foi apresentada como retrato de Belley, ex-representante das colônias, destacando, dessa vez, sua identidade, status oficial e integração, como cidadão, na sociedade francesa.

O autor nos oferece diversas interpretações para a obra. Uma delas é que ela nos ofereceria uma tentativa de corresponder o homem negro a um “francês jacobino ideal”. Bocquillon, no mesmo texto, compara essa pintura com outra realizada pelo mesmo pintor, no mesmo período, uma representação de Chateaubriand (1808). E se pergunta: corresponderia ela ao modelo efeminado do “ideal belo” neoclássico? E depois começa a refletir porque em Belley o seu pênis foi destacado e em Chateaubriand a genitália sugerida mais parece com a de uma vagina, o que corresponderia muito mais com o padrão estético de então, em que as genitálias, quando apareciam nas obras, eram atrofiadas ou minimizadas.

Ainda segundo o autor, naquela época ter um pênis pequeno era sinônimo de fertilidade e, citando bell hooks, defende que a autora, ao examinar a representação do homem afro-americanos, enfatiza que a assimilação do homem negro ao corpo, à natureza e ao feminino é flagrante na retórica dos abolicionistas brancos do século XIX. Ou seja, ao que parece, qualificar a imagem de Belley como “gesto bixa” não passa de uma interpretação forçada e anacrônica e, sobretudo, incorreta se sugerirmos que os gestos bixas eram realizados por pessoas homossexuais, como faz a exposição.

A exposição de Oselen contava ainda com várias outras seções. *Mr. Knife and Mrs. Fork*, Oselen, para o diretor do Reina Sofia,

[...] sugere que para completar o processo de fuga da ordem simbólica da ‘lei do pai’, sem instaurar novas figuras de autoridade que ocupam seu lugar, não basta com construir-se um novo eu senão que, assumindo que não há retorno possível a uma identidade originária, devemos produzir um devir em corpos sem órgãos, mutantes, líquidos, etcétera, nos confrontando abertamente com a nossa vulnerabilidade constituinte. (BORJA-VILLEL, 2019b)

Nessa seção, a proposta do artista, segundo a curadora, foi a de fazer uma crítica à família edípica e reivindicar que nós mesmos nos produzimos, ou seja, não somos produzidos pelos nossos pais. Para referenciar o pai, o artista usou um pedaço de madeira, em que estava escrito “retrato do meu pai”. A mãe estava “significada” em dois pedaços de madeira e o filho em uma madeira menor, colada de forma oblíqua, chamada Ângulo, com o texto:

O menino não está aqui. Não é senão um ângulo. Um ângulo por vir. E, porém, é precisamente este mundo do Pai + a Mãe o que deve ir-se, este mundo, este mundo dividido em dois, duplicado em um estado de constante desunião, e ao mesmo tempo disposto a uma união constante [...] ao

redor do que gira todo o sistema deste mundo maliciosamente sustentado pela organização mais lúgubre. (TATAY, 2019, p. 21)

Tatay (2019) explica que a obra se propõe a escapar do mundo edípico e heteronormativo que, através da família, prolonga a estrutura autoritária da sociedade até nas mais íntimas engrenagens. No final da instalação, um poema, com trechos de vários autores, como Oscar Wilde, Herman Melville e Antonin Artaud, a exemplo de: “não creio em Pai, em Mãe” ou “não tenho papi-mami”.

A proposta do “corpo sem órgãos” passou a ficar ainda mais explícita na instalação *Como me faço um corpo?*, que parte de retratos do matemático inglês Alan Turing¹⁰ que, em 1952, mesmo depois de já ser um precursor da informática moderna, foi processado por ser homossexual, obrigado a tomar hormônios femininos que transformaram o seu corpo e o deixaram impotente. Turing se suicidou comendo uma maçã com cianeto.

Devorar a Turing permite a Olesen, com Artaud e Deleuze, desenhar um pensamento transversal que se move, empurrado pelo desejo, por cima dos limites, físicos e linguísticos. Para Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos, que tomam de Artaud, é o inconsciente em sua plenitude. Se trata do desejo em estado puro. (TATAY, 2019, p. 30)

Na instalação *Oi panopticon, oi assimetria*, o artista jogou diretamente com a obra de Foucault, *Vigiar e punir*. Uma parte da seção era composta por caixas de madeira com imagens coladas em vários locais. Uma delas reproduzia a imagem de um homem sendo castigado por outro, enquanto outros observam. A ideia da seção foi a de pensar sobre o modo como são observados os corpos, o que é exposto e o que é oculto em relação ao corpo homossexual.

10 Turing é considerado como “pai da computação” e conseguiu decifrar os códigos das mensagens dos nazistas, o que auxiliou os Aliados a vencerem a Segunda Guerra Mundial.

Em um texto sobre a obra *Mr. Knife and Mrs. Fork*, que já tinha sido exposta no próprio Reina Sofia de 27 de novembro de 2013 a 31 de março de 2014, o crítico Fede Montornes (2014) disse que, inicialmente, se perguntou sobre qual foi a coisa mais estranha que já viu em algum museu e sugeriu que a obra de Olesen fosse uma delas. Depois de dias pensando sobre a exposição, conseguiu relacioná-la com uma obra (*Les personnages*) da artista francesa Louise Bourgois, uma das pioneiras da instalação.¹¹

De minha parte, também concordo que residem nessas seções da exposição coisas um tanto difíceis de definir, mas é aí que talvez também residam as potências das obras. Por outro lado, qualquer tentativa de dar materialidade às ideias de corpo sem órgãos ou às críticas à perspectiva edipiana, *a la* Deleuze e Guattari (1985), fatalmente irá reduzir a amplitude dos conceitos e reflexões dos autores. O que Olesen apresentou foi a sua tentativa e, pelo menos nelas, foi mais coerente com as teorias que informa ter acionado. Mas não tenho dúvida de que essa foi a parte da exposição que as pessoas espectadoras menos gostaram. O anacronismo fascinou muito mais. E esse fascínio poderia ser explicado por múltiplas razões. Ter oferecido uma história relativamente coerente para um grupo historicamente invisibilizado talvez seja uma delas. Ter uma longa narrativa e uma explicação para o mundo, como as oferecidas pelos mitos e religiões, é confortante. Pena que elas nem sempre se sustentam.

11 Louise Bourgois também realizou outra obra que poderia ser acionada para pensar a de Olesen: *A destruição do pai*. Ver: <https://historia-arte.com/obras/la-destruccion-del-padre>. Acesso em: 1 abr. 2020.

PRIMEIROS DIAS EM BARCELONA

Depois de dias de pesquisa em Madri, cheguei em Barcelona no dia 5 de outubro de 2019, um sábado. Peguei o trem até a estação Clout e de lá fui até a Sagrada Família. Ao sair da estação, ainda nas escadarias, olhei pra traz e vislumbrei as imensas torres da igreja projetada por Antoni Gaudí. Um deslumbramento e um recado: cheguei em Barcelona.

Marizete, amiga do meu orientando Marcelo de Trói, estava me esperando em seu apartamento localizado perto da famosa igreja. Mari é uma negra alta e magra e estava perto de completar os seus 50 anos. É natural de Piatã, uma cidade da Chapada Diamantina, na Bahia. Marcelo a conhece desde quando ele era criança, e assim que soube que eu faria uma parte da pesquisa em Barcelona insistiu para que eu alugasse um quarto no apartamento dela. Ela me recebeu com muito carinho, rapidamente nos sintonizamos e contamos boa parte das nossas vidas nas primeiras horas de conversa.

Marizete foi trabalhar e me convidou a ir mais tarde no restaurante onde ela trabalha. Abri os meus *e-mails* e vi que, naquele momento, Connie, da editora Egales, que editou o meu livro na Espanha, me enviou o convite *online* para o lançamento do livro em Barcelona. Respondi imediatamente:

“que lindo, acabei de chegar e recebo esse *e-mail!*”¹ O bar de *tapas* onde Mari trabalha fica localizado no famoso bairro Gótico, de ruas estreitas, antigo, que é muito frequentado por turistas que lotam Barcelona o ano inteiro. Marizete e sua colega de trabalho, também brasileira, fecharam o bar lá pela meia noite e fomos tomar um vermute em outro local. “Lá o vermute é bom e barato, mas o cheiro do bar é ruim, não se impressione”, disse a baiana. Tomamos vários vermutes, a 1,40 euros cada, depois ainda bebemos mais uma saideira em outro bar e fomos para casa. A amiga morava perto e foi a pé. Eu e Marizete fomos de bicicleta pública, o único meio de transporte que ela usa em Barcelona. Aí logo entendi por que ela e Marcelo se gostam tanto.²

Já era madrugada, estava friozinho e, na medida em que nos afastávamos do Gótico, percebi que as ruas estavam cada vez mais vazias. Fomos pedalando livremente, sem precisar parar em semáforos, conversando, rindo e se encantando com as belezas de Barcelona. Depois de uns 15 minutos, ela disse: “Agora vai ser a melhor parte. Eu amo passar essa hora por aqui. Todos os dias eu faço isso e todos os dias eu me encanto”, exclamou ela, antes de chegarmos nas proximidades da Sagrada Família iluminada, deserta, linda, exuberante, toda pra nós.³ E assim percebi que Barcelona estava me recebendo de braços abertos. E assim começou a acabar a minha birra com a cidade.⁴ E assim foi terminando, para mim, a oposição entre Madri e Barcelona. Assim começaram dias de muito trabalho, alegrias e aprendizados em mais uma fase da pesquisa.

Já no domingo, resolvi ir visitar o MACBA, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Desci na estação Universidade e fiquei meio

1 O lançamento ocorreu no dia 22 de outubro de 2019 no Centro LGBTI de Barcelona.

2 Marcelo de Tróí é ciclista e ferrenho crítico do que nomeia como “carrocracia”, tema de sua tese de doutorado prevista para ser defendida em 2022. Ver Tróí (2017).

3 Infelizmente, dias depois Mari voltou para casa chorando e muito assustada. Estava voltando para casa quando passou por um confronto entre manifestantes e a polícia local. Barcelona viveu dias de muitos confrontos inicialmente motivados pela prisão de políticos que defendem a independência da Catalunha.

4 Eu tinha visitado Barcelona em 2014 e naquela ocasião não tinha me sentido acolhido na cidade.

perdido olhando para o *google maps*. De repente, vejo um cartaz com a palavra *Feminismos* em três idiomas (inglês, espanhol e catalão). Eu estava na frente do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), onde ocorria a exposição com aquele título. Imediatamente, entrei na exposição, era dia de visitas gratuitas e as salas estavam lotadas, em sua maioria por mulheres jovens. Descobri que dentro de poucos minutos seriam realizadas uma performance e uma palestra por ocasião da exposição e por isso só tive tempo de olhar a mostra rapidamente. “Volto outro dia com calma”, pensei.

A performance, realizada por duas artistas, iniciou no *hall* das salas de exposição e terminou no vão central do CCCB, na área externa. Na parte interna, uma das artistas, que não foi identificada, iniciou a performance instalando uma espécie de lona preta no chão. Tirou os sapatos, colocou cuidadosamente no solo uma pasta, a abriu e começou a tirar dela papéis finíssimos dourados, que depois iam aos poucos sendo despedaçados e espalhados pela superfície preta e em seu corpo, o que gerou um contraste bonito. Ao final, a outra artista, a inglesa Denys Blacker,⁵ se aproximou e ambas recolheram o material, enrolaram a lona e saíram correndo para a parte externa no CCCB. Lá fora, com outro material, formado com uma grossa corda e outros objetos que lembravam coisas marinhas, elas continuaram a performance que remetia à necessidade de construir conexões entre as mulheres, formas de estar e lutar juntas.

O texto de divulgação dizia:

Chegar ao con-sentimiento⁶ é difícil em todos os movimentos políticos. Busco a cumplicidade do público para abrir as vias de intracomunicação e para revelar as infinitas conexões que existem entre nós. Na performance, *com a sonda na mão*, sugiro a possibilidade de navegar juntas nas águas feministas guiadas pela intuição e a improvisação.

5 Para mais informações sobre a artista, ver: <https://bityli.com/Gzall>. Acesso em: 14 out. 2019

6 Mantive a palavra em espanhol porque ao traduzir para o português perderia a ideia da expressão.

Navegar com um remo pontiagudo requer acordar com outra pessoa e trabalhar juntas de duas em duas, se não queremos viajar em círculos. Um problema fundamental na navegação é saber a profundidade da água. Para evitar o naufrágio se utiliza a sonda náutica, um instrumento que serve para determinar a distância vertical entre o fundo e o barco.⁷ (grifo do autor)

Cerca de uma hora depois da performance, ocorreu a palestra/performance *Queridas velhas*, de Maria Gimeno.⁸ A atividade consistia em incluir no livro *A história da arte*, de Ernst Gombrich, artistas mulheres que ele não incluiu em seu famoso livro, traduzido em vários idiomas. Gimeno chegou ao palco vestindo roupas tidas como masculinas, gravata, um paletó, botas. Na cintura, uma cinta com bainha na qual estava uma grande faca e um instrumento usado para a afiar. Na medida em que ela criticava Gombrich, por ter invisibilizado as artistas mulheres anteriores ao século XX, ela cortava o livro para abrir espaço para mais uma página, onde incluía uma nova folha, com texto e foto de uma obra da artista escolhida por ela.

Na medida em que fazia isso, Gimeno dava rápidas explicações sobre quem foi a mulher artista que ela escolheu, sua obra e estilo. Ao todo, ela tratou de 83 mulheres, nascidas de 1975 a 1911. Entre elas, estava Clara Peeters (1888-1921), da Bélgica, a primeira mulher a ter uma exposição exclusiva no Museu do Prado, de Madri. A mostra ocorreu de 25 de outubro de 2016 a 19 de fevereiro de 2017.⁹ O Prado completou duzentos anos em 19 de novembro de 2019. Gimeno também destacou a lesbianidade das artistas Rosa Bonheur (1822-1899), sobre a qual já tratei na exposição de Henrik Olesen, e Anna Bilinska-Bohdaniwicz (1857-1893). Também considerou Hilma af Klint (1862-1944) como a criadora da arte abstrata e Romaine Brooks (1874-1970) como uma

7 Trecho retirado do site: <https://bityli.com/noqDG>. Acesso em: 14 out. 2019.

8 Para conhecer a artista, ver: <https://www.mariagimeno.com>. Acesso em: 14 out. 2019.

9 Ver mais informações sobre a exposição em: <https://bityli.com/livqq>. Acesso em: 22 maio 2020.

precursora do *queer*. A longa lista encerrou com Louise Bourgeois (1911-2010).

Foram cerca de duas horas de palestra/performance que objetivam recontar a história da arte incluindo as mulheres. Ao final, o público aplaudiu demoradamente. Foi mesmo uma experiência muito interessante, uma grande e ótima aula. Apenas me perguntei por que, com tantas discussões sobre feminismos interseccionais e decoloniais, presentes inclusive na exposição *Feminismos*, apenas uma artista escolhida por ela era oriunda da América Latina (Frida Kahlo – 1907-1954). Nenhuma da África. Apenas uma delas era negra (a americana Edmonia Lewis – 1844-1907).

MAIS OCAÑA

Na segunda, dia 7 de outubro de 2019, trabalhei em casa durante o dia e pela tarde resolvi caminhar pela cidade. Segui rumo às famosas Ramblas, uns 30 minutos de caminhada desde a Sagrada Família. De repente, vi, fixado em várias bancas que vendem flores e artesanato, um cartaz com letras grandes: OCAÑA. Não fui ler o cartaz, mas imediatamente lembrei de ter anotado alguns lugares que Ocaña frequentava em Barcelona. Além de performar pelas Ramblas, ele gostava muito do Café Ópera, que existe até hoje. Passei por lá, mas não me senti motivado a entrar. Parecia caro, pra turista com grana e, naquela hora, estava quase vazio. Segui mais um pouco e, sem querer, entrei na famosa Praça Real, o local que Ocaña amava e onde viveu parte de sua vida.

Depois de entrar na linda praça, hoje importante ponto turístico, logo vislumbrei um letreiro luminoso com o nome do artista. Me aproximei e constatei que se tratava de um restaurante-bar imenso, muito bem decorado, bonito, aconchegante. No centro, pendurado no teto, estava uma grande obra de Ocaña: uma lua, feita em papel machê, material muito usado pelo artista em algumas obras.¹ Na parte interna, o bar esta-

¹ Não conferi se a obra foi mesmo realizado por Ocaña ou se trata de alguma cópia ou inspiração.

va quase vazio. Sentei-me em um banco no balcão, ao lado de um pequeno grupo que falava em alemão. Pedi uma cerveja, o garçom respondeu em inglês que só tinha em garrafa. Eu disse: “por favor, en español, puede ser en botella, sin problemas!” Depois perguntei a ele se Ocaña frequentava aquele local. O garçom disse: “nada a ver. Aqui funcionava um ateliê de artistas.” Paguei 3,5 euros pela cerveja e fui embora pensando: o que Ocaña acharia desse local, da Praça Real atual, e do uso de seu nome?

No dia seguinte, fui à Biblioteca do MACBA para pesquisar. Objetivo primeiro, ver o filme *Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons (1978) (Imagem 11). A obra consiste em uma longa entrevista realizada pelo diretor com o artista. Entre um e outro trecho da conversa, estão inseridas algumas performances de Ocaña, imagens dos lugares onde ele viveu e andou por Barcelona, em especial a Praça Real e as Ramblas. Curiosamente, as pinturas de Ocaña não são o destaque do filme, mas as suas performances que questionam as normas de gênero e sexualidade e suas opiniões sobre esses e outros temas. A seguir eis as minhas anotações sobre o filme realizadas na medida em que o assistia. Os trechos entre aspas são frases do próprio Ocaña.

O filme começa pela Praça Real e em seguida inicia a entrevista. “Eu sou um pouco misógino, eu creio que a mulher está muito mais fodida e não poderia dizer isso (de que eu não sou mulher e não tenho feito sexo com outra mulher). Mas o ser macho, por ser natural e normal por essa sociedade, o homem vai com outro homem. Eu creio que se você vai com um homem ou uma mulher não deveria se colocar uma etiqueta.” Sobre a homossexualidade em Cantillana, povoado onde nasceu, ele disse: “Eu fazia um teatro falso, me dava raiva ter que interpretar um papel falso diante das pessoas. [...] O esperma acumulado é malíssimo para o corpo.”

O filme mostra trechos da performance nas Ramblas em que ele aparece nu e volta para a entrevista. Ocaña disse que fazia muito sexo em Cantillana e que amava os enterros. “Quando morria um rico, três padres, um pobre, um padre. [...] Eu não sabia da palavra homossexual até chegar em Barcelona. Antes eram jogos eróticos, nunca imaginei chamar alguém de amante.”

Em seguida, o filme mostra outra performance. Trata-se do enterro de uma filha, em que Ocaña interpreta a mãe da morta, novamente vestido como uma típica andaluza. Volta com entrevista e ele conta que era apedrejado em Cantillana. “Me sentia uma Maria Madalena” e ri. Em vários momentos Ocaña fala do que a sociedade considera normal. Um menino que fazia o que ele fazia em Cantillana não era normal.

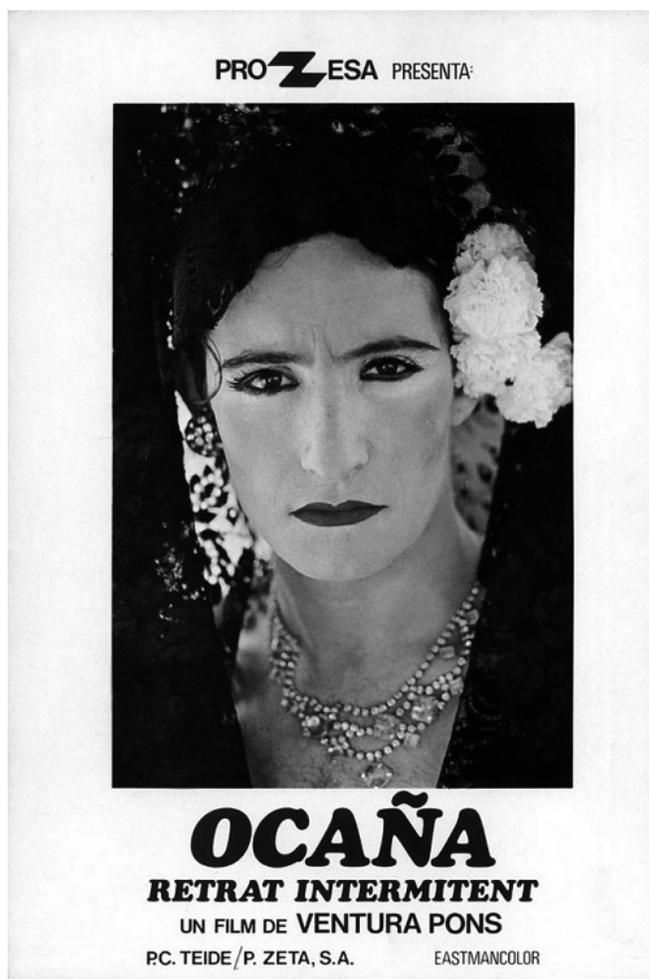


Imagem 11 - Cartaz do filme *Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons (1978).

Outra performance nas Ramblas, agora ele canta em um café. “Sou o que não tem nome”, diz um trecho da canção. Volta para a entrevista, fumando um cigarro diz que depois de cumprir o serviço militar queria se livrar da educação religiosa e teve um sonho com virgens. Tinha 35 mil pesetas e fez uma exposição no meio da rua em Madri. E aí resolveu ir para Barcelona porque achava que era uma cidade mais livre.

“Muitas entrevistas e tal, mas quando não tenho dinheiro vou pintar paredes, como sempre fiz. [...] Se a tua pintura não está respaldada por algum título da universidade ela não tem nenhum valor para as pessoas, ainda que falam que são muito modernos e *progre*, mas é mentira.”

Ocaña conta que chegou na Praça Real depois de viver em vários locais e pensões em Barcelona. Disse que gosta da noite, mas sente medo da noite. É de noite que se recorda de seu povoado, de todas as humilhações lá sofridas. “Aqui em Barcelona me sinto mais livre, não totalmente, mas mais livre.”

“Eu gosto de me travestir, mas não sou nenhum travesti, por suposto. Todas as revistas se equivocam e tudo o que têm dito de mim é mentira total. Eu sou um teatreiro puro. Eu sou tudo o que as pessoas querem, mas travesti eu não sou. [...] Travesti é um homem que gosta de usar roupas femininas, não é uma maricona. O que eu sou? Não sou nenhum saco de batatas para colocar algum nome. [...] Eu claro que queria aparecer nas revistas para que quando eu fizesse minha exposição as pessoas me conhecessem. Mas só falaram sobre travesti e não publicaram uma foto dos meus quadros.”

A entrevista é interrompida outra vez e novamente Ocaña aparece em um cemitério. Ocaña parece procurar um túmulo, o encontra, faz o sinal da cruz e começa a cantar... A canção pergunta onde está o corpo santo de Lorca. Volta para a entrevista e ele fala novamente sobre os cemitérios. “Eu, pelas tardes, ia ao cemitério e me perguntava de que não é possível que tudo acabe aqui. Eu, como andaluz, me fascina os cemitérios, as tumbas, os anjos tão estáticos, as mulheres como choram em meu país, ou melhor, na Andaluzia. [...] Tudo isso é como uma poesia, com superstição, com tradição. Eu mesclo tudo isso com minha pintura. As festas, os casamentos, os batismos, os enterros,

tudo isso é parte de minha pintura. Me recorda muito as coisas do meu povoado. [...] Mesclo cemitérios com alegria, com borracheiras, com folclore, como tu queira chamar.” Corta para mostrar Ocaña montando uma exposição.

Volta para a entrevista e ele fala sobre suas relações com tias e a mãe. “Por muito que te foda, a família fica quando todos te abandonam.” Segue para uma outra performance, com uma canção em homenagem a Santo Antônio. Volta para a entrevista e ele continua falando de familiares. Fala de um tio que se enamorou por ele. Que o tio contou toda a sua vida para ele, inclusive o período em que passou em um seminário. Ele fica emocionado ao lembrar a história desse rapaz. Uma noite, depois de terem cantado canções de Lorca, na meia noite, o tio se matou com um tiro. “Ele se foi sem eu dizer que o queria. Um dia depois das entrevistas para a Virgem, ele, na saída, me deu um abraço e disse que gostava muito de mim. Tudo o que eu faço é recordando esse meu amigo Manolo.”

Corta e aparece Ocaña nas ruas lendo um jornal e comprando flores. Segue a entrevista e ele diz que fica excitadíssimo quando chega o dia 15 de agosto, em função das festividades das virgens na Andaluzia. Começa a contar que tudo continua no dia 1º de agosto e vai até o final de setembro. “Fellini e todos esses cineastas ficariam loucos com tudo isso, quando a santa sobe aos céus (contando sobre o ritual no final dos festejos).”

A partir daí, o filme mostra Ocaña reproduzindo, ao seu estilo, essa festa em uma performance pelas ruas de Barcelona. Ocaña e mais uma pessoa estão em uma varanda, vestidos com as roupas típicas que as mulheres da Andaluzia usam, enquanto a santa se aproxima pela rua. Ao parar no local onde está Ocaña, ele começa a cantar uma *saeta*, canções típicas da Andaluzia.

Volta para a entrevista e ele fala: “Tudo isso são fetiches de quem teve uma educação católica.” Ele fala da sua relação contraditória com os santos e as festas. Diz que gosta dos santos não pelos santos, mas pelos escultores, “mas as festas são maravilhosas. Andaluzia é como um quadro surrealista”. Corta e as imagens mostram o apartamento

de Ocaña, cheio de obras suas. Volta para a entrevista e ele fala como conheceu Camilo. “Dizem que somos amantes, mas não é verdade, tirei ele de uma pensão depois de o conhecer no Café Ópera de Barcelona.” Conta também como conheceu Nazario e Adolfo. “Esse estou um pouco enfadado, é intelectual, mas tem um coração enorme.”

Em seguida, ele fala de uma tal Maria, louca, de como ele a admira e o fascina. Fala de como se sente identificado com as putas, travestis, os que roubam motos. A cidade de Barcelona, para ele, é a que fica abaixo da Praça de Catalunha. Ocaña então começa a falar das Jornadas Libertárias. “No primeiro dia me receberam bem, no segundo mais ou menos, mas no terceiro nos expulsaram.” Diz que quando viram que ele, Camilo e Nazario eram verdadeiramente libertários, pararam a música e os mandaram sair. Ocaña mostra fotos do protesto, com a presença deles. Foi na manifestação pela revogação da Lei de Perigosidade social, em 1977. Depois o filme reproduz imagens do *show* deles, no qual ficaram nus, na Assembleia de Artistas da Catalunha. Ocaña diz que gosta provocar. “Chupar rolas – gosto muito.”

Bem ao final, o documentário mostra de novo Ocaña andando pela Praça Real, até entrar em algum local com a inscrição “pensão”.

QUEER/CUIR/DECOLONIAL NO MACBA

Nos dias 10 e 11 de outubro de 2019, participei de atividades realizadas pelo PEI (Programa de Estudos Independentes), no MACBA. O PEI é um curso de arte contemporânea, com forte enfoque em questões de gênero e sexualidade. Inicialmente, foi coordenado por Paul B. Preciado. O trabalho dele certamente ajudou muito a difundir e impulsionar as perspectivas *queer* nas artes, o que impulsionou a “vontade de expor” as dissidências sexuais e de gênero nos museus espanhóis. No ano de 2019, o PEI estava sob a coordenação de Lucía Egaña Rojas, artista e pesquisadora também ligada com as perspectivas *queer*, em especial a *postpornografia*.¹

Naqueles dois dias, ocorreram palestras, debates e performances dentro de uma programação intitulada *Desuniversalizar o mundo*. A primeira palestra foi realizada por Oyèrónké Oyèwùmí, com o título *Descolonizando o conhecimento*:

¹ Tratarei sobre a obra dela ao analisar a exposição *Feminismos*, mais adiante. Uso a grafia *postpornografia* seguindo as reflexões de Lucía Egaña Rojas (2017, p. 20). Ela disse que essa foi a grafia original em inglês e que, assim, quer marcar como o termo foi importado e, de certa forma, imposto. Escrever na versão original nos recordaria nossa condição colonial e convidaria a uma possível mudança de nome ou inclusive o seu total desaparecimento.

*centralizando novamente a África e as epistemologias africanas na busca pela transformação global.*² Ela enfatizou a tese defendida em seu livro mais conhecido, *A invenção das mulheres: compreendendo o sentido africano dos discursos de gênero ocidentais* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997).

Para Oyèrónké Oyèwùmi, gênero é uma categoria colonial porque, segundo os seus estudos, na Nigéria, país onde ela nasceu, antes da colonização inglesa, a hierarquia entre homens e mulheres não existia. O que existia era uma hierarquia entre pessoas mais velhas e mais novas, independente do gênero. Na sua palestra, ela retomou uma lenda que envolve Oxum e defendeu que, na versão não traduzida ao inglês, a orixá das águas doces sequer poderia ser chamada de a grande mãe. Também explicou que, na língua yoruba, não existem pronomes que distinguem as pessoas por gênero.

No debate após a palestra, a pesquisadora e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, que no próximo dia também iria palestrar, perguntou para Oyèrónké Oyèwùmi sobre a importância, ou não, de voltar para casa. Silvia estava se referindo ao fato de Oyèrónké ser nigeriana, pesquisar temas do seu país de origem, e ser professora e pesquisadora nos Estados Unidos, na Universidade Estatal de Nova York, em Stony Brook. A nigeriana sorriu, disse que esse assunto a fazia pensar diariamente e respondeu que não se considera uma emigrante, mas uma expatriada. Ela disse que, depois de estudar nos Estados Unidos, não teria como voltar para Nigéria, pois não poderia trabalhar como professora universitária e pesquisadora. Por isso, disse permanecer nos Estados Unidos e ali continuar as suas pesquisas sobre a Nigéria e colaborar com os saberes produzidos desde a África. Logo após a pergunta de Cusicanqui, Jota Mombaça, artista brasileira que atualmente vive na Europa (entre Lisboa e Berlim), lançou uma outra pergunta não sem antes alfinetar a boliviana. Para Mombaça, a própria ideia de voltar é também refém de uma perspectiva colonial. A artista não desenvolveu o tema, mas imagino que tenha se referido ao fato de que, no mundo

2 A conferência pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44426>. Acesso em: 5 abr. 2020.

atual, o ato de voltar pode assumir muitas possibilidades que independem, necessariamente, da presença física do sujeito. A treta estava colocada, mas não prosperou.

Depois da conferência de Oyèrónké Oyèwùmi, outra palestra estava programada, a cargo da pesquisadora Maria Lugones. Em função de problemas de saúde, ela não pode comparecer, mas um texto inédito, de sua autoria, foi lido por uma outra pessoa.³ O artigo tratava sobre como realizar, metodologicamente, uma pesquisa em perspectiva decolonial. Em seguida, ocorreu uma mesa redonda com diversas pessoas ativistas e/ou artistas de múltiplos coletivos de distintos movimentos sociais da Espanha, intitulada *Redes políticas e de afectos 1*.⁴ No segundo dia do evento, além da conferência de Cusicanqui,⁵ em que ela destacou como a exploração das riquezas da Bolívia estão prejudicando a vida e a cultura de povos indígenas,⁶ ocorreu mesa redonda *Redes políticas e de afectos 2*.⁷

Nas falas dessas duas mesas e nos debates, ficou evidente duas tendências que já observo há anos também no Brasil: 1. as falas de ativistas se concentram em criticar a academia em função do extrativismo epistêmico e da reprodução dos preconceitos nos trabalhos de pesquisadores(as). Isso gera uma crítica geral a qualquer produção teórica e à ciência. Tudo isso é compreensível, no entanto, paradoxalmen-

3 A leitura do texto pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44428>. Acesso em: 5 abr. 2020.

4 A mesa foi composta por ativistas dos seguintes coletivos: Grupo de Pensamiento, Prácticas y Activismos Afro/Negros (GPPAAN, Barcelona), Colectivo Ayllu (Madri) e Gitanas Feministas por la Diversidad (Múrcia). A atividade pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44430>. Acesso em: 5 abr. 2020.

5 A conferência pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44429>. Acesso em: 5 abr. 2020.

6 Em um determinado momento, Cusicanqui mostrou uma foto do presidente Evo Morales ao lado de empresários chineses e, se referindo a uma mulher, a destacou uma “chinesinha”. Uma mulher da plateia, de origem asiática, disse que a expressão denotava racismo por parte da conferencista. Cusicanqui pediu desculpas, que foram aceitas.

7 A mesa foi composta por ativistas dos seguintes coletivos: Espacio Afrofeminista (Madri); Colectivo Catàrsia (Barcelona), Escuela Feminista, Antipatriarcal y Antiracista (Valência), Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes de Barcelona. A atividade pode ser assistida em: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44435>. Acesso em: 5 abr. 2020.

te, ao mesmo tempo, quase todas as falas acabavam por fazer algum nível de abstração, conscientemente ou não, a partir de alguma teoria e/ou epistemologia, ainda que não citada como tal. As críticas às teorias, epistemologias e conhecimentos produzidos nas universidades vêm sendo criticados por todos os lados, de modos e com objetivos diferentes, por pessoas de extrema-direita, direita, centro, esquerda e também pela extrema esquerda; 2. Os essencialismos identitários e as afirmações das identidades voltaram com força, se é que alguma vez a perderam. Talvez sejam outros tipos de essencialismos – nem estratégicos, como sugeriu Gayatri Spivak (1996), nem aquelas hiperidentidades *maricas* e *bolleras* afirmadas para se contrapor à assepsia das identidades gay e lésbica manejadas pelo movimento identitário *mainstream* (COLLING, 2015). Independente disso, depois de décadas de problematização dos essencialismos, de abertura do fluxo identitário que gerou e visibilizou a proliferação de múltiplas identidades, ao que parece esse fluxo chegou no seu limite. Obviamente, isso tem sido causado por uma variedade de fatores, impossíveis de dar conta aqui, mas certamente um deles tem a ver com o crescente grau de subalternização e vulnerabilidade que esses grupos têm enfrentado nos últimos anos em vários países, europeus ou não. O retorno do essencialismo traz vantagens, como mais espaço de fala para pessoas historicamente subalternizadas,⁸ mas também limites que precisam ser problematizados. Eis, penso eu, uma tarefa a fazer.

De todas as falas nas mesas redondas, impossível esquecer a da cigana María José Jiménez Cortiñas, do coletivo *Gitanas Feministas por la Diversidad*, de Múrcia, que impactou ao falar sobre a perseguição histórica ao seu povo e provocou como ninguém o evento e a plateia. “Quero saber o que cada um, que está aqui agora, irá fazer pelo meu povo. Quero saber agora, neste momento, uma ação concreta de cada um vai fazer.” E se fez o silêncio... Penso que, em grande medida, quando ativistas criticam a academia e suas teorias é exatamente por

8 Lembro aqui os questionamentos de Stuart Hall (2000): onde estaríamos sem algum grau de essencialismo identitário e quem precisa de identidade?

não verem nesses trabalhos ações concretas que diminuem a vulnerabilidade dos grupos estudados, investigados e teorizados.

Após os debates do primeiro dia, fomos para outro espaço do museu, uma antiga capela que é usada pelo MACBA para realizar eventos e performances. Naquela noite, Pêdra Costa, artista do Brasil⁹ que vive em Berlim, apresentou *de_colon_isation part III: the bum bum cream – part III*. Horas antes, conversei com Pêdra e lembramos da importância delx, em 2007, na fundação do grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade, o CUS, que coordeno na Universidade Federal da Bahia. Pêdra foi uma pessoa que insistiu muito para que o grupo usasse a sigla CUS, algo que alguns(mas) de nós, na época, hesitávamos temendo represálias. “O que você verá hoje à noite é uma nova obra em torno daquilo que você viu anos atrás”, disse Pêdra, referindo-se a uma performance em que introduzia um terço no ânus.

Sobre a sua performance daquela noite, Pêdra disse que a proposta foi a de questionar a colonização e também os crimes cometidos contra pessoas sodomitas durante a Inquisição pela Igreja Católica.¹⁰ Na capela, chegou vestindo um roupão preto e um sapato de salto alto da mesma cor. Deu boa noite e disse que iria dar uma aula. Tirou o roupão e ficou apenas com uma cueca *jockstrap* e começou a passar um creme em todo o corpo. Trata-se de um produto que teria sido inicialmente produzido nos Estados Unidos, a base de guaraná e açaí brasileiros, para tonificar a bunda das pessoas. O cheiro adocicado se espalhou pelo local. Pediu para uma pessoa da plateia passar o produto em suas costas. Depois ele esfregou bem o creme em todo o corpo. A colonização atinge todos os recantos de nossos corpos, pensei.

Depois Pêdra dançou ao som do funk *Vai balançando o bumbum*. A música parou, uma pessoa ajudou Pêdra a tirar os sapatos. Um aparelho passou a projetar imagens diretamente na bunda da performer.

9 Pêdra ficou conhecida através da banda *Solange, tô aberta!*. Para conhecer a fase inicial de sua carreira, ver o excelente documentário *Cuceta – a cultura queer de Solange Tô Aberta*, de Cláudio Manuel, disponível em: <https://bitly.com/uJhDM>. Acesso em: 5 abr. 2020.

10 As explicações são do próprio artista no vídeo: <https://vimeo.com/228368662>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Tratava-se de uma propaganda sobre o tal produto, em língua inglesa. Terminada a projeção, Pêdra enfiou um “dildo câmera” no cu. Enquanto as imagens do seu esfínter eram projetadas em uma tela, leu alguns trechos do *Manifesto O Cu do Sul – The Kuir Sauvage*, de sua autoria. Naquela noite, leu o seguinte texto:

As investigações sobre o cu são teóricas e práticas, sempre. A teoria está na pele e a prática vem da vida. A teoria só existe se existe a experiência. Só se transforma se passa pelo corpo. O cu do sul é movimento. As restrições e os sistemas rígidos do corpo não fluem em esses estudos. Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos sobre isso na história do mundo. Somos feiticeiras e curandeiras. Nosso baile e nossa ginga é nossa luta. Nossa forma de amar, jogar, está em conexão com nossa comunidade. Sempre somos coletivos. Nunca individuais. A astúcia é a base de toda a nossa vida contra o projeto colonial. A astúcia não se aprende nem se ensina. Nosso conhecimento nunca seria reconhecido se não fosse apropriado pelo conhecimento dos corpos brancos e/ou europeizados. Nossas vozes não são audíveis, portanto, temos toda a autonomia e autoridade para fundar tais estudos. Por mais que tentamos, nunca seremos autorizados como campo de conhecimento pela branquitude. Não necessitamos sua aprovação. Avançamos criticando as fantasias coloniais sobre nossos corpos e especificamente cus. Nossa crítica feroz provém de nossos cus. Nosso cu é nosso poder. Tantas interdições, fantasias religiosas e coloniais sobre nossos cus. A antropofagia já não nos une mais. Já os comemos como condição imposta violentamente pela educação civilizadora colonial. Agora os vomitamos e cagamos. Ao sul do mundo, ao cu do mundo, ao cu do corpo.¹¹

11 Fonte: <https://repositori.macba.cat/handle/11350/44427>. Acesso em: 4 abr. 2020.

Uma primeira versão do *Manifesto O Cu do Sul – The Kuir Sauvage* foi publicado na revista *Concinnitas*, em 2016.

Nós não estamos aqui pra aliviar a responsabilidade de vocês no caso dos refugiados políticos. Vocês, pessoas brancas, têm a melhor oportunidade para aprender sobre 'hibridismo' e estão, novamente, se recusando. Não se aprende sobre isso falando, mas, como meus ancestrais 'canibais', se aprende comendo o outro. É pelo corpo, e não pela cabeça. Nós não vamos trair nossas culturas destruídas, violentadas e massacradas porque estar em conexão com nossas ancestralidades é um ato de resistência ao domínio colonial. Falar e lembrar de nossa história é uma forma de resistir. Não acreditamos na história contada pelo colonizador, pelos que venceram. Minha voz é a voz de pessoas que perderam as identidades e tiveram que aprender, mesclar, hibridar para sobreviver. A hibridação foi uma estratégia de sobrevivência e uma arma de esquecimento e enfraquecimento. Vocês sabem quantos traumas (não é essa a palavra que vocês entendem aqui?) a hibridação criou? Ou, a mim, vejam, a própria materialização do projeto de embranquecimento da sociedade brasileira. Não adianta trazer 'o bom selvagem' nesse espaço para amenizar a dor e a culpa que vocês sentem em relação às suas fantasias coloniais e apropriações culturais sobre nossos corpos e conhecimentos. Como me aconselhou Grada Kilomba, eu estou aqui para ocupar espaços de poder porque sei que esse poder é branco, e esse poder é carregado de violência. Se vocês não sabem, eu sinto muita dor quando entro no museu do mundo, sinto minha energia sugada e foi o único lugar até hoje que fiz a performance de 'Solange, tô aberta!' onde ninguém dançou. Aquele espaço é um museu de corpos de pessoas não-brancas dissecadas, e expostas para pessoas brancas, como é o caso do Penacho de Moctezuma, o Quetzalcoatlí, ou 'coroa sagrada'. Essa estratégia continua se reproduzindo. Vocês não conseguem ver, mas nós vivemos e senti-

mos isso todos os dias! Eu não estou aqui contra o tropical. O que deve mudar é o olhar de vocês. Estar aqui para mim é ocupar meu direito de fala e não me importa se suas fantasias sobre mim dizem que eu sou uma pessoa violenta. Enquanto vocês acharem que sou violenta, ou mística, ou intelectualmente inferior, ou sexual, vocês jamais conseguirão sair da armadilha colonial dentro de vocês.

Apesar de ter todas as dúvidas sobre o meu caminho e muitas certezas de como espaços de arte podem ser violentos, eu sigo ocupando-os, cada vez mais. Eu tento, de muitas formas, trabalhar em coletivo e em colaboração para não ser prisioneira das muitas ilusões do mundo da arte e, ao mesmo tempo, potencialize mais artistas. De todas as formas, seguimos existindo, através de nossas resistências contemporaneamente ancestrais, dentro de um sistema político extremamente violento. A bondade é um mito! (COSTA, 2016, p. 358-359)

Na segunda noite, no mesmo local, foi a vez de Jota Mombaça realizar a performance *A gente combinamos de não morrer*, título que faz referência a uma frase da escritora Conceição Evaristo. Jota estava usando um vestido longo branco e tênis. Durante cerca de 45 minutos, quebrou garrafas de vidro em um recipiente. Amarrava alguns cacos pontiagudos em um graveto. Quando cada uma das peças ficava pronta, se posicionava no centro e mirava a plateia com a arma. Depois depositava a peça sobre um grande pano branco que estava na sua frente ao chão. O centro do pano possuía uma grande mancha vermelha. Depois de cerca de 45 minutos repetindo essas ações, pegou o microfone e leu o seguinte texto:

No livro *Os condenados da terra*, Franz Fanon afirma que a descolonização é um projeto de desordem total, já que tem como radical horizonte a destruição de todos os regimes, estruturas e efeitos políticos instaurados pela colonização. Não se trata de chegar a um acordo, nem de reformar

o mundo, nem de transformar a diferença colonial em um acordo pacífico. A situação colonial não permite conciliação já que é assimétrica em si mesma. Se baseia na violência do colono contra a colonizada. Se sustenta no estabelecimento e manutenção de numa hierarquia inerente frente a qual as pessoas colonizadas só podem existir por debaixo do colonizador. Portanto, não há negociação ou reforma possível. A luta pela descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo. O fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. Tal e qual nos foi ensinado. Um mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino, e atualizado pela colonialidade do poder. Um mundo de razão controladora, de distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, pobres, indígenas, trans e outras muitas. O apocalipse deste mundo, parece ser, a essas alturas, a única demanda política razoável. O apocalipse deste mundo parece ser, a essas alturas, a única demanda política razoável. Faz falta separá-la da ansiedade porque não há possibilidade de prever o que há de acontecer. É certo que sim há um mundo por vir que se está disputando agora. É por isso é necessário resistir ao desejo controlador, de projetar, desde a ruína de este, o que pode chegar a ser o mundo que vem. Isso não significa abdicar a responsabilidade de imaginar e conjurar forças que habitem essa disputa e que sejam capazes de cruzar o apocalipse rumo à desconhecida terra do futuro. Todo o contrário. Resistir ao desejo preditivo é uma aposta pela possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária, por parte das forças reativas do mundo contra o qual lutamos. Recusar-se a oferecer alternativas não é, portanto, um rechaço à imaginação. É mais bem um gesto na luta por

fazer da imaginação uma força descolonizadora, que libere ao mundo por vir das trampas do mundo por acabar. Que libere ao mundo por vir das trampas do mundo por acabar (frase repetidas várias vezes).¹²

As duas performances possuem evidentes diálogos de inspiração decolonial e *cuir/queer*, mas também sutis diferenças. Enquanto Pêdra Costa insiste em uma teoria que não passe pela cabeça, mas pelo corpo, com ênfase no cu, Jota Mombaça está mais preocupada em questões raciais, numa combinação entre afropessimismo e afrofuturismo.¹³ Ao mesmo tempo, parece dialogar com alguns aspectos da teoria antissocial, porém, aposta em um “mundo por vir”, expressão repetida várias vezes no final de sua performance e que aqui serve, de alguma forma, paradoxalmente, como um prelúdio do que tratarei do próximo tópico.

12 Assista a performance em: <https://bityli.com/FsDJA>. Acesso em: 4 abr. 2020.

13 Freitas e Messias (2018) explicam o que é o afrofuturismo e o afropessimismo e refletem sobre obras em que essas duas perspectivas se encontram. Ainda que o afropessimismo pareça prevalecer, penso que Mombaça transita também no afrofuturismo. Em um pequeno texto em que trata do livro *Parábola do semeador*, de Octavia Butler, tida como uma das expoentes do afrofuturismo, Mombaça elogia a obra e escreveu: “Sua aposta no futuro, no entanto, não deve ser confundida com um otimismo [...]. A grande sacada da ficção especulativa é a de representar do futuro aquilo que está já em jogo no presente. [...] A velocidade de atualização do colapso no presente imediato e sua ressonância com processos necropolíticos históricos fizeram de mim uma criatura incontornavelmente pessimista perante o futuro. Ser pessimista, no entanto, não significa desistir ou aceitar uma imagem fixa do apocalipse universal como destino último de toda forma de vida. Falo de um pessimismo vivo, capaz de refazer indefinidamente as próprias cartografias da catástrofe, com atenção aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder. (MOMBAÇA, 2016, p. 48) Para além do afropessimismo ou afrofuturismo, penso que várias obras de Mombaça dialogam mais diretamente com as reflexões de Denise Ferreira da Silva (2019). Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi inclusive escreveram o prefácio do livro *A dívida impagável*. Nessa obra, a ideia de fim do mundo como o conhecemos é recorrente em sua proposta para uma poética negra feminista e a categoria da negritude, “que já detém as ferramentas necessárias para desmontar as estratégias existentes do conhecimento e de abrir caminho para a figuração da existência fora das garras das ferramentas da razão científica, quer dizer, sem a presunção da separabilidade” (p. 87). A separabilidade constitui um dos elementos do pilar ontoespitemológico que sustenta o que a autora chama de Mundo Ordenado, aquele que deve acabar. Em contraposição, a autora sugere a criação de um Mundo Implicado, “sem as leis e as formas da razão universal e suas formulações de Espaço e Tempo [...], inspirada pela descrição do universo como *Plenum* de Leibniz”. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 113)

EXPOSIÇÃO FEMINISMOS E O FRACASSO

No dia 30 de outubro de 2019, uma quarta-feira, finalmente fui ver com calma a exposição *Feminismos*, que esteve em cartaz no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) de 19 de julho de 2019 a 5 de janeiro de 2020. A curadoria, assinada por Gabriele Schor e Marta Segarra, dividiu a mostra em dois blocos, na verdade duas exposições, nomeadas por *A vanguarda feminista dos anos 70 – obras da Verbund Collection, Viena* e *Coreografias de gênero*.

O primeiro bloco, portanto, continha obras da coleção austríaca.¹ Eis algumas das 67 artistas, da Europa, América do Norte, do Sul e Ásia, nascidas entre os anos de 1929 e 1958, que fazem parte da mostra: Cindy Sherman, Helena Almeida, Ana Mendieta, Judy Chicago, Valie Export, Birgit Jürgenssen, Ketty La Rocca, Orlan, Gina Pane, Lynda Benglis, Martha Rosler ou Martha Wilson. Nessa seção, no CCCB, foram incluídas também obras de oito artistas da Espanha: Pilar Aymerich, Eugènia Balcells, Mari Chordà, Marisa González, Eulàlia Grau, Fina Miralles, Àngels Ribé e Dorothee Selz.

¹ A Verbund Collection foi fundada em 2004 pela companhia Verbund, a principal produtora de energia elétrica da Áustria.

Em *Coreografias de gênero*, podíamos apreciar as obras de Cabello/Carceller, Lúa Coderch, Lucía Egaña, Nuria Güell, ideadestroying-muros, María Llopis, Jesús Martínez Oliva, Julia Montilla, O.R.G.I.A, Daniela Ortiz, Linda Porn, María Ruido, Anna Irina Russell i Txe Roimeser, Mireia Sallarès, Toxic Lesbian e Eulàlia Valldosera.

No site do CCCB e em textos fixados na própria mostra, consta a explicação sobre a divisão. Sobre o primeiro bloco, podia-se ler:

A exposição destaca os marcos da vanguarda feminista que, na década dos setenta, reescreveu o cânone da história da arte. [...] Mediante o uso de linguagens e técnicas como a fotografia, o cinema, o vídeo, a *performance* e os *happenings*, essas artistas desconstruíram os condicionantes culturais e sociais repressivos da época, assim como os mecanismos e automatismos da opressão às mulheres. Pela primeira vez na história da arte, as artistas começavam, como coletivo, a tomar a iniciativa na ‘representação da mulher’ mediante a criação de uma pluralidade de identidades femininas determinadas por si mesmas. (grifo do autor)

Sobre o bloco *Coreografias de gênero*:

Os feminismos atuais são demasiado plurais para os recolher em um só relato. Nos quase cinquenta anos que passaram desde 1970, se abriu o sujeito do feminismo e se impôs o termo ‘gênero’ para indicar que a diferença sexual (homens/mulheres, masculino/feminino) não é ‘natural’, mas que está condicionada pela cultura, e que as combinações podem ir mais além desses polos opostos. Ademais, o movimento feminista se combinou cada vez mais com outras lutas contra as desigualdades: o sexismo não se pode desligar de outras formas de dominação como o racismo, a homofobia e a transfobia, o especismo, o desprezo para com as pessoas pobres ou as consideradas incapazes ou estrangeiras.

‘Coreografias de gênero’ deseja refletir algumas figuras e movimentos da dança dos gêneros, de entre as muitas

possíveis. Os focos temáticos que a orientam complementam e enriquecem a visão dos anos setenta, desde Catalunha e o Estado espanhol, com vozes de artistas que não estavam presentes na cena artística daquela época.²

É óbvio que toda grande exposição, como essa que contava com cerca de 200 obras de 73 artistas, precisa ser organizada e dividida de alguma forma no espaço do museu. A curadoria optou pelo formato mais óbvio, cronológico. No entanto, logo me chamou atenção que as obras mais recentes, aquelas que dialogam com perspectivas *queer* e/ou de dissidência sexual e de gênero, foram abrangidas sob o título “coreografias de gênero”.

Naqueles dias eu e Tiago Sant’Ana tínhamos acabado de escrever um texto³ sobre a exposição *Histórias da sexualidade*, que esteve em cartaz de 20 de outubro de 2017 a 14 de fevereiro de 2018, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo. Na mostra brasileira, que teve a curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra, existia uma seção intitulada *Performatividades de gênero*, em direta referência ao conceito de Judith Butler. No catálogo e nos textos fixados na mostra, explicava-se assim essa seção:

A heteronormatividade compulsória, condição imposta socialmente como padrão convencionado, é apenas um dos exemplos das muitas regulações coletivamente constituídas e que se desenvolvem a partir de rígidas oposições binárias – como os conceitos de masculino e feminino, por exemplo – criadas em nossas sociedades. Essas dicotomias encontram-se de tal maneira naturalizadas que tendem a ocultar singularidades, abolir ambiguidades, e, em contraposição, estabelecem normas de inteligibilidade que põem fim a um universo muito mais complexo de papéis de gênero. Por outro lado, a repetição cotidiana de atos, signos, hábitos e gestos culturais reforça a construção dos corpos

2 Disponível em: <https://bitly.com/sPEYX>. Acesso em: 20 mar. 2020.

3 Apresentei o texto, dias antes, em 26 de outubro de 2019, no evento *Norma e dissidência*, no Instituto Valenciano de Arte Moderna, em Valência, Espanha. Posteriormente, o artigo foi publicado na revista *Vazantes*, ver Colling e Sant’Ana (2019).

com base na reprodução e na produção do gênero. O pressuposto em que nos baseamos é de que gênero é um ato intencional, historicamente produzido e capaz de gerar, reforçar e ampliar sentidos, saberes e representações visuais. Nisso reside, aliás, a ‘performatividade de gênero’, expressão consagrada da teórica Judith Butler, que enfatiza o fato de constantemente inventarmos nossos corpos em vez de reproduzir o gênero a partir do sexo que nos é dado ao nascer – aquele do corpo biológico.

Neste núcleo da exposição, encontram-se algumas personalidades que, de diferentes maneiras, questionaram a normatividade sexual binária, mediante a construção de sua *persona*, ou a partir de um comportamento distante das normas de identidade e de orientação sexual preestabelecidas. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, 2017, p. 152, grifo do autor)

No nosso texto, eu e Tiago Sant’Ana enfatizamos que qualquer pessoa que faz uma leitura mais atenta da obra de Butler irá perceber que, para ela, o gênero não é produzido através de um ato intencional. Pelo contrário, ela enfatiza muito mais, em toda a sua obra, que temos muito pouca agência sobre os nossos gêneros, exatamente pelo fato de que, como também consta no texto do catálogo da exposição do MASP, o gênero ser fruto de uma repetição de atos que não foram inventados por aquele(a) que assume um gênero. O pensamento de Butler destaca o caráter compulsório do gênero ao invés da nossa intencionalidade em criar um gênero. Inclusive, a autora, logo após o livro *Problemas de gênero*, no qual anunciou as primeiras reflexões sobre a teoria da performatividade de gênero, foi muito criticada por ter desconsiderado a agência dos sujeitos na construção de nossas identidades de gênero. Como reflito na parte final deste livro, quando irei problematizar a dicotomia entre performance de gênero e performatividade de gênero no pensamento de Butler, algumas pessoas, em outra direção, criticaram Butler por entender que ela, por ter usado performances de *drags* em sua reflexão inicial, estaria propondo que construímos nosso

gênero do mesmo modo como uma *drag queen* se monta, cada dia de um modo distinto.

A exposição *Feminismos* não comete erros como a mostra do MASP, mas isso não a isenta de uma consideração crítica a partir da seguinte pergunta: por que nomear apenas as obras mais atuais, ligadas com perspectivas *queer* e/ou de dissidência sexual e de gênero, como “coreografias de gênero”? Acaso as obras do primeiro bloco também não evidenciam coreografias de gênero? Uma das artistas presentes no primeiro bloco da exposição do CCCB, Lynda Benglis, estava na seção *Performatividades de gênero* na mostra do MASP. Esse exemplo evidencia como as pessoas curadoras podem ter interpretações muito diferentes sobre uma mesma obra, reveladas a partir do modo como distribuem e catalogam as obras em uma exposição. Isso, obviamente, não é nenhuma novidade para quem estuda museus, exposições e curadorias, mas não deixa de ser algo que chama atenção.

Ao tratar disso minha questão nem é de ordem museológica/curatorial, pois me interessa, como estudioso das questões de gênero e sexualidade, analisar, como sugere o título do texto que escrevi junto com Tiago Sant’Ana, saber “o que acontece quando o *queer* entra nos museus”. Em relação ao caso brasileiro, por exemplo, concluímos que uma das coisas que aconteceram é um uso equivocado de um famoso conceito teórico feminista. Poderíamos dizer o mesmo da exposição catalã?

Voltemos para a primeira frase do texto que explica a seção *Coreografias de gênero*: “Os feminismos atuais são demasiado plurais para os recolher em um só relato.” Ora, a história do feminismo e as próprias obras do primeiro bloco da exposição também evidenciam que os feminismos da década de 1970 igualmente não podem ser explicados por um só relato. As diferenças e tensionamentos acompanham toda a história dos movimentos e teorias feministas. Ficando só no campo das obras apresentadas nesse bloco e nas próprias divisões criadas dentro dele, como apresentar um só relato para obras tão díspares como a de Lynda Benglis (*Eu, 1970 – 1976*) e de Karin Mack (*Sonho de passar, de 1975*)?⁴

4 Em 1982, a brasileira Letícia Parente fez algo muito parecido na obra *Tarefa 1*. Ver: <https://performatum.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em: 27 mar. 2020.

Enquanto Benglis posa performaticamente para a câmara segurando a prótese de um pênis na região da vagina,⁵ Mack posa para a câmara fotográfica para tratar do pesadelo de uma boa dona de casa, a tábua de passar roupa que a artista transforma em um túmulo sobre a qual ela se coloca. É por isso que esse primeiro bloco foi dividido em cinco subseções: *O enclausuramento da mulher no papel de mãe, dona de casa e cônjuge*; *A representação desses papéis como farsa e paródia*; *A visualização do confinamento opressivo e o ato de fugir dele*; *A sexualidade feminina ante a objetificação da mulher* e *Os ditados de beleza*.

O segundo bloco da exposição *Feminismos* também apresentou uma variedade de obras, temas e abordagens, mas visivelmente se tratava de uma seção mais voltada para trabalhos que dialogam com perspectivas *queer*, de dissidência sexual e de gênero, com destaque para *postporno-grafia*, mas também com perspectivas decoloniais, antirracistas e ecológicas, com nítido viés interseccional. Em relação as primeiras, por exemplo, Cabello/Carceller, dupla composta por Helena Cabello, de Paris, e Ana Carceller, de Madri, apresentaram o vídeo com a performance *Bailar o gênero em disputa*. Enquanto uma pessoa lia trechos da obra de Butler, bailarinos e bailarinas performavam.

O coletivo O.R.G.I.A,⁶ composto por Beatriz Higón, Carmen G. Muriana e Tatiana Sentamans, apresentou vários trabalhos, reunidos sob o título *No fundo da pirâmide invertida*, que questionam, através do que eles chamam de “arqueologia da suspeita”, o relato da história da arte feita sobre o Antigo Egito. O título faz alusão ao Templo da Dinastia da Pirâmide Invertida, uma dinastia “perdida” do Antigo Egito que, na releitura de O.R.G.I.A, possuía uma sexualidade muito fluida, com uso de muitas próteses, máscaras e outros objetos hoje usados nas práticas de BDSM, além de flexibilidade nas performatividades de gênero,⁷ vide Hatshepsut, tida como a primeira mulher faraó da história e que inspira uma das obras do coletivo (Imagem 12).

5 Esse trabalho, na verdade, é um anúncio publicado pela artista na conceituada ArtForum, em 1974, depois de terem recusado o trabalho de Benglis no espaço editorial da publicação.

6 Ver site do coletivo em: <http://www.orgiaprojects.org>. Acesso em: 27 mar. 2020.

7 Para conhecer esse interessante projeto de O.R.G.I.A, ler: <https://bitly.com/Qc44y>. Acesso em: 27 mar. 2020.



Imagem 12 - O.R.G.I.A: *La Faraona [sarcófago]*, 2017-2018, fotografia digital colorida em silicone duratrans após metacrilato, caixa de luz e caixa de transporte, 234 x 97 x 28 cm.⁸

Em uma perspectiva mais decolonial e interseccional, Linda Porn, por exemplo, natural do México, expôs *Puta mestiça*, impactante vídeo que trata sobre as discriminações sofridas pelas trabalhadoras sexuais, migrantes e racializadas.⁹ A catalã Mireia Sallarès, com *As meninas mortas*, apresentou fotografias e seu filme realizado no México com 30 mulheres que tratam de violência de gênero, orgasmo, prostituição, transexualidade, entre outros temas.¹⁰

Um único homem fez parte da mostra: Jesús Martínez Oliva, com *Medos e fobias*, com desenhos em aquarela realizados durante o período inicial do HIV/Aids, que tratam sobre o estigma aos homossexuais,

8 Reprodução autorizada pelo coletivo O.R.G.I.A.

9 Vídeo-performance disponível em: <https://bityli.com/Ba6Uo>. Acesso em: 27 mar. 2020.

10 Ver entrevista com a artista disponível em: <https://bityli.com/W4Q7V>. Acesso em: 27 mar. 2020.

e *Músculos*, que apresenta músculos masculinos que, mediante maquiagem, se feminizam.

Dada a riqueza e diversidade da exposição *Feminismos*, eu poderia analisar algumas obras em particular ou conjuntos de artistas, todos(as) muito potentes. Optei por pensar um pouco mais sobre trabalhos que dialogam com perspectivas *queer*, em especial algumas ligadas com a *postpornografia* realizada em Barcelona. Além do coletivo O.R.G.I.A., duas artistas de *postpornografia* estiveram presentes na mostra: María Llopis, com os vídeos *A besta*, de 2005, que trata sobre a animalização do corpo das mulheres, e *O strip-tease da minha avó*, de 2006, sobre a sexualidade das mulheres mais velhas. Llopis foi uma das pioneiras da cena *postpornográfica* da Espanha e ficou também conhecida pelo livro *El postporno era eso* (Melusina, 2010).¹¹ Lucía Egaña estava presente com os vídeos *Porno vegetal*, de 2008, que sugere práticas sexuais e o erotismo dos vegetais, e *Petro porn*, de 2017, esse último realizado junto com Ana Edwards e Isabel Torres Molina e que força uma conexão entre a lógica do pornô e a do petróleo, da terra e do corpo.

Meu interesse em pensar um pouco sobre as obras e artistas da *postpornografia* se deve a vários fatores. Em primeiro lugar, na minha pesquisa anterior na Espanha, realizada nos anos de 2013 e 2014, sobre políticas para o respeito à diversidade/dissidência sexual e de gênero (COLLING, 2015), eu tinha apontado uma lacuna no meu trabalho. Por centrar minha investigação em Madri, acabei por não tratar em profundidade sobre essa potente cena de Barcelona, de evidente impacto político.

Em segundo lugar, ao chegar na Espanha para esta segunda pesquisa, percebi que se aprofundou a cisão no feminismo local entre feministas pró-sexo, pró-pornografia e pró-regulamentação do mercado do sexo e as feministas contrárias à pornografia e/ou abolicionistas da prostituição. Nas grandes manifestações do dia 8 de março de 2020, das quais participei em Sevilha, a cisão ficou visível porque, assim como ocorreu na capital da Andaluzia, em muitas outras cidades espa-

11 Para conhecer a artista, acesse: <https://www.mariallopis.com>. Acesso em: 27 mar. 2020.

nholas ocorreram duas manifestações no mesmo dia e horário: uma de cada das correntes/tendências.

Em terceiro lugar, quero aproveitar o exercício reflexivo a seguir para tratar de um tema que anunciei anteriormente, ao defender que a *risastência*, proposta pela artista sevilhana María Cañas, se difere muito da “arte *queer* do fracasso” e das políticas negativas para pensar determinadas produções artísticas que tratam de gênero e sexualidade. Em quarto lugar, penso que a *postpornografia* se constitui em um tema central para entender a “vontade de expor” gênero e sexualidade dissidentes nos museus espanhóis, o que é, ao final, outro tema que atravessa toda esta investigação.

Lucía Egaña Rojas, além de artista, é uma pesquisadora da *postpornografia* produzida em Barcelona. Ela é autora de uma tese de doutorado sobre o tema, publicada no livro *Atrincheradas en la carne*, editado pela Bellaterra em 2017. Nesse texto, Rojas inicialmente trata sobre o surgimento da pornografia e dos embates entre os feminismos e a pornografia e estabelece uma série de eventos e circunstâncias que produziram o que eu chamaria, via Michel Foucault (1993), de condições de emergência da cena *postpornográfica* na cidade. Ela destaca o papel das casas *okupas*,¹² que passaram a ser perseguidas e fechadas pelas políticas de gentrificação da área central de Barcelona, as festas e festivais¹³ realizados nos últimos anos e também a importância dos estudos *queer*, que geraram vários debates sobre a colonização e importação acrítica de alguns desses saberes aplicados no contexto espanhol. Os movimentos migratórios, que fizeram com que muitas pessoas es-

12 As *okupas* surgiram a partir da ocupação de prédios abandonados ou desocupados que foram habitados por pessoas para moradia e/ou criação de espaços de encontro, festas e realização de projetos variados.

13 Entre os eventos e festivais, ela sublinha a importância da *Assembleia Stonewall* (ou *Assembleia Queer*), em junho de 2001, a oitava edição do *Queeruption*, em junho de 2005, o *Maratón Postporno*, em junho de 2003, o *Festival TranzMarikaBollo*, em setembro de 2006, as atividades realizadas no bar *La Bata Boatiné*, que funcionou até setembro de 2014, e no espaço *Ningún Lugar*, a plataforma de investigação *Generatech*, as ações da Rede pela Despatologização Trans, a partir de 2008, a *Mostra Marrara*, a partir de 2007, o *Festival Internacional de Cinema Trans-Intersex Mostra'ns*, de 2009, o projeto *U.K.I.*, em 2009, o *Stonewall Contraataca*, também em 2009, o *Octubre Trans*, rede criada em 2007, e as *Jornadas transfeministas*, em 2010.

trangeiras confluíssem para Barcelona, o uso das novas tecnologias de informação, as práticas *hacker* e as condições de precariedade são outros aspectos refletidos por ela.

Além disso, Rojas também destaca o papel do surgimento do transfeminismo e aponta que, a partir do trabalho de Paul B. Preciado no MACBA, com discussões, cursos e oficinas, a cena da *postpornografia* ganhou mais visibilidade e se ampliou. Ou seja, a partir daí espaços institucionais de arte se abriram para acolher a *postpornografia* e a presença de algumas obras dessa cena no CCCB parece confirmar isso. Uma das ações de Preciado, no MACBA, foi o *Maratón Postporno*, realizado dias 6 e 7 de junho de 2003, que teve o objetivo de ser um espaço de investigação, produção, experimentação e aprendizagem no tema.

O MACBA é relevante para o postporno da cidade porque ali ocorreu o Maratón Postporno e, mais tarde, o curso *Tecnologies de gènere – micropolítiques postidentitàries*. Posteriormente, Paul B. Preciado continuou organizando ali um sem número de seminários e encontros. Por isso, Paul B. Preciado é e tem sido uma figura muito relevante dentro da cena postporno da cidade, onde tem sido vaso comunicante, tradutor e conector, por exemplo, entre o postporno e a teoria queer. [...] O Maratón Postporno constitui para algumas pessoas um momento decisivo e fundacional da cena postporno de Barcelona. (ROJAS, 2017, p. 142-143)

A institucionalização da *postpornografia*, se é que podemos chamar assim, também gerou muitos tensionamentos entre as pessoas e coletivos que a compuseram. Em um vídeo disponível na internet,¹⁴ Rojas diz que muitas pessoas criticaram essa institucionalização. Para ela, os museus nunca foram espaços de liberdade, mas penetrar nesses lugares também é importante para fissurar o sistema e gerar mais visibilidade para as produções.

14 Disponível em: <https://vimeo.com/133348262>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Rojas dedica parte do livro para tratar sobre um tema recorrente na Espanha e em vários países da América Latina: o *queer*, por ser oriundo dos Estados Unidos, seria adequado para pensar as dissidências sexuais e de gênero espanholas? Essa importação do *queer* seria uma colonização? Para fazer isso, ela retoma as ideias de *cuir* e dissidências, no Chile, de *estudos transviados*¹⁵ e *teoria cu*,¹⁶ do Brasil, e defende que “no reino da Espanha, o que se diz *queer* poderia chamar-se transfeminismo ou ativismo transmaricabollo”. (ROJAS, 2017, p. 69)

O mesmo tom crítico decolonial quanto ao *queer*, no entanto, não se percebe na aderência de Rojas, no final de sua obra, à ideia de fracasso e à política da negatividade desenvolvida pelo pesquisador americano Jack Halberstam no livro *A arte queer do fracasso* (2018). Citando Halberstam (2018) e Sara Ahmed (2019),¹⁷ Rojas conclui:

As práticas postporno podem ser consideradas erros do sistema, pois abrem fissuras nas convenções que constroem as regras. A correção e o êxito se evidenciam como sistemas de exclusão, marcam as cotas do possível em uma expressão naturalizada. Se entende o erro aqui como uma resistência à visão positivista da história, às narrativas sobre a luminosidade, o progresso e a felicidade (Halberstam, 2011, p. 190). Muitas pessoas que formam parte da comunidade postporno em Barcelona se mostram reticentes também às leituras de progresso linear e evolucionista, ante a evidência de uma história que, apesar dos supostos ‘avanços’ que foram dados, segue discriminando, privatizando e fechando espaços.

15 Rojas cita o texto BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismos e estudos transviados. *Cult*, São Paulo, n. 193, p. 42-46, 2014.

16 Nesse momento Rojas cita PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? *Periódicus*, número 1, 2014, p. 1-24.

17 Rojas usa a versão em língua inglesa da obra de Ahmed, publicada em 2010 pela Duke University Press, intitulada *The promise of happiness*. Eu usei a versão em espanhol, publicada pela Caja Negra, em 2019.

Halberstam sustenta que podemos reconhecer o fracasso como forma de se negar a aceitar as lógicas dominantes do poder e da disciplina como uma forma de crítica. Enquanto prática, efetivamente o fracasso pode aproveitar o imprevisível da ideologia e suas qualidades indeterminadas (HALBERSTAM, 2011, p. 88). E, nesse sentido, o *postporno* funciona como um projeto político do fracasso onde o êxito e as conquistas institucionais nunca serão um triunfo, mas a verdadeira perda de sentido. (ROJAS, 2017, p. 254-255)

Eu gostaria, a partir de agora, de problematizar essa vinculação que Rojas produz entre a *postpornografia* e o fracasso via Halberstam (2018). Para isso, ofereço uma outra possibilidade de pensar *postpornografia* através das reflexões de José Esteban Muñoz (2020) em torno da *utopia queer*. Para realizar esse percurso, preciso minimamente apresentar esses e outros(as) autores(as).

Jack Halberstam (2018) analisa determinadas produções culturais e as enquadra como *arte queer do fracasso*.¹⁸ O objetivo do pesquisador foi o de desmontar as lógicas do êxito e do fracasso da sociedade, pois, para ele, fracassar, perder, esquecer, não chegar a ser e não saber podem oferecer formas mais criativas, mais cooperativas e surpreendentes de estar no mundo. Para Halberstam, fracassar é algo que as pessoas *queer* fazem e têm feito sempre muito bem. “Deixemos o êxito e suas realizações aos republicanos, aos donos das grandes empresas mundiais, aos ganhadores dos *realities* da televisão, aos casais casados, aos condutores dos carros esportivos.” (HALBERSTAM, 2018, p. 131)

Seguindo uma perspectiva *queer*, de positivar ou ressignificar insultos, Halberstam também pretende dar outro sentido ao fracasso. Nós, pessoas LGBTI+, muitas vezes, realmente, somos vistos(as) como fracassados(as) em relação a várias normatividades, a exemplo da heterossexualidade compulsória, da heteronormatividade e da cisgene-

18 Halberstam analisa várias obras, de distintas linguagens e países, inclusive o filme *Procurando Nemo*. No entanto, no capítulo que dá título ao livro, o autor analisa as obras de Irvine Welsh, Tracey Moffat, Quentin Crisp, Monica Majoli, Judie Bamber e Cabello/Carceller.

ridade. E Halberstam então nos pergunta que tipo de recompensa o fracasso pode nos oferecer.

Quem sabe o mais óbvio é que o fracasso nos permite eludir as normas de castigo que disciplinam as condutas e dirigem o desenvolvimento humano com a finalidade de nos fazer passar de uma infância sem normas a uma maturidade adulta ordenada e previsível. O fracasso conserva algo da maravilhosa anarquia da infância e perturba o suposto claro limite entre adultos/as e crianças, entre vencedores/as e perdedores/as. E ainda que é certo que o fracasso vem acompanhado de um conjunto de afetos negativos, como a decepção, a desilusão e o desespero, também nos dá a oportunidade de utilizar esses afetos negativos para criar buracos na positividade tóxica da vida contemporânea. (HALBERSTAM, 2018, p. 15)

Halberstam, ainda que o critique, sofre influências do famoso livro de Lee Edelman (2014), intitulado *Não ao futuro – a teoria queer e a pulsão de morte*, publicado originalmente em inglês, em 2004. Nessa obra,¹⁹ Edelman, a partir da pulsão de morte freudiana relida pela psicanálise lacaniana e seus conceitos de Imaginário, Simbólico e Real, entre outras várias reflexões, estabelece algumas bases do que seria uma política *queer* da negatividade, de dissolução radical do contrato do que ele chama de “futurismo reprodutivo”, fortemente baseado em certo discurso sobre as crianças e a reprodução. Assim, rechaça a insistência na esperança:

[...] meu projeto reivindica precisamente esse espaço em que ‘a política’ se faz impensável: um espaço exterior ao marco em que se concebe a política tal e como a conhece-

19 Essa obra é apontada como integrante da “teoria antissocial” no interior dos estudos *queer*, que teria sido iniciada pelos trabalhos de Leo Bersani, autor que aqui não irei acionar. Sobre o tema, sugiro ler Lorenzo Bernini (2015). O que irei fazer a seguir é vincular as obras de Jack Halberstam (2018) e de Sara Ahmed (2020) à essa perspectiva antissocial e apresentar o trabalho de José Esteban Muñoz (2020) como um contraponto a esses saberes.

mos e, por fim, exterior também a esse conflito de perspectivas que compartilham como pressuposto que o corpo político deva sobreviver. (EDELMAN, 2014, p. 20)

Edelman define como *queer* aquelas pessoas estigmatizadas pelo fato de não se adequarem aos cânones heteronormativos, mas destaca que elas também podem estar psicologicamente investidas nessa tarefa de manter a narrativa familiar do futuro reprodutivo. Para ele, adotar a política da *queeridade* não significa se converter na pulsão de morte em si, pois isso não seria o importante.

Aceder a essa posição figural significa bem mais reconhecer e rechaçar as consequências de fundamentar a realidade na negação da pulsão. Como a pulsão de morte dissolve estas coagulações da identidade que nos permitem conhecer e sobreviver como nós mesmos, o *queer* deve insistir em perturbar, em *queerizar*, a organização social mesma e, portanto, perturbar e *queerizar a nós mesmos* e nossa investitura em tal organização. Porque a *queeridade* nunca pode definir uma identidade, só pode perturbá-la. Por isso [...], a carga da *queeridade* deve localizar-se não tanto na afirmação de uma política identitária oposicional, mas em oposição à política como fantasia dominante de realização, em um futuro sempre indefinido [...] (EDELMAN, 2014, p. 39, grifo do autor)

O uso da ideia da pulsão de morte estaria justificado pelo fato dela também rechaçar a identidade, sempre enganchada a um objeto que nunca é capaz de a satisfazer. A *queeridade* “encarna o resto desse Real que é interno à ordem Simbólica”. (EDELMAN, 2014, p. 48) e um nome para esse resto inominável seria a *jouissance* que, às vezes, se traduz como gozo, de Lacan. “[...] a *jouissance* evoca a pulsão de morte que insiste sempre como esse vazio no sujeito – e do sujeito – mais além da fantasia de sua autorrealização, mais além do princípio do prazer”. (EDELMAN, 2014, p. 49) Depois de explicar essas e outras

bases conceituais de sua proposta, no último capítulo do livro ele analisa o filme *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock. Nessa obra, ele encontra a sintonia com a sua proposta. Eis uma das conclusões: “Os pássaros apontam para a pulsão de morte que se aninha no futurismo reprodutivo, desprezando a domesticação que supõe o romance, que é sempre o romance da Criança.” (EDELMAN, 2014, p. 207)

Jack Halberstam destaca a afinidade do seu pensamento ao de Edelman. Ambos escrevem com propósito de questionar as políticas festivas e/ou assimilacionistas de boa parte das políticas de respeito à diversidade sexual e de gênero que aderem à heteronormatividade. É nesse sentido que as suas obras devem ser lidas.²⁰ Ao analisar as obras de Judie Bamber, Halberstam concluiu que a artista e Edelman parecem estar escrevendo sobre o fracasso *queer* no tempo e no espaço.

Enquanto que para Bamber as paisagens marinhas esvaziam a natureza de seu mistério e de seu sentido de eternidade, para Edelman o *queer* está ligado sempre e de forma inevitável à pulsão de morte; de fato, a morte e a finitude são o verdadeiro sentido do *queer*, se é que tem algum sentido, e Edelman utiliza este sentido do *queer* com a finalidade de propor uma implacável forma de negatividade, em lugar das políticas da esperança – heteronormativas, reprodutivas e de ‘olhar até adiante’ – que alimentam quase todos os projetos políticos. (HALBERSTAM, 2018, p. 117-118)

Logo depois, Halberstam então deixa explícito que sua proposta de vincular o *queer* com a lógica do fracasso dialoga com a de Edelman de separar o *queer* da atividade humanística e otimista de criar sentido. No entanto, ainda assim, Halberstam diz querer dialogar criticamente com a obra de Edelman com a finalidade de propor um marco mais explicitamente político do projeto antissocial, “um marco que compreenda o fracasso de forma útil”. (HALBERSTAM, 2018, p. 118)

20 Como veremos adiante, a obra de Muñoz (2020) também deve ser lida nesse contexto e perspectiva, mas as suas reflexões apontam para direções e saídas bem distintas.

Edelman foi muito criticado em torno do caráter apolítico de sua obra. Um dos críticos foi o pesquisador e ativista Douglas Crimp (2005). Em *Luto e militância*, criticou um outro texto de Edelman, publicado em 1989, no qual ele desconstrói o lema principal da ACT UP, *Silêncio = Morte*. Através de Derrida, Edelman disse que o slogan recai em um binarismo lógico ocidental que contribui para uma confusão ideológica motivada entre o literal e o figurado, o adequado e o inadequado, o interior e o exterior.²¹ Crimp (2005) não apontou erros na aplicação derridiana realizada na análise, mas defendeu que Edelman revelou não saber o que o emblema significava para as pessoas que integram o grupo. E perguntou a quem, politicamente, interessava o texto de Edelman. Diz Crimp:

Em primeiro lugar, porque funciona precisamente como imagem: como uma imagem chamativa que aparece em cartazes, faixas, emblemas, adesivos e camisetas, sendo seu atrativo principalmente gráfico, pelo que dificilmente pode se identificar com uma glorificação do *logos*. Em segundo lugar, não pretende um discurso factual, mas de ação direta, a enunciação organizada e militante de umas exigências dentro do campo discursivo dos fatos *em luta*. E para finalizar, um comentário respeito a quem vai dirigido o texto: para quem está pensada esta aplicação da teoria literária senão para aqueles que, dentro do mundo acadêmico, podem encontrar, simplesmente, interessante? SILÊNCIO = MORTE se produziu por e se utiliza para a luta política coletiva, então os problemas para a comunidade de ativistas da Aids são totalmente diferentes. Tomar nosso símbolo de maneira literal implica para nós um perigo que passa inadvertido na análise textual de Edelman: nós mesmos permanecemos calados a respeito ao tema da morte, ao modo em que nos afeta diretamente. (CRIMP, 2005, p. 99-100, grifo do autor)

21 Interessante pensar que Edelman tenha, em 1989, criticado um slogan que ataca dessa forma a ideia de morte. Quinze anos depois ele publicaria o seu livro que exalta a pulsão de morte.

Voltando ao texto de Halberstam, ele acusa Edelman de ter omitido a referência mais óbvia para a ideia do título de seu livro, citando a música *God save the queen*, dos Sex Pistols, e adiante considera que o autor corre o risco de vincular a heteronormatividade (via ideia da criança e o sistema reprodutivo) com as mulheres.

[...] quem sabe sem querer, a mulher se converte no lugar do não queer: ela oferece a vida, enquanto o queer se associa com a pulsão de morte; ela se alinha sentimentalmente com a criança e com o ‘bom’ enquanto o homem gay em particular lidera o caminho a ‘algo melhor’ pois ‘não promete nada em absoluto’. [...] a negatividade de Edelman tem um tom muito apolítico nisso. (HALBERSTAM, 2018, p. 129)

Ainda que não dialogue diretamente com Edelman e Halberstam, Sara Ahmed (2019), acionada por Rojas (2017), é outra autora que tem pensado sobre as relações entre o *queer*, a felicidade e infelicidade. Em *A promessa da felicidade – uma crítica cultural ao imperativo da alegria*, ela pretende, entre outras coisas, produzir um “arquivo da infelicidade” a partir do feminismo (e as feministas *aguafiestas*), os *queer* infelizes e os imigrantes melancólicos. Recorrendo a uma série de autores e autoras, notadamente da filosofia, a vários livros de ficção, filmes e séries de televisão e as suas próprias vivências, ela diz que o grande propósito do livro é “aguar la fiesta”, jogar água na festa. (AHMED, 2019, p. 50)

Os pontos altos do livro são os em que ela demonstra como a felicidade está voltada a ter determinados objetos e como as noções de felicidade estão atreladas ao matrimônio, à maternidade, à típica vida da ama de casa. Para ela, a palavra feminismo, por exemplo, está carregada de infelicidade. Fiquei pensando o que Ahmed diria das artistas feministas que produzem a partir do humor, como María Cañas, sobre a qual escrevi no início do livro. Para Ahmed, ao simples motivo de uma mulher se auto identificar como feminista, as pessoas já pensam que ela vem para destruir algo que os(as) demais consideram bom e causa da felicidade. Por isso, a feminista *aguafiesta* acaba com a felicidade das

demais pessoas, são aquelas que arruinam a atmosfera, as mal-humoradas. Então, Ahmed propõe pensar a sério sobre essa figura que tem o papel de expor os maus sentimentos que estão ocultos, marginalizados, negados nos signos públicos de felicidade.

Da mesma maneira em que Edelman defende que adotar a política da *queeridade* não significa se converter na pulsão de morte em si, Ahmed diz que se opor a distintas formas de poder e violência que se ocultam em signos de felicidade não significa transformar-se em uma pessoa infeliz. No entanto, Edelman, Halberstam e Ahmed sabem e explicitam que essas perspectivas políticas implicam lidar com sentimentos relacionados com desesperança, tristeza, melancolia, depressão, todos difíceis de suportar. Por isso, ainda que com as ressalvas que fazem, o trio não responde como alguma pessoa poderia lidar com todos esses sentimentos negativos sem ser dominado pela pulsão de morte em si ou não ser infeliz e fracassado em todas as dimensões da vida.

Mas o que me parece ainda mais problemático é o modo como eles e ela operam, por incrível que pareça, com dicotomias e pares opositivos e excludentes: entre pulsão de vida ou pulsão de morte.²² entre sucesso ou fracasso, entre felicidade e infelicidade. E, ao fim e a cabo, os primeiros polos são *queer* e os segundos são heteronormativos. Para autores e autora tão implicados e influenciados por perspectivas *queer*, isso não deixa de causar espanto. Como diz Adriana Azevedo (2016, p. 129), a crítica de José Esteban Muñoz (2020a) ao giro antirrelacional leva em conta que a celebração da negação está pautada em uma lógica binária de oposição.²³

22 Especialmente nesse caso, valeria fazer uma discussão sobre como, na psicanálise, essas próprias “categorias” não sejam pensadas de forma tão opositiva e dicotômica. Sobre isso, ler, por exemplo, Joel Birman (2009).

23 Apesar disso, Adriana Azevedo (2016) realizou uma leitura da obra de Halberstam (2018) e Muñoz (2020) bastante distinta da que realizo aqui. Para ela, ambos pensam na mesma direção. Eu aponto alguns pontos em comum, mas enfatizo muito mais as diferenças. Para fazer isso, sigo a pista deixada pelo próprio cubano. Na versão em espanhol do livro de Muñoz, de 2020, a editora publicou um apêndice com mais dois textos, um deles de 2013, ano da precoce morte do autor. Ele iniciou assim esse texto: “O maior obstáculo da esperança é o fracasso”. (MUÑOZ, 2020, p. 335)

E foi Muñoz (2020) quem fez uma das mais incisivas críticas ao livro de Edelman. Em *Crusing utopia: the then and now of queer futurity*, lançado em 2009 e traduzido em 2020 ao espanhol com o título *Utopía queer – el entonces y allí de la futuridad antinormativa*, ele insiste que ainda não vivemos em uma época *queer*, pois o *queer* se mantém como potencialidade não alcançada. Logo no início do seu livro, explica a influência do pensamento de Ernest Bloch em suas reflexões sobre utopia.

Ele (Bloch) estabelece uma distinção crítica entre utopias abstratas e utopias concretas, e valoriza as utopias abstratas somente quando exercem uma função crítica que anime uma imaginação política crítica e potencialmente transformadora. Para Bloch, as utopias abstratas vacilam porque estão desconectadas de qualquer consciência histórica. Utopias concretas estão relacionadas às lutas historicamente situadas, com uma coletividade que está atualizada ou potencial. Em nossa vida cotidiana, as utopias abstratas são semelhantes ao otimismo banal. As recentes demandas de um otimismo gay ou queer parecem demasiado próximas a uma evasão da política por parte da elite homossexual. As utopias concretas podem também ser como sonhar acordado, mas elas são as esperanças de um coletivo, um grupo emergente, ou até mesmo de um bicho raro solitário que sonha por muitas outras pessoas. (MUÑOZ, 2020, p. 32)

Ao contrário dos teóricos antifuturo, Muñoz pensa sobre um futuro que não é o futuro da nação, ou o da lógica reprodutiva, mas o “ainda-não-consciente” (*not yet conscious*). Para ele, devemos insistir nessa potencialidade, olhando para além da pragmática do aqui e agora, o “vazio do presente”. Muñoz exemplifica esse pragmatismo na agenda política de gays brancos de classe média-alta, mais focada no casamento igualitário e nas lutas pela aceitação de gays e lésbicas no exército norte-americano, por exemplo. Muñoz compartilha a ideia de que muitos gays e lésbicas desejam ser “ordinários” e casados.

O problema é que esses desejos nunca imaginam um “não-ainda-consciente” (*not-yet-conscious*) e são tidos por Muñoz como um sintoma de uma “anemia política do presente”.

Para desenvolver a sua tese, Muñoz dialoga com uma série de autores(as) e uma longa lista de artistas²⁴ que o inspiram para pensar a *utopia queer*. Como o pesquisador diz, “é hora de nos ocupar com os bichos raros, visionárixs fracassadxs, de freaks que recordem às pessoas *queer* que nós sempre temos vivido defasadx do tempo hétero-linear”. (MUÑOZ, 2020, p. 254) Nas obras dos(as) artistas, muitos(as) que faziam parte da das noites de antes e logo depois da revolta de Stonewall, inclusive em aqueles(as) que performam o fracasso Muñoz vê elementos do presente que apontam para um *queer por vir*, uma certa forma de virtuosismo. Os sentimentos negativos, defende o autor, podem provocar a capacidade de transcender a esperança, contém a potencialidade²⁵ de novos modos de coletividade, um pertencimento na diferença e no dissenso. (MUÑOZ, 2020, p. 295)

Das várias obras e artistas com os quais Muñoz dialogou, um trecho me marcou. Ele reflete sobre a vida e obra de Fred Herko,²⁶ um ator, performer e dançarino que trabalhou com Andy Warhol e teria se suicidado performando para o seu amigo Johnny Dodd. Depois de dançar nu no apartamento de Dodd ao som de Mozart, o artista teria se jogado pela janela.

24 Entre as pessoas artistas estão: Frank O'Hara (poeta), Andy Warhol (desenhos, instalações e filmes), James Schuyler (poeta), John Giorno (escritor), Tony Just (fotógrafo), Samuel R. Delany (escritor), Kevin Aviance (performer e dançarino), Elisabeth Bishop (poeta), Leroi Jones/Amiri Baraka (dramaturgo), Kevin McCarty (fotógrafo), Ray Johnson (escritor), Fred Herko (performer e dançarino), Dynasty Handbag, Jack Smith e My Barbarian (performers).

25 Muñoz usa o conceito de potencialidades seguindo Giorgio Agamben, que difere duas possibilidades das potencialidades. As primeiras existem dentro de uma realidade lógica, possível, que está no presente e se relaciona com a presença. As segundas são diferentes posto que, sem bem estão presentes, não existem nas coisas presentes. “Assim, as potencialidades têm uma temporalidade que não está no presente mas, mais exatamente, no horizonte, que podemos entender como uma futuridade”. (MUÑOZ, 2020, p. 185)

26 Em 2009, Muñoz realizou uma palestra no MACBA, dentro das atividades do PEI, em que leu o capítulo sobre Fred Herko publicado em seu livro no mesmo ano. A palestra pode ser assistida em: <https://bitly.com/45cXZ>. Acesso em: 8 abr. 2020.

A presença/ausência de Herko na história do *queer* funciona como o ‘já-não-consciente’ de Bloch, quer dizer um espaço e um tempo nos quais floresceram uma potencialidade que logo se extinguiu. Mas o seu exemplo de todos modos promete um retorno, uma reanimação, em um espaço e um tempo futuros, que ainda não estão aqui. Na há melhor exemplo de uma potencialidade *queer* extinta, mas todavia animada que esta droga neorromântico gay e sua aura inescrutável. (MUÑOZ, 2020, p. 255)

Ao analisar o filme *Thirteen most beautiful boys*, de Warhol, protagonizado por Herko um ano antes de sua morte, Muñoz diz: “Herko seduz a câmera e xs expectadorxs; flerta com a câmera, incapaz de se sentar, buscando se exibir mais além dos limites do retrato de Warhol. Herko quer que nós, seu futuro – um futuro que ele elegerá não conhecer – o vejamos como um sujeito desejanste, em toda a sua encarnação inquieta”. (MUNOZ, 2020, p. 272)

O modo primoroso com que o Muñoz desenvolve as suas ideias, analisa e pensa as obras artísticas, portanto, não opera dicotomias presentes nos trabalhos de Edelman, Halberstam e Ahmed. No entanto, ao ler com cuidado as quatro obras na ordem em que foram publicadas, é possível ver com nitidez as diferentes perspectivas teóricas e políticas entre Edelman/Halberstam/Ahmed e Muñoz. O trio opera com pulsão de morte, fracasso, anti-utopismo, não ao futuro, desesperança, negatividade, infelicidade. Muñoz, embora não dialogue com a psicanálise, poderíamos dizer que está mais próximo da pulsão de vida, defende a utopia e a futuridade *queer*, a esperança e o virtuosismo.

Embora diz considerar a obra de Edelman “brilhante, um grande inspirador de polêmicas” (MUÑOZ, 2020, p. 45),²⁷ o autor, em vários

27 Quando Muñoz escreveu *Crusing utopia*, o livro de Halberstam ainda não tinha sido publicado. No entanto, na versão em espanhol do livro de Muñoz, publicado em 2020, a editora incluiu um apêndice com mais dois textos, um deles de 2013, ano da precoce morte do autor. Muñoz inicia assim um desses textos: “O maior obstáculo da esperança é o fracasso”. (2020, p. 335) Na minha leitura, aquela Halberstam que consta nos agradecimentos do livro de Muñoz como “simplesmente uma colega e leitora ideal, ademais de uma incrível amiga”, rompeu com as ideias do amigo na obra *A arte queer do fracasso*.

momentos, critica o livro do colega. Por exemplo, sugere que o texto de Edelman faz parte de trabalhos que pensam que estudar raça e gênero e outras particularidades “mancharia a pureza da sexualidade como questão central da diferença”. (MUÑOZ, 2020, p. 45) Em outras palavras, o que Muñoz está chamando de obras antirrelacionais são aquelas que também não tratam os fenômenos dentro de uma perspectiva interseccional.²⁸

A cegueira de Edelman em relação a raça, diz Muñoz, faz com que o autor critique um texto de Cornel West, importante filósofo e pesquisador das relações entre raça, gênero e classe, sem considerar que o autor ali estava tratando de negritude (MUÑOZ, 2020, p. 177). Para Muñoz, a teoria de Edelman implica uma negação do afrofuturismo e, penso eu, estaria mais conectada com o afropessimismo.²⁹ “As teorias da temporalidade *queer* que não consideram raça e classe como fatores de relevância simplesmente reproduzem um sujeito gay branco criptouniversal que é estranhamente atemporal”. (MUÑOZ, 2020, p. 178)

Sobre a esperança, Muñoz diz:

A esperança política não funciona para as pessoas *queer* porque, assim como a significação, não foi feita para elas. Em seu lugar, Edelman recomenda que xs *queer* renunciem à esperança e se aferrem a uma certa negação, característica de nosso estado de abjeção no simbólico. [...] Mas com a mesma firmeza que rechaço a futuridade reprodutiva,

28 Halberstam (2018) não cometeu esse erro e tratou de questões raciais em seu livro.

29 A expressão afrofuturismo foi cunhada no início da década de 1990 por Mark Dery com a proposta de caracterizar as criações artísticas que tratam e imaginam futuros possíveis para as populações negras, em geral por meio da ficção especulativa. Já o afropessimismo se originou dos discursos e ações dos movimentos negros radicais de guerrilha dos EUA dos anos 1970 e tem o trabalho do historiador Orlando Patterson como um primeiro marco conceitual. Ao invés de pensar a escravidão como prática de trabalho forçado, ele enfatizou outros três fatores: desonra generalizada, alienação natal, que gerou uma separação sistemática dos laços de parentesco e familiaridade entre as pessoas escravizadas, e a violência gratuita e/ou ilimitada. A perspectiva afropessimista entende que a abolição completa da escravidão e o fim do racismo só serão possíveis pela desorganização social generalizada e/ou pelo fim do mundo como um programa. (FREITAS; MESSIAS, 2018)

me nego a renunciar a conceitos como política, esperança e um futuro que não seja coisa de crianças. (MUÑOZ, 2020, p. 174)

A proposta, portanto, é a de uma *utopia queer por vir*. Ele termina assim o seu livro:

Utopia *queer* pode, finalmente, ser lido como um convite, uma provocação performativa. Ardente como um manifesto, é um chamado a pensar sobre nossas vidas e nossos tempos de maneira diferente, a ver mais além de uma versão estreita do aqui e agora, esse tempo a que tantas pessoas ao nosso redor estão decididas a se aferrar. Neste livro, a utopia tem sido uma insistência por algo mais, por algo melhor, por algo incipiente que aparece no horizonte. Ofereço esse livro como um recurso para a imaginação política. Este texto pretende funcionar como uma sorte de plano de voo para um devir político coletivo. Essas páginas descreveram práticas políticas e estéticas que devem ser consideradas como modos necessários de sairmos desse espaço e desse lugar, e nos dirigirmos até algo mais rico, mais vasto, mais sensual, mais brilhante. A partir da insatisfação crítica compartilhada chegaremos a uma potencialidade coletiva. (MUÑOZ, 2020, p. 312)

Apesar de tudo isso, em *A arte queer do fracasso*, quando Halberstam cita Muñoz, diz que foi o amigo quem teria realizado até aquele momento uma análise mais elaborada sobre o fracasso. Ora, na minha leitura, Muñoz não faz exatamente isso. Ele faz uma crítica à chave de leitura do fracasso e tudo o que a acompanha (pulsão de morte, negatividade, desesperança, antiutopismo, antirrelacionalidade, falta de futuro, apolítica). Quando trata de fracasso ou pensa artistas que poderiam ser lidos através do fracasso, como *Dynasty Handbag*, Muñoz vê nisso também utopismo, potencialidade, virtuosismo e “um rechaço político ativo”. (MUNOZ, 2020, p. 204) Em minha leitura, ainda que

Halberstam defenda que o fracasso não é necessariamente apolítico, com o que Muñoz provavelmente concordaria, pelo que expus acima, é o cubano quem nos brinda com uma dimensão mais política para a arte e, além disso, nos dá a utopia.

Feita essa longa apresentação, podemos voltar ao texto de Lucía Egaña Rojas para pensar por que ela vinculou a *postpornografia* com o fracasso. Antes, porém, preciso tratar de um dos capítulos do livro de Muñoz (2020) em que ele pensa sobre o sexo em público. Entre outras coisas, ele analisa um trecho das memórias de John Giorno, nas quais o autor narra, de forma muito excitante, o sexo dele com outro rapaz em um banheiro público, em Nova Iorque, em 1982, antes, portanto, de todas as políticas que praticamente exterminaram os locais de *cruising* público na cidade naqueles anos após a epidemia. Vejamos como Muñoz analisa essa cena:

Quero sugerir que isto é certamente projetar uma imagem de sexo, mas, ao mesmo tempo, também é uma imagem de êxtase utópico, e uma reconfiguração do social, uma re-imaginação de nossas condições de possibilidade atuais, e tudo isso frente a uma epidemia global. A imagem que nos oferece a escritura performativa de Giorno é a de uma vida feliz que tanto foi assim como não foi, que se perdeu e que ainda não chegou. Realiza o desejo de um desvanecimento perfeito em um ‘espaço vazio primordialmente puro’.
(MUÑOZ, 2020, p. 90)

Ora, por que não pensar as produções da *postpornografia* como êxtase utópico, reconfiguração do social, re-imaginação de nossas condições de possibilidade atuais, e mais, algo que se perdeu e que voltou a chegar e, ao que parece, já se perdeu de novo? Explico cada um desses pontos: 1) as produções da *postpornografia* são muito diferentes entre si, mas me parece inegável que elas produziram “imagens de um êxtase utópico que reconfigura o social e re-imagina nossas condições de possibilidade”. (MUÑOZ, 2020, p. 90) O fato dessas produções terem colocado no centro da cena outros corpos, outras práticas sexuais, ou-

tros desejos, não apenas criou um outro tipo de pornografia, que muito difere da *mainstream*, mas fez com que muita gente, mais ou menos ligada com as perspectivas *queer*, repensasse e até modificasse os seus consumos de pornografia ou até mesmo as suas práticas sexuais. Quer algo mais significativo do que isso para re-imaginar nossas condições de possibilidade? Vou enquadrar essa potência de agir na lógica do fracasso? Eu não o faria.

Outra observação: após a epidemia do HIV/Aids, os espaços de sexo em público, especialmente os usados pelos homossexuais, foram fechados, perseguidos ou vigiados. Os pesquisadores argentinos Flávio Rapisardi e Alejandro Mondarelli (2001) escreveram sobre essas mudanças em Buenos Aires e identificaram que, paulatinamente, na medida em que o HIV-Aids foi sendo combatido, esses espaços passaram a ser criados pela iniciativa privada, através de quartos escuros, saunas, etc. Esses espaços privados já existiam em Nova Iorque antes da epidemia e foram fechados pelas políticas sanitárias.

Uma das primeiras performances de um coletivo de *postpornografia* de Barcelona que eu vi, pela internet, foi *Oh-Kaña*, do coletivo Quimera Rosa.³⁰ Esse grupo não integrou a exposição *Feminismos*. Essa performance foi realizada nas ruas do centro de Barcelona, nas famosas Ramblas, e tem o propósito de fazer uma homenagem para Ocaña.³¹ sobre o qual já tratei neste livro. Nessa performance, filmada pela própria Lucía Egaña Rojas, integrantes do coletivo praticam sexo, de referências nitidamente sadomasoquistas, alguns parcialmente nus, nas ruas da cidade.

Ora, depois de décadas, aquelas performances de Ocaña nu pelas mesmas Ramblas, anunciando um *queer por vir*, se materializavam, de outro modo, com outras intenções, com outros desejos, na performance da Quimera Rosa. Rojas (2017, p. 94) cria um quadro em que sintetiza as diferenças entre a pornografia convencional e a *postpornografia*. Enquanto a primeira expõe o privado para ser visto publicamente, a

30 Veja o vídeo da performance em: <https://quimerarosa.net/ohkana/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

31 Muñoz diria que Ocaña foi um dissidente sexual *queer* antes do gay, ou seja, antes do movimento gay se organizar em torno dessa identidade.

segunda se ocupa do espaço público com ações supostamente privadas. Por questões como essas, identifico muitos limites para pensar essas produções através do fracasso. Não é porque elas praticamente não existam mais na cidade de Barcelona, como evidencia Rojas, que elas tenham fracassado, no sentido estrito da ideia que não é, como vimos, tudo o que Halberstam diz através dessa chave de leitura. Mas a história da pornografia nunca será a mesma depois da *postpornografia*. E isso é um puta sucesso, não no sentido capitalista ou da cisheteronormatividade, mas da força política da dissidência, que não cessa de produzir muita potência de agir.

CABELLO/CARCELLER PARA ALÉM DO FRACASSO

Nos dias 25 e 26 de outubro de 2019, fui a Valência para participar do evento *Norma e dissidência*, no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), outro dos museus espanhóis que tem dedicado espaço para obras que tratam de gênero e sexualidade no país. O próprio evento fez parte dessa política de discutir as relações entre arte, gênero, sexualidade, questões étnico raciais, imigração, temas que foram centrais nas conferências. Naqueles dias, a principal exposição em cartaz no museu se chamava *Tempos convulsos*, que reunia obras do próprio acervo. Vejamos como a instituição explicou a exposição:

A mostra se organizará tematicamente em seções que vão desde o histórico, incluindo obras que trataram da Guerra Civil espanhola e as duas Guerras Mundiais, as imagens de repressão e a iconografia dos ditadores, a figura do herói e sua construção, até o desenvolvimento das micropolíticas, com a introdução dos feminismos, a visibilidade das identidades dissidentes que não se conformam com a heteronorma ou a inclusão de outras identidades construídas como reflexo negativo do ocidental.

A exposição está organizada em seis grandes áreas: Violência e poder; Mundos ocultos; Duchamp e o mundo dos objetos; Questionamento das imagens; Corpos dissidentes e Periferias urbanas.¹

Na seção *Corpos dissidentes* encontrei as obras que tratam mais diretamente de gênero e sexualidade, de artistas como Valie Export, John Coplans, Gillian Wearing, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Carmen Navarrete, Annette Messager, Rineke Dijkstra, Helena Almeida, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Carmela García, Del LaGrace Volcano e Claude Cahun. As imagens, em várias técnicas e linguagens, que tratam mais diretamente de questões das dissidências sexuais e de gênero, identifiquei mais explicitamente em obras de Nazario (*A víbora Comic número 2, 3 e 5*), Humberto Rivas (*Violeta a Burra*), Ximo Berenguer (*O Molino #1-6*), Jesús Martínez Oliva (*A pluma*), Michel Journiac (*Homenagem a Freud*), Pierre Molinier (*A obra, o pintor e seu fetiche*), Ahlam Shibli (*LGBT Oriental Internacional número 15, 16 e 17*), Cabello/Carceller (*Perdido na transição _um poema performativo*) (Imagem 13).

Todas essas obras mereceriam uma atenção detalhada, mas resolvi escrever um pouco mais apenas sobre a dupla Cabello/Carceller por duas razões. Uma delas é que as duas artistas são apontadas por vários trabalhos como as primeiras na Espanha a adotar uma perspectiva *queer* em suas obras. (CORTÉS, 2014, p. 153) A outra razão é que, através delas, pretendo continuar a discussão sobre fracasso/teoria antissocial *versus utopia queer*.

O site da dupla Cabello/Carceller informa que elas começaram a trabalhar juntas no princípio dos anos 1990 e, desde então, realizam um trabalho interdisciplinar através de instalações, performances, vídeos, escrituras e desenhos para questionar as narrativas que ignoram as minorias enquanto fingem, de modo recorrente, ir até elas. “Em uma tentativa para desvelar essas contradições, buscam colaboradores externos, normalmente amadores, ainda que ocasionalmente também profissionais, para confrontá-los com situações ou textos estranhos ou deslocados – que poderiam qualificar-se como *queer*.”²

1 Disponível em: <https://bityli.com/8vQjS>. Acesso em: 29 mar 2020.

2 Ver: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/info/>. Acesso em: 29 mar. 2020.



Imagem 13 - Perdido na transição_um poema performativo – Cabello/Carceller³

3 Reprodução autorizada pelas autoras.

Os primeiros trabalhos da dupla (*Um beijo e Bollos*, de 1996) tinham um viés mais forte nas identidades lésbicas, depois nas discussões sobre as masculinidades femininas e, aos poucos, nas feminilidades em gays e pessoas trans. Nessa trajetória se percebe que as artistas passaram a ficar cada vez mais preocupadas com os trânsitos nas identidades de gênero e nas discussões caras aos estudos *queer*, em especial na obra de Judith Butler e nas suas discussões sobre as performatividades de gênero. Isso fica evidente em obras como *Dançar o gênero em disputa*, de 2013, exibida na exposição *Femininos*, sobre a qual escrevi no tópico anterior. No site das artistas, elas explicam assim essa obra:

Dançar o gênero em disputa se propõe a planificar e realizar uma ação performativa conjunta, produto para dar forma física aos conteúdos deste icônico livro de Judith Butler. A ação busca vincular as estratégias performativas protagonistas de muitas manifestações artísticas feministas dos anos sessenta e setenta com a teoria da performatividade de gênero proposta por Butler. O desenvolvimento das práticas performativas supôs uma mudança de paradigma nas artes visuais, liderando sua desmaterialização e tornando a mirada até os públicos, colocando com isso em evidência o caráter efêmero e conjuntural dos processos de recepção. Por sua parte, Butler analisou e mostrou o caráter também conjuntural da assignação de gênero, desconstruindo os fundamentos essencialistas sobre os que se assentam as sociedades heteronormativas e colocando em evidência os sutis mecanismos através dos quais são submetidas as psiques individuais.⁴

Em 2015, a dupla foi convidada para participar do pavilhão da Espanha na 56^a Bienal de Veneza. Foi quando realizaram e apresentaram a obra *O estado da questão – um ensaio performativo*,⁵ um vídeo com

4 Fonte: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/bailar-el-genero-en-disputa/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

5 Para ler uma análise sobre essa obra, sugiro a leitura de Gauna e Labeaga (2016).

dezoito minutos de duração, gravado no próprio local da exposição durante o período em que se desmontava uma exposição anterior e começava a montagem da bienal. Nesse trabalho, elas aproveitaram para questionar a figura de Salvador Dalí, “polêmica e misógina”,⁶ da qual partiria a exposição *Os sujeitos*, com curadoria de Martí Manen, naquele pavilhão da bienal. As artistas finalizam assim o texto em que tratam sobre esse trabalho:

O estado da questão evoca sonhos e realidades em uma performance que pode interpretar-se como canto ao mistério de uns gêneros sempre indefinidos e a ruptura das fronteiras impostas sobre eles. É através da música como se performatizou tradicionalmente a visibilidade das dissidências de gênero, com o mundo do espetáculo como refúgio do ‘monstro’ e constatação da alteridade. Mas agora mais que nunca, drag é político.⁷

Um ano depois da bienal, a dupla criou performances/shows, também gravados em vídeo, com o título *Rapear filosofia: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*.

Existem muitas maneiras de interpelar um texto, não só através da leitura pausada. Os textos ensaísticos, aqueles que analisam e refletem sobre nossos contextos e os efeitos desses na construção das subjetividades, não escapam à pressão de seus próprios ritmos. *Rapear Filosofia: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* indaga em busca dos ritmos internos que possui a escritura teórica e na maneira como esses ritmos afetam aos significados que nos transmitem. Para isso, decidimos desestruturar os modos de leitura tradicionais, nessa ocasião performatizando uma seleção de ensaios através das cadências que os conferem uma

6 Palavras das artistas em: <http://cabelllocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/el-estado-de-la-cuestion/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

7 Fonte: <http://cabelllocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/el-estado-de-la-cuestion/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

interpretação rapeada de suas letras. Em uma performance/concerto experimental, os textos são fragmentados, apropriados, reconstruídos, musicalizados, incorporados e apresentados como discurso musical recitado por três MCs de Madri (Hábil Harry, Starr y Meya).

Para esse concerto selecionamos quatro textos de quatro autores preocupados em como o poder institucional utiliza a violência no controle dos comportamentos humanos. Através dos ensaios desses teóricos realizamos uma rápida viagem desde os anos setenta até a atualidade.⁸

Em 2016, a dupla criou a obra *Perdido na transição – um poema performativo*, desta vez ocupando umas escadas que existem dentro do IVAM. As artistas convidaram uma série de pessoas de Valência,⁹ que transgridem de alguma forma as normas de gênero e sexualidade, para performar nas escadas enquanto elas filmavam as ações. A ideia também foi a de usar a escada como um lugar de trânsito, que te leva de um andar para outro, de um espaço distinto a outro, assim como fazem as pessoas que ousam questionar, borrar, transgredir as normas.

Parodiando o conhecido Nu descendo uma escada, de Marcel Duchamp, a ação consistiu em convocar membros da comunidade trans, drag, genderfluid, genderqueer, cuir, agênero... residentes na cidade de Valência para participar em uma performance gravada que consistiria em descer a escada da Galeria 6. As instruções se limitaram ao tempo de descer, que não devia ser demasiado longo. Ademais, cada qual elegia que pessoa ou situação ia re-presentar na realidade da escada. A descida se realizava solitariamente e a soma delas comporia um poema visual que se fixaria em

8 Fonte: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/rapear-filosofia/>. Acesso em: 29 mar. 2020

9 São elas: Ainhoa, Allan, Anna María, Carmen, chris guerrillera, Cristal Red, Cristian Germán, Eva Pez, Gala, Graham Bell, Kiara d Loren, Lilí Tras Tras, Liz, Mad Vicious, Martina Gual, Manu S. Manu.

vídeo. Finalmente contamos com a colaboração de dezesseis participantes que realizaram duas descidas diferentes cada uma/um. O resultado se expôs em uma instalação em múltiplas telas.

As cenografias teatrais e cinematográficas concederam para a escada um papel essencial para a apresentação/introdução de suas protagonistas. E na intersecção entre um lugar e outro, entre o espaço expositivo de arte contemporânea e o espaço teatral, onde se ativa em *Perdido na transição* a percepção da ambiguidade, transitoriedade e variabilidade dos gêneros. Os corpos descendentes em este constante descer uma escada constroem possibilidades de presença mais além da dualidade canônica, referenciando-a, mas transgredindo-a, desestabilizando-a. A ruptura da cotidianidade, causada por esses corpos ativados, transforma todas as suas protagonistas em estrelas do dia a dia.¹⁰

Além desse vídeo, as artistas também gravaram o que chamam de um vídeo-retrato: *Perdido na transição_Saray_*.

Um screen teatrealizado à maneira de Andy Warhol, de uma mulher trans que vive sua vida à margem do sistema, uma pessoa a quem a teoria *queer* e as mudanças sociais chegaram muito tarde como para poder lhe servir para viver livremente. Mas essas mudanças que estão sendo produzidas, e que lentamente poderiam se consolidar, não podem borrar o passado nem os vestígios de rejeição, e seu rosto nos interpela.¹¹

Nessas três obras, fica evidente a influência dos estudos *queer*, em especial as reflexões de Judith Butler. Em dois casos, textos da filósofa

10 Fonte: https://www.ivam.es/es/exposiciones/lost-in-transition_-_un-poema-performativo-de-cabello-carceller/. Acesso em: 29 mar. 2020.

11 Fonte: https://www.ivam.es/es/exposiciones/lost-in-transition_-_un-poema-performativo-de-cabello-carceller/. Acesso em: 29 mar. 2020.

foram utilizados literalmente nas obras artísticas. Como destaca Gaura e Labeaga (2016), o fato de as duas artistas também serem docentes universitárias faz com que essa influência seja ainda mais possível. A teoria aqui não serve apenas para analisar alguma obra, ela também não apenas influencia a produção artística, mas se transforma na própria obra de arte.

De todas as obras que vi nesta investigação, a de Cabello/Carceller é uma das que mais trata sobre “a comunidade trans, drag, gênero fluido, gênero *queer*, *cuir*, agênero”. Não lembro de ter visto obras de nenhuma artista trans, o que devemos lamentar e criticar, mas também me parece importante frisar o papel político desempenhado pelas obras da dupla por incluir em suas produções não meras representações dessas identidades, mas as próprias pessoas que, com seus corpos e performatividades, arrombam, ainda que parcialmente, as portas dos museus. Cabello/Carceller, ao valorizarem as identidades trans e a(o) *drag* como política, fizeram o que a exposição *Feminismos*, de Barcelona, não conseguiu fazer. Retomando Muñoz (2020), elas apontam para um *queer por vir*, ou melhor, um trans por vir nos museus espanhóis.

Apesar dessa forte pegada utópica e política de suas obras, alguns trabalhos de Cabello/Carceller já foram enquadrados dentro da *arte queer do fracasso*. Em seu livro, Jack Halberstam (2018) concede considerável espaço para duas séries de fotografias realizadas pela dupla no final dos anos 1990. Uma dessas séries foi produzida em uma viagem que as artistas realizaram à Califórnia nos anos 1996-1997. Apesar do nome da série – *Sem título (Utopia)* – Halberstam (2018, p. 122) disse que as fotografias “documentam as promessas vazias da utopia”. Duas fotografias especialmente analisadas pelo pesquisador retratam piscinas vazias que, para ele,

[...] significam a diferença entre fantasia e realidade, os sujeitos e os espaços nos quais projetam seus sonhos e desejos. [...] Quando a piscina já não significa um indicador de riqueza e êxito resta disponível para uma significação *queer*

como um lugar simbólico de fracasso, perda, ruptura, desordem, caos incipiente, e do desejo que inspiram esses estados, apesar de tudo. (HALBERSTAM, 2018, p. 122-123)

Outras três fotografias, da série *Alguma parte*, de 2000, também foram analisadas por Halberstam dentro da chave de leitura do fracasso. As imagens fazem parte de uma série de fotografias que as artistas realizaram de bares e boates de sociabilidade LGBT. Só que, ao invés de fotografar esses lugares cheios de gente pela noite, elas fotografaram esses espaços vazios.

As fotógrafas levam seus espectadores a um lugar de dispersão e depois nos deixam ali, sozinhos, para contemplar tudo o que se perdeu e o que resta por ver. Essas imagens de bares desolados, porém, representam, quase heroicamente, não só a comunidade *queer*, mas também o que se deixa para trás. (HALBERSTAM, 2018, p. 124)

Cortés (2014) analisou essas mesmas séries. Para ele, ao mostrar cenários de prazer desertos, as imagens simbolizam uma recordação de tempos melhores e dor pelas pessoas ausentes. O pesquisador amplia a análise com outra obra das artistas, intitulada *Se vende*, de 2003, uma instalação montada em uma vitrine de uma loja do bairro de Chueca, em Madri, cheia de televisores em que se viam cores do arco-íris com as palavras do título da obra.

Vendo essas imagens situadas em um contexto comercial, dentro da dinâmica consumista que organiza nossa vida, não podemos deixar de nos perguntar: o que se vende aqui: o local, o movimento LGBT, a bandeira... ou nossos sonhos? Ao contemplar a instalação desde o vidro de fora (não podemos entrar nela), parece que se acabou a utopia, o momento das grandes ilusões e as esperanças que iam transformar as nossas existências diárias. Assim, desta maneira, o conjunto de imagens que nos mostram essas

duas artistas fazem referência a lugares que conhecíamos, que fizemos nossos por um momento determinado, mas que agora quase não chegamos a reconhecer e que nos parecem alheios a nós mesmos. Metaforicamente vazios estão as discotecas, os cinemas, as piscinas e também nossos sonhos. (CORTÉS, 2014, p. 155-156)

Ainda que Cortés pareça se aliar completamente com as reflexões de Halberstam, o autor mantém as esperanças. “Vamos ter que inventar novos espaços e novas experiências para dotá-los de significados mais específicos que refletem outras relações de poder porque, como elas mesmo dizem, ‘desejamos nos situar ali onde se supõem que não deveríamos estar.’” (CORTÉS, 2014, p. 156)

Javier Jiménez Leciñena (2019) é outro pesquisador que analisou as mesmas séries de fotografias. O interesse dele é o de pensar como as artistas produzem o que ele chama de uma “espacialidade *queer*”. Ora dialogando com outro texto Halberstam (2004), escrito antes de *A arte queer do fracasso*, Leciñena vê nas obras uma crítica à guetificação da sociabilidade LGBT, que seria produzida pela norma heterossexual.

Esse aspecto deprimente e ameaçador se transforma em uma afiada crítica ao que provocam esses espaços em coletivos gays: a guetificação. O confinamento dos corpos em receptáculos que se prometiam liberadores se transformaram em um engano sem poder efetivo algum de mudança, como essa escada suspensa ou o vazio da piscina. Esta série de fotografias foram tomadas para plasmar o sonho utópico de habitar um espaço em que a sexualidade podia ser vivida mais abertamente e sem censuras, dando o salto a uma espacialidade mais *queer*. (LECIÑENA, 2019, p. 255)

Ao analisar a série *Alguna parte*, vemos que a leitura de Leciñena (2019) parece mais condizente com o que motivou as próprias artistas. Ao citar o que elas declararam em um catálogo de uma exposição retrospectiva do seu trabalho, consta que a dupla se perguntava

se é possível habitar esses espaços de sociabilidade de forma segura. (LECIÑENA, 2019, p. 255) No catálogo, disponível na internet, sobre a série *Alguna parte*, elas dizem:

A experiência dos corpos se desenvolve em cenários globalizados, não lugares que operam transculturalmente como refúgio de condutas antinormativas. As imagens das discotecas desalojadas depois da festa oferecem uma contrapartida das piscinas: é possível habitar criticamente esses espaços de ócio? É legível no espaço da transgressão o desejo que o produz? (CABELLO/CARCELLER; SEGADE, 2017, p. 252)

Sobre a série das piscinas vazias, as artistas dizem o seguinte:

Essa série de fotografias remete à série de pinturas de piscinas de Hollywood que o artista pop britânico David Hockney pintou nos anos sessenta. O que ali era uma celebração hedonista do corpo masculino, do desejo homossexual banhado pelo sol, aqui deriva de um momento transicional, um outono perpétuo em Madrid, onde as piscinas esperam o presságio de uma nova temporada de banhos. A série se realizou depois de um período em São Francisco, confrontando no imaginário a realidade da Califórnia dos anos noventa, na era pós-aids, com sonho utópico de habitar um espaço geográfico em que a sexualidade pareceu poder viver-se mais abertamente.

Sua melancolia é a dos textos militantes sobre a aids do contemporâneo Douglas Crimp: uma melancolia que se confronta ao esquecimento, que insiste em um abatimento que não é só o do risco de morte, mas a incapacidade de manter uma comunidade de cuidados ante a violência simbólica da codificação social da enfermidade. De este modo, *Sin título (Utopía)* compõem um conjunto de amuletos defensivos e militantes contra o otimismo comercializado da cena homossexual. (CABELLO/CARCELLER; SEGADE, 2017, p. 256)

Ou seja, nas duas séries as artistas estão dirigindo suas críticas à comercialização da cena homossexual nesse período “pós-HIV/Aids” e da incidência da heteronormatividade nos espaços de sociabilidade LGBT, o que muitas vezes gera violências para pessoas LGBT que questionam essas normas. Nesse aspecto, tanto as teorias de Edelman e Halberstam e Muñoz estão de acordo, pois as reflexões de todos criticam essa perspectiva capitalista, liberal e heteronormativa que reina, na leitura deles, nas políticas do movimento LGBT *mainstream* dos Estados Unidos. A diferença é que Edelman lê isso pela negatividade, declarando não ao futuro, Halberstam lê pelo fracasso e Muñoz lê pela utopia. Curiosamente, Muñoz também analisou uma série de fotografias sobre espaços de sociabilidade LGBT vazios. Observar atentamente como ele analisa essas obras torna ainda mais nítida as suas diferenças com relação aos seus colegas.

As fotos analisadas por Muñoz foram realizadas pelo artista Kevin McCarty. A série *The Chameleon Club* reúne retratos de diversos clubes de Los Angeles, como *Spaceland* e *Catch One*. Esse último, segundo o autor, é um espaço predominantemente negro e gay, mas também frequentado por lésbicas e pessoas trans. Para Muñoz, McCarty produziu imagens de espaços da subcultura que geram o que ele chama de *performatividade utópica*. O pesquisador disse que apresentou as fotografias em várias de suas palestras e que, em mais de uma ocasião, pessoas negras o procuraram depois dos eventos para dizer que reconheceram os lugares. Uma dessas imagens era de um palco vazio onde artistas se apresentam.

O que aprendi desses encontros é que observar esse espaço de pertencimento queer negro, tal como o enquadra a meticulosa atenção de McCarty, nos ajuda a ver o conectado que estamos mais além da temporalidade da vida noturna. A performatividade utópica desta imagem nos permite ver o passado, o momento anterior a uma performance, o momento de potencialidade; e quem observa a fotografia acede à particularidade afetiva desse momento de esperança

e potencial transformação, que é também a temporalidade da performance. (MUÑOZ, 2020, p. 190)

A performatividade utópica muitas vezes se anima com o passado. O passado, ou ao menos os relatos do passado, habilita imaginações utópicas de outro tempo e outro lugar que ainda não está aqui, mas que, no entanto, funcionam como um fazer para a futuridade; se trata de conjurar tanto o passado como o futuro para uma crítica do presente. (MUÑOZ, 2020, p. 196)

Ou seja, Halberstam lê um espaço *queer* vazio como fracasso, melancolia, Muñoz lê como potencialidade *queer*. Ainda que, obviamente, trata-se de fotos de autorias distintas, ambas as séries retratam locais de sociabilidade LGBT. Halberstam olha esse passado para valorizar o que se perdeu, Muñoz para habilitar imaginações utópicas. Mas por que estou tão interessado nessas obras mais antigas de Cabello/Carceller se o que elas apresentaram no IVAM foi uma obra de 2016? Acaso essas obras delas do final dos anos 1990, início dos anos 2000, poderiam ser pensadas através da ideia do fracasso e as mais recentes através da utopia? Não sei. Só sei que as lentes de Muñoz permitem ler as obras da dupla de uma forma distinta da realizada por Halberstam. E, com isso, talvez seja possível dizer que a dupla sempre apostou na utopia de um *queer por vir*.

DE VOLTA A SEVILHA

Depois da passagem por Madri, Barcelona e Valência, voltei para Sevilha no início de novembro de 2019 e encontrei uma cidade muito diferente daquela que deixei em setembro. Ruas lotadas de turistas e uma programação cultural de fazer inveja a qualquer metrópole.

Nos primeiros dias assisti vários filmes exibidos no 16^o Festival de Cinema Europeu de Sevilha, que ocorreu de 6 a 14 de novembro.¹ Um deles tratava explicitamente de sexualidade. *Liberté*, do diretor espanhol Albert Serra, ambientado em 1774, conta a história de um grupo de nobres franceses expulsos da corte de Luís XVI que exportam a libertinagem para a Alemanha. O filme se passa todo em um bosque, do anoitecer ao amanhecer de um dia. Na medida em que a noite avança, as práticas sexuais se tornam cada vez mais intensas e dissidentes, com direito a chuva dourada e muito sadomasoquismo. As fronteiras entre heterossexualidade e homossexualidade também não estão nítidas no filme.

Assisti a sessão que contou com a presença do diretor que, antes da exibição, se revelou surpreso com a quantidade de

¹ Conheça o festival e a programação de 2019 em: <http://festivalcinesevilla.eu>. Acesso em: 5 abr. 2020.

gente que lotava uma grande sala do cinema localizado no shopping Nervión, com capacidade para cerca de duzentas pessoas. “Estou seguro de que no final não vai ter nem a metade das pessoas”, antecipou ele. E realmente muita gente saiu da sala logo depois dos primeiros dez minutos. Fiquei até o final, mas realmente não foi fácil suportar. Em determinados trechos o diretor faz tudo para que o maior volume de espectadores deixe de ver a película. Tive a impressão de que as mulheres apanharam mais do que os homens, mas na conversa, ao final do filme, o diretor disse considerar que existia um tratamento equânime entre os gêneros em sua obra. Não saí convencido.

De 29 de outubro a 10 de novembro também ocorreu o 26º Festival Internacional de Dança Contemporânea de Sevilha.² Assisti três espetáculos que me impactaram muito. O primeiro foi *Vávava*, um solo com Bárbara Sánchez,³ coreógrafa, bailarina e atriz de Sevilha. O espetáculo, que conta com trilha sonora que ela mesma comanda como DJ, se propõe a produzir uma interpretação feminista ao arquétipo cristão de Maria Madalena. Ela usa vários signos cristãos, como um grande crucifixo, com o qual dança seminua em um momento de êxtase com o seu grande amado. Muito intenso, muito forte e muito corajoso, em especial sendo produzido e exibido em uma das cidades mais católicas que eu já conheci e morei. Em Sevilha tudo faz referência à Igreja Católica, tudo. Tenho certeza de que esse espetáculo seria duramente perseguido caso fosse apresentado no Brasil de hoje.

O segundo espetáculo que assisti foi *O festim dos corpos*, da Companhia Dança Mobile,⁴ também de Sevilha. Seis intérpretes/bailarinos(as) em cena e seis músicos acompanhavam ao vivo a peça inspirada em *O banquete*, de Platão. Com direção de Arturo Parrilla, o espetáculo faz parte de um projeto de dança inclusiva com artistas portadores(as) de síndrome de down dançando com não portadores(as). A sensualidade e a sexualidade diversa se encontra-

2 Mais informações sobre o festival e a programação de 2019 em: <https://www.mesdedanza.es>. Acesso em: 5 abr. 2020.

3 Mais informações sobre a artista em: <http://barbarasanchez.es>. Acesso em: 5 abr. 2020.

4 Mais informações sobre a companhia em: <http://danzamobile.es>. Acesso em: 5 abr. 2020.

vam com a diversidade de corpos. Não sabia nada sobre o projeto antes de assistir à apresentação. Quando cheguei no Teatro Maestranza estranhei tantas pessoas idosas ansiosas na porta para entrar na sala. Viemos ver fulano de tal, diziam umas senhoras muito animadas. Depois imaginei que fossem familiares dos(as) bailarinos(as). Só fiquei sem saber o que elas acharam de toda aquela transgressão, mas pelo visto gostaram porque o público aplaudiu em pé, demoradamente, ao final do espetáculo. Foi bem emocionante.

O terceiro espetáculo de dança que assisti foi *Sair durante o dia*, um solo do famoso dançarino francês Olivier Dubois.⁵ Ele recebeu o público com espumante e cigarro para quem quisesse beber e fumar. Um grupo da plateia ia se alternando para escolher envelopes nos quais constava o título de alguma das 60 coreografias que ele já dançou em sua carreira. A cada momento, a partir dessa escolha aleatória, o bailarino executava uma parte do espetáculo mesmo quando seu corpo já não parecia dar conta do que fazia na juventude. Cada pessoa também podia escolher uma parte da roupa que o artista deveria retirar. Em uma ocasião, Dubois, emocionado, contou que foi muito desestimulado a dançar por avaliadores em uma seleção de elenco. Ele já estaria velho para começar a dançar aos 23 anos.

Ao final, ele estava quase seminu e resolveu fazer o último número e, para isso, se vestiu com um belo sobretudo dourado daqueles usados por divas rainhas e jogou purpurina pelo rosto. Depois convocou a plateia para dançar, beber e festejar com ele. Tudo acabou com uma linda comemoração. Pena que ninguém tirou o envelope de *Pronto para beijar*, de 2012, em que ele beija enlouquecidamente um outro performer.⁶

Antes do Natal chegar ainda ocorreu o 13º Festival de Artes Cênicas de Sevilha. Assisti duas peças. Uma tratava sobre uma incrível história real sobre o casamento de duas mulheres (Elisa e Marcela) ocorrido, pasmem, em 1901,⁷ na igreja de San Xurxo, na Corunha. O premiado

5 Mais informações sobre o artista em: <https://www.olivierdubois.org>. Acesso em: 5 abr. 2020

6 Veja foto em: <https://bitly.com/PrdBA>. Acesso em: 5 abr. 2020

7 O caso também foi tratado em um livro, intitulado *Elisa y Marcela – amigas y amantes*, escrito por Narciso de Gabriel.

espetáculo da companhia *A Panadaria*,⁸ criada em 2013 na Galícia pelas atrizes Areta Bolado, Ailén Kendelman e Noelia Castro, partiu de um processo investigativo sobre o caso. Com muito humor e música, a peça mostra a história de perseguições policiais, fugas e trocas de identidade pelas quais passaram essas duas pessoas. A história termina com o que por enquanto se sabe sobre elas: a ida de ambas para a Argentina, a bordo de um navio.

A outra peça que assisti foi o musical *Uma coroa para Cláudia*. Leia o que escrevi logo depois de assistir a esse espetáculo:

No dia 6 de dezembro de 2019, uma sexta-feira de inverno luminosa, com aquele céu azul límpido de Sevilha, decidi andar pela rua Sol para conhecer a área onde iria morar nos próximos meses. Quase ao lado do prédio do apartamento que aluguei fica a Sala Cero Teatro. Resolvi ver a programação da noite. No mural, constava que seria apresentado o espetáculo *Uma coroa para Claudia*, do grupo *La Corona Producciones*, de Madri. O texto de divulgação apenas dizia que se tratava de um musical sobre as relações e conflitos internos de personagens que nos fazem rir e chorar na mesma proporção. Comprei o ingresso na terceira fila e, quando estava saindo do *hall* de entrada no teatro, percebi que o espetáculo fazia parte do Festival de Artes Cênicas de Sevilha. Antes de sair de casa para ver a peça, entrei no Instagram do grupo e curti uma foto em que se comemorava o Dia do Orgulho Gay. “Será que a peça trata de sexualidade?”, me perguntei.

Ao chegar no teatro, depois de passar por um batalhão de turistas que estavam na cidade em função do feriadão (dia 6 de dezembro é dia da Constituição na Espanha), cheguei no teatro e ao meu lado sentou um senhor bem idoso. Ele usava uma bengala. Ao seu lado, oposto ao meu, uma senhora o acompanhava, também bem idosa. Logo nos primeiros minutos do espetáculo, toda a plateia percebeu que a trama girava em torno da sexualidade dos seus cinco personagens (três homens e duas mulheres). Claudia, uma florista, através do aplicativo *BlaBla-Car*, conhece o grupo que está indo acampar em um bosque. A outra

8 Mais informações sobre a companhia em: <http://apanadaria.es>. Acesso em: 5 abr. 2020.

personagem mulher se apaixona por Claudia, que até então tinha uma relação afetiva heterossexual com um homem. Claudia revela, em certo momento, que seu pai morreu recentemente, vítima de um ataque fulminante motivado por uma doença hereditária.

Outros dois rapazes que faziam parte da trama eram namorados, mas possuíam uma relação conflituosa porque apenas um deles queria algo mais sério. Um terceiro rapaz, o chinês, acabou por se envolver com o rapaz desinteressado, mas também o abandonou depois de alguns meses de relação. Com isso, depois de idas e vindas, o casal inicial retomou a relação, mas o rapaz mais interessado ainda assim não percebia que o namorado correspondia para a construção de algo mais sério e rompeu novamente com ele e foi morar em Barcelona com outro homem.

Mesmo após o final de semana no bosque, o grupo manteve contato e estava ajudando Claudia a tornar a sua floricultura mais competitiva no mercado. Como eles(as) eram estudantes de publicidade, elaboraram um site, um bom nome para a empresa etc. Numa noite, Claudia informa que rompeu com o seu namorado e inicia uma relação com a outra personagem lésbica do início da trama. No auge de sua alegria, cantando uma bela canção, ela morre repentinamente, como o pai. Na parte final do espetáculo, a mais emocionante, o grupo realiza o funeral de Claudia, deposita uma coroa de flores ao lado do seu corpo e realiza uma performance que lembrava personagens de Harry Potter, ideia que Claudia tinha para impulsionar o seu negócio e vender flores para funerais.

O espetáculo é divertido em vários momentos e emocionante no final. Lágrimas correram no meu rosto e percebi que alguns rapazes, que estavam na fila detrás, soluçavam. Todas as pessoas ao meu redor aplaudiram efusivamente no final do espetáculo, menos o velhinho e sua acompanhante.

Janeiro de 2020 chegou com frio e chuva em Sevilha, adoeci, tosse seca, febre. Desconfio que fui contaminado pelo novo coronavírus

bem antes de ser decretado o estado de alarme pela pandemia. Depois de uns dias, melhorei. Mas o inverno felizmente é curto na Andaluzia. Nos dias 1º e 2 de fevereiro, com muito sol e temperatura de 20 graus, ocorreu, no pátio do Centro Andaluz de Arte Contemporânea (CAAC), o Dia da Marmota,⁹ uma série de shows ao ar livre para mandar o inverno embora. Foi nessa festa que assisti um *show* de Rodrigo Cuevas,¹⁰ um cantor que se define como um “agitador folclórico”. Nascido em 1985, em Oviedo, capital das Astúrias, ele faz releituras do folclore asturiano e da vida no campo com uma provocante dissidência sexual e performance de gênero.¹¹ Com quatro discos gravados, Rodrigo é um músico e performer cada vez mais conhecido na Espanha e que deixou a grande plateia de Sevilha em êxtase. Em entrevista ao site Shangay, perguntaram se ele se define como gay ou *marica*.¹² Ele disse: “marica, gay me parece muito mais um eufemismo”.¹³

9 Nome faz referência à famosa festa que ocorre nos Estados Unidos e Canadá no dia 2 de fevereiro, quando se observa a toca de uma marmota. Se o animal sair da toca e o dia estiver nublado, o inverno terminará mais cedo. Se o dia for de sol e o animal se assustar e retornar para a toca, o inverno vai durar mais seis semanas.

10 Mais informações sobre o artista em: <http://rodrigocuevas.sexy>. Acesso em: 6 abr. 2020.

11 Na internet pode-se ver várias fotos do artista vestindo calcinhas e cinta-liga em cenários rurais.

12 A palavra *marica*, em espanhol, equivale a bixa, no Brasil, modo como em outros momentos a traduzi neste livro.

13 Ver: <https://shangay.com/2019/01/25/rodrigo-cuevas-marica-entrevista/>. Acesso em: 6 abr. 2020.

ABEL AZCONA – CATARSE E DESOBEDIÊNCIA

“Você precisa conhecer Abel Azcona.” Foi o que me disse Assumpta, num rompante, na tarde do dia 17 de fevereiro de 2020, depois de almoçarmos com Berenice Bento, com a qual eu tinha dividido uma mesa redonda na Universidade de Sevilha naquela manhã sobre direitos humanos no Brasil da atualidade. Berenice estava de “férias” e ao saber que eu estava na cidade resolveu me visitar. Ela estava fazendo um roteiro por Portugal e Espanha e depois de Sevilha partiu para conhecer o campo de refugiados dos *saharaii*,¹ no Saara Ocidental. Anotei o nome do artista no celular e no dia seguinte comecei a pesquisar sobre ele na internet.

Depois de duas horas lendo coisas sobre Abel na internet fui à livraria e comprei dois livros dele que foram lançados em 2019. Um de memórias, intitulado *Los pequeños brotes*, e outro sobre a sua produção artística, *Abel Azcona (1988-2018)*. Ao ler essas duas obras, é impossível não ficar impactado com a sua vida e arte. Aliás, como ele diz, sua vida e sua arte são coisas absolutamente inseparáveis. “Não seria possível criar um livro em que se falasse de minha obra sem falar de minha vida, da mesma forma que não seria possível um livro de minha vida

¹ Para saber mais, ler: <https://bitly.com/P3jhh>. Acesso em: 24 fev. 2020. Leia também o primeiro texto de Berenice Bento sobre a sua viagem ao Saara em: <https://bitly.com/hDIUw>. Acesso em: 8 abr. 2020.

sem falar de minha obra. Ambas se retroalimentam até o ponto que criar é viver, e viver não é possível sem criar”. (AZCONA, 2019, p. 17)

Abel Azcona nasceu em 1988, em Madri, mas foi criado na cidade de Pamplona, na Espanha. Sua mãe era prostituta, viciada em heroína e teria tentado realizar três abortos, o que ele sempre considera como o maior ato de amor que lhe fizeram. Após o seu nascimento, o seu pai foi localizado e eles viveram juntos por um período, mas as péssimas condições em que a criança vivia fizeram com que a Justiça o colocasse à disposição para adoção. Abel conta que sofreu abusos sexuais durante esse período. E, então, foi adotado por uma família de Pamplona, integrantes da Opus Dei, o braço ultraconservador e de direita da Igreja Católica. A convivência não foi tranquila e ele acabou por desenvolver uma série de transtornos. Resultado: acabou saindo, ou saído, da casa da segunda família, viveu nas ruas, foi internado e depois descobriu a arte. A sua história, aqui muito resumida, é o motor das suas produções.

O aborto é uma das maiores medidas de proteção à infância que existem. À minha mãe se negou o direito a não me ter. A mim, se negou o direito a não nascer. Essas ideias nos levam da última obra, *A morte do artista*, às primeiras. Todas elas são performances ou ações na rua e investigações em torno dos seguintes aspectos: a noite de gestação, o nascimento, o abandono, o direito a não nascer, a busca e filiação biológica, o aborto e, sempre, a figura de minha mãe. (AZCONA, 2019, p. 18)

Sobre a sua adolescência e como passou a entender a arte em sua vida, ele diz:

Minha adolescência, marcada pelos primeiros surtos de enfermidade mental, crises e tentativas de suicídio, foi um processo artístico em que consegui romper com uma realidade fictícia construída durante dez anos. Por essa razão, uma de minhas primeiras ações foi meu corpo nu sentado em uma cadeira no meio de uma avenida central de Pamplona. Recordo que gritava olhando para o céu. Pouco

depois de padecer de uma crise com tentativa de suicídio pela mão... Durante esses anos, em duas ocasiões, estive internado em clínicas psiquiátricas de Pamplona e Barcelona. Estive quase um mês em cada uma delas. Anos depois entendi cada um desses processos como algo artístico. (AZCONA, 2019, p. 19)

Todas as dezenas de performances e demais obras de Abel são impactantes e me afetaram de forma fulminante. Nem todas tratam explicitamente de sexualidade,² mas esse é um tema recorrente em sua obra, que desperta a ira dos conservadores e da extrema direita espanhola. Como já disse na introdução deste livro, a performance *Amém* (Imagem 14), realizada com 242 hóstias “consagradas”, provocou processos contra ele e manifestações após a exposição na galeria Alicia Hevia, de Madri.³

Vou aqui tratar apenas de algumas outras performances/processos que possuem diretamente relação com a sexualidade. Em *Empatia e prostituição*, desenvolvida e performada nas cidades de Bogotá, Madri e Houston durante os anos de 2013 e 2014, o artista busca realizar uma conexão com sua mãe prostituta. Durante 120 minutos, o artista se posicionava nu em uma cama (Imagem 15). Os(as) espectadores(as) podiam depositar em um recipiente uma quantia em dinheiro e fazer o que quisessem com o seu corpo. Cerca de 500 pessoas participaram da ação em Bogotá, das quais 39 compartilharam o corpo com o artista.

Entre as trinta e nove pessoas que compartilharam o corpo com Abel Azcona se criou um pequeno conflito dividido entre os espectadores que o cuidavam e os espectadores que o maltratavam. Geralmente quando um espectador maltratava o artista, com fortes práticas sexuais, ou agressões físicas entre as que houve desde queimaduras com as velas, até açoitamentos com um cinturão ou com a própria mão, outro espectador seguidamente o acudia para cuidá-lo. Várias espectadoras o embalavam, cantavam ou choravam

2 Conflito Israel e Palestina, refugiados e armas também são temas de alguns dos trabalhos do artista.

3 Confirma o resultado em: <https://abelazcona.art/amen>. Acesso em: 8 abr. 2020.

abraçadas com Azcona por haverem vivido elas também essa experiência em suas próprias carnes. Uma grande tensão se respirava no ambiente. Inclusive vários espectadores decidiram tirar a roupa em público e entoaram um cântico de cura e proteção por e para o artista. E houve outros que se limitaram a observar desde uma atração sexual mórbida que estranhamente a maioria não percebia, já que sentia que Abel Azcona se oferecia mais como um menino abandonado do que como um objeto de desejo que exercia a prostituição masculina. (AZCONA, 2019, p. 233)



Imagem 14 - Performance de Abel Azcona na Galeria Alicia Hevia⁴

4 Reprodução autorizada pelo artista.



Imagem 15 - Abel Azcona – Empatia e prostituição⁵

Quatro anos depois, em 2018, Abel voltou a oferecer o seu corpo, desta vez na obra processual *As horas*, desenvolvida em Madri e Roma. Na capital da Espanha, ele se hospedou em um hotel, localizado perto de uma conhecida rua de prostituição, e, durante dois dias, mediante pré-inscrição e pagamento de 100 euros, ofereceu durante uma hora o seu corpo para as pessoas que se candidataram. No livro sobre sua obra, em relação a ação desenvolvida em Madri, além de fotos, consta um diário desses dois dias, no qual ele relata brevemente quem era a pessoa que ele recebeu e o que ambos fizeram durante o tempo da visita. Foram 20 pessoas, durante dois dias. Em várias ocasiões ele transou com mulheres ou homens, com penetração e, às vezes, com ejaculação. Em outras, as pessoas queriam apenas conversar sobre suas vidas. Nos relatos, Abel conta que sentiu prazer com algumas dessas pessoas e também, em outras situações, sentiu que fez coisas forçadas. Alguns trechos dos relatos:

13h10, 28 de março/Madri. *As horas* [...] Chegou em seguida outra mulher, muito mais jovem que a anterior, inclusive mais jovem que eu. Muito mais segura e nada nervosa. Tivemos uma relação sexual bastante coerente. Ela, de algu-

5 Reprodução autorizada pelo artista.

ma forma, também me atraía. Praticamente nem nos beijamos. Estive bastante tempo enredado em seu peito. Esta vez sim ejaculei. De fato, ela ingeriu parte do resultado. (AZCONA, 2019, p. 243)

17h50, 29 de março/Madri. *As horas*. Saudei a um homem de uns quarenta anos que me seguiu escadas acima sem demasiadas perguntas. Chegamos na habitação 204, abri e porta e entramos. Tiramos a roupa um do outro e fizemos sexo. Me senti mal, me senti utilizado e realmente queria que terminasse. A porta se fechou e me esforcei em esquecer. (AZCONA, 2019, p. 251)

Com essas duas ações processuais, que resultaram em fotografias e diários, Abel tentou vivenciar e pensar em uma de suas grandes obsessões: a sua mãe prostituta. E quando Abel fala de prostituição, por vezes parece aderir ao discurso de certas feministas abolicionistas que, na Espanha, possuem muito prestígio e espaço.⁶ Em uma entrevista publicada no jornal e portal *La nueva España*, em 27 de novembro de 2019, ele diz: “Da igual se forças a uma mulher a ter relações contigo com uma pistola ou com dinheiro. Não existe a opção de que a mulher exerça a prostituição com uma liberdade real”. (LOMBARDIA, 2019)

Abel ainda desenvolveu várias performances diretamente ligadas com a sexualidade, a exemplo de *Winnig horse, el caballo ganador*, de caráter mais sadomasoquista, e *Voyeur*, em que o(a) espectador(a) exercita o voyeurismo vendo imagens do artista transando com homens e

6 Como eu já disse em outro momento, o tema da prostituição divide os movimentos feministas na Espanha. Nos protestos do Dia 8 de Março em Sevilha, por exemplo, ocorreram duas manifestações. Uma das feministas mais antigas, pró abolição da prostituição, e outra pró-regulamentação do mercado do sexo. Em palestra realizada na Universidade de Sevilha, no dia 5 de março de 2020, a recém empossada ministra da Igualdade, Irene Montero, disse que o ministério adotaria uma política abolicionista. Pautas do movimento trans também provocam tensões. Dias antes do 8 de março, o Partido Feminista da Espanha, por exemplo, divulgou manifestos contra um projeto de lei, que estava em fase de elaboração, que previa o bloqueio hormonal para crianças que se identificam como pessoas trans. O movimento trans disse que o Partido Feminista promoveu um discurso de ódio.

mulheres em vários lugares, inclusive dentro de um carro ao ar livre.⁷ Em 2017, Azcona gravou e fotografou uma pessoa tatuando no seu cu a frase *Make America great again* (*Torne a América grande novamente*)⁸ (Imagem 16). A frase foi utilizada nas campanhas de alguns candidatos a presidente dos Estados Unidos, a exemplo de Ronald Reagan, em 1980, e Donald Trump, em 2016 e 2021. O vídeo me fez lembrar do filme *Cuceta*, da travesti brasileira Tertuliana Lustosa, com direção de fotografia de Matheus Ah. No filme/performance, Sara Elton Panamby⁹ tatua uma vagina no cu de Tertuliana.¹⁰

Muitas outras reflexões poderiam ser produzidas numa eventual contraposição entre as duas obras. Enquanto Azcona realiza a sua performance em um local asséptico, com uma tatuadora que não é identificada e prefere tatuar uma frase em língua inglesa em seu cu, Panamby constrói um outro órgão sexual em Tertuliana em uma casa precária com a assistência de amigos(as). Logo que escrevi este texto, Azcona compartilhou uma longa entrevista em suas redes sociais, na qual conta a sua história e revela que hoje chega a vender uma de suas peças por cerca de 200 mil euros.¹¹ Imediatamente, lembrei que, meses antes, Tertuliana compartilhou, em seu perfil no Facebook, uma notícia que informava que ela gravou uma música para divulgar os brigadeiros que vende na praia do Porto da Barra, em Salvador.¹² Isso evidencia como as tais artes das dissidências são feitas de formas muito distintas e geram recursos muito desiguais para as pessoas artistas. Nas artes das dissidências também existem muitas diferenças e hierarquias.

7 Para conhecer todas as performances e obras do artista, ver o site: <https://abelazcona.art/> obra. Acesso em: 24 fev. 2020. No entanto, nem todas as imagens performances estão disponíveis e é necessário ter uma senha para acessá-las.

8 O vídeo pode ser assistido em: <https://vimeo.com/389074413>. Acesso em: 8 abr. 2020.

9 Panamby é uma das pessoas pesquisadoras e performers mais interessantes do Brasil. Ver alguns trabalhos em: <https://vimeo.com/sarapanamby>. Acesso em: 27 mar. 2020.

10 Filme disponível em: <https://vimeo.com/234362743>. Acesso em: 8 abr. 2020.

11 Entrevista disponível em: <https://bityli.com/Va4mL>. Acesso em: 17 mar. 2020.

12 Ler notícia em: <https://bityli.com/H6eKB>. Acesso em: 27 mar. 2020.



Imagem 16 - Abel Azcona – *Make America great again* – 2017¹³

O livro *Abel Azcona (1988-2018)* termina com a sua performance intitulada *A morte do artista*, realizada em 2018 no Circuito de Belas Artes de Madri. A ação consistia no seguinte: Abel enviou cerca de vinte cartas para convidar entidades que, por motivos ideológicos ou religiosos, o ameaçaram e processaram nos últimos anos. Uma delas, reproduzida no livro, foi enviada para a Associação de Advogados Cristãos, entidade que processou Abel por blasfêmia e solicitou a sua prisão em função da performance *Amém*. Outra carta foi enviada para a Fundação Francisco Franco.¹⁴ Depois disso, o artista se posicionou no centro do Circuito, em posição de espera. Os(as) espectadores(as) tinham a disposição uma arma de fogo carregada. Essa parte da ação lembra diretamente de uma das primeiras performances de Marina Abramovic,

13 Reprodução autorizada pelo artista.

14 A Fundação Francisco Franco foi criada para difundir a obra do ditador espanhol. Abel realizou uma exposição com fotos do *Vale dos caídos*, onde Franco estava sepultado até outubro de 2019, quando o governo da Espanha retirou os seus restos mortais para um cemitério comum. O artista e muitas outras pessoas defendem que o *Vale dos caídos* deva ser demolido. Por isso, Abel também passou a ser perseguido pelos franquistas.

intitulada *Rhythm o*, realizada em 1974. Ela permaneceu seis horas à disposição do público, que podia usar em seu corpo uma série de 72 objetos, inclusive uma arma com uma bala. Diferente de Abel, Marina chegou a ser machucada por alguns espectadores.

Estas palavras as escrevi justo ao terminar a peça *A morte do artista*. Há escassos minutos eu subi as escadas do Círculo de Belas Artes de Madri. Dezenas de pessoas me olharam durante quase duas horas desde abaixo. Olhares condescendentes, desafiantes e amigos. Desconhecia totalmente quem ia assistir. Do mesmo modo, não sabia o que ia ocorrer. Eu tive medo. Utilizaram a pistola, gritaram, se respirou tensão. Sigo vivo, ainda que muitas vezes eu tenha dito que nasci morto. Mas, ao mesmo tempo, penso que este projeto tem sido uma grande conclusão. Um final e um princípio. Entender a morte como parte da obra tem sentido se você ver cada criação artística como um processo. Se uma obra em que se denuncia o fundamentalismo acaba com a sua vida nas mãos de um crente, que considera a opção do disparate, o sentido da peça não só é legitimado, mas cresce exponencialmente. Agora, uma vez concluída, creio que esta peça deve ser um empoderamento coletivo ante a situação atual de perseguição aos artistas e criadores. (AZCONA, 2019, p. 357)

Abel não é o primeiro nem o único a transformar relações sexuais, no museu ou fora dele, em obras de arte. A “vontade de expor” essas ações íntimas gerou muitas outras obras na história da performance.¹⁵ Durante a minha pesquisa, procurei por outros trabalhos acadêmicos que analisam essas obras de arte contemporânea. Um deles foi escrito por Valérie Arrault e Alain Troyas (2019). Nesse livro, a dupla cita, por exemplo, a performance de Vito Acconci, que, em 1972, se masturbou oito horas por

15 Ao contar a história da performance, dos seus primórdios aos dias atuais, Roselee Goldberg (2007) destaca a figura de Benjamin Franklin Wedeking, conhecido por Frank Wedeking, que se masturbava e urinava no palco. Libertino, foi autor da peça *A caixa de pandora*, de 1904.

dia, durante três semanas, duas vezes por semana, abaixo do solo em que pisavam as pessoas espectadoras da galeria *Sonnabend*, em Nova York. A voz do artista, com seus gemidos e frases pornográficas, era transmitida para que as pessoas ouvissem e, por sua vez, fizessem algo para estimular ainda mais o tesão do performer. Em 2003, em uma galeria de Milão, o artista Abel Abdessemed convocou nove casais para fazer sexo em público. Essas e outras obras, com as de Annie Sprinkler e Cindy Sherman, Arrault e Troyas (2019) analisam a partir da chave de leitura do “narcisismo na arte contemporânea”. Penso que essa chave consiste muito mais em uma “vulgata psicanalítica”, expressão que retiro de Didier Eribon (2008, p. 59), autor com o qual dialogarei mais adiante.

Pretensamente científica, objetiva e neutra, a análise de Arrault e Troyas (2019) é cheia de equívocos, inclusive históricos, e preconceitos. Com a proposta de analisar as obras dentro do que seria o “espírito de uma época”, que eles chamam de um “liberalismo libertário”, a dupla diz se utilizar de uma “sociopsicanálise” para entender essas produções artísticas. Ao analisarem uma obra em vídeo de Mona Hatoum, que foi exposta no Centro Pompidou, que consistia em imagens internas de seu corpo captadas por câmeras de endocolonoscopia, escrevem coisas do tipo:

Simultaneamente, mediante essa performance, Mona Hatoum incorpora o falo que, segundo Freud, tem sido negado para a mulher, infundindo-a dessa forma o sentimento de sua ‘própria deficiência de órgão masculino’. A artista, não obstante, mediante esse ato de incorporação refuta essa afirmação realizando, inclusive simbolicamente, ‘a expectativa de possuir alguma vez um genital assim’. Mas mais ainda, no nível da socio psicanálise do mundo da arte, essa incorporação do objeto médico-científico hiper sofisticado, é dizer esse substituto fálico, esse fantasmático desejo de pênis realizado, implica também a conjuração de uma dimensão diferente do complexo de castração que é a perda da onipotência da arte. Incorpora o falo [...] (ARRAULT; TROYAS, 2019, p. 270)

Fico imaginando o que a dupla diria da performance de Pêdra Costa, sobre a qual tratei anteriormente. Sobre as obras que contém masturbação, dizem coisas como:

Para a ideologia liberal libertária, tudo aquilo que é guardado como algo oculto o é por vergonha e culpabilidade, e é por natureza tóxico; e tudo aquilo que é contrário aos segredos íntimos deve ser imaginado e vivido como uma via de acesso ao bem-estar.

Que a masturbação, até agora confinada à intimidade de cada um, seja produzida pela arte com a finalidade de se volver pública não é nada insólito nesta fase de desenvolvimento do liberalismo libertário. (ARRAULT; TROYAS, 2019, p. 273)

Por princípio, nenhum sentimento de vergonha afeta o narcisista. [...] Efetivamente, o exibicionismo desses artistas é um incontestável testemunho de suas intenções de se liberar das regras morais, e isso não é em absoluto criticável, mas ainda assim essas masturbações carimbadas com o selo de arte mostram claramente o narcisismo da época. [...] Mais além da proposta antissexista, é este exibicionismo/voyeurismo o que, antes de tudo, dá valor histórico às performances, na medida em que estavam talvez involuntariamente, sem dúvida inconscientemente, alienadas com a sociedade do espetáculo pornô do momento. (ARRAULT; TROYAS, 2019, p. 275)

Muitas coisas poderiam ser ditas apenas sobre esses trechos. Primeiro: a masturbação nunca foi confinada à intimidade de cada pessoa. Essa falsa ideia demonstra a partir de onde falam Arrault e Troyas e o quanto sabem sobre o tema do qual escrevem. A masturbação tem uma longa história que envolve uma brutal repressão, como evidencia Michel Foucault (2010) em várias de suas aulas transcritas e publicadas no livro *Os anormais*. Especialmente a partir de meados do século

XVIII, a chamada criança onanista passou a ser constantemente vigiada para não extrair prazer de seu próprio corpo. Para isso, a família, os governos e os ditos “cientistas” da época produziram um variado leque de recomendações, tratamentos e até aparelhos para evitar que as crianças se masturbem, a exemplo dos conhecidos cinturões de castidade. No Museu do Sexo, em Nova York, por exemplo, um deles está exposto. Foucault disse o seguinte sobre uma dessas terríveis peças:

Temos o célebre cinto de Jalade-Laffont, que foi utilizado décadas a fio e que compreende uma espécie de corpete de metal para ser aplicado no baixo-ventre, tendo, para os meninos, uma espécie de tubo de metal, com certo número de furinhos na ponta para que possam urinar, aveludado no interior, e que é trancado a cadeado uma semana inteira. E uma vez por semana, na presença dos pais, abre-se o cadeado e limpa-se o garoto. Era o cinto mais empregado na França no início do século XIX. (FOUCAULT, 2010, p. 319)

Hoje não temos mais cintos de castidade, pelo menos não com essas funções, mas isso não quer dizer que a masturbação ainda não seja um tabu, especialmente quando tratamos da masturbação feminina. Os sites de pornografia estão lotados de homens se masturbando, ou terminando suas cenas de sexo gozando nos rostos de mulheres ou de gays passivos que quase nunca gozam. Da mesma maneira, o pênis é sempre muito visível e valorizado, enquanto a vagina quase só aparece para ser penetrada por um homem. Por isso, as mulheres feministas da *postpornografia*, da qual Annie Sprinkler é uma das pioneiras, fizeram questão de colocar o gozo feminino e a vagina no centro de seus filmes. Reduzir essa dimensão política dessas obras a um mero narcisismo, explicado por uma vulgata “sociopsicanalítica”, é algo extremamente preconceituoso, para se dizer o mínimo.

Ao ler a análise de Arrault e Troyas (2019), lembrei de um dos livros de Didier Eribon (2008). Fruto de um momento histórico em que determinadas pessoas psicanalistas se posicionavam contra o casamento

entre pessoas do mesmo sexo na França através de “argumentos” construídos através da psicanálise, o pesquisador defendeu o completo abandono desses saberes nos estudos da sexualidade. Disse que, para ele, se constitui em um “profundo mistério” que os(as) “mais eminentes representantes da teoria *queer*, por exemplo, tenham seguido dependentes de um marco de pensamento psicanalítico”. (ERIBON, 2008, p. 30) Citando Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Michael Warner, Leo Bersani e Lee Edelman, Eribon considera que essa dependência constitui um obstáculo para a renovação teórica mais radical que ele destaca nas reflexões de Roland Barthes (em *Fragments de um discurso amoroso*) e Michel Foucault (em *História da sexualidade – a vontade de saber*). Ele relê esses dois livros para demonstrar como ambos criticaram e escaparam da psicanálise.

[...] Falo, Castração, Lei do Pai, Função simbólica, Ordem significante, etc., para alguns, ou Estado do desenvolvimento libidinal, Narcisismo, etc., para outros – se articulam na estrutura edípica para organizar uma cosmologia da diferença dos sexos e da hierarquia das sexualidades (ERIBON, 2008, p. 36)

Quando leio trabalhos como os de Arrault e Troyas lembro de Eribon porque o que a dupla faz é um uso de certos saberes da psicanálise para, na verdade, destilar os seus preconceitos para com as dissidências sexuais e de gênero nas artes. Não é isso o que fazem os(as) “prominentes” autores(as) dos estudos *queer* citados por Eribon. Como ele mesmo destaca, Butler, por exemplo, se esforça para reformular conceitos analíticos para os fazer receptivos à diversidade das morfologias, das sexualidades, dos desejos, das identificações.

Mas me parece que, em vez de dedicar tanta energia e sofisticação intelectual para tentar reformular as noções chave da doutrina analítica a fim de fazê-las compatíveis com a realidade múltipla dos desejos, dos fantasmas, das identidades, dos arranjos afetivos, sexuais, familiares, em resu-

mo, das vidas que vivem os indivíduos em sua inalienável diversidade, seria sem dúvida mais simples, mais eficaz e mais produtivo – política e teoricamente – recusar pura e simplesmente sua pertinência. (ERIBON, 2008, p. 92)

Aqui quem errou drasticamente, na minha leitura, foi Eribon. Como recusar pura e simplesmente uma área que deteve, e ainda detém, tanto poder, por exemplo, em torno do atendimento clínico às pessoas transexuais e travestis? Como edificar teoricamente a luta pela despatologização das identidades trans sem enfrentar e reformular os conceitos chave dos saberes psi? Como combater as falácias de psicanalistas franceses, quando da discussão sobre o casamento entre pessoas do mesmo sexo, sem conhecer e desconstruir as suas teorias, como fez Butler ao se envolver em debates nos jornais de Paris no início dos anos 2000?¹⁶ Ou seja, me parece que deve ser criticada a “vulgata psicanalítica” e a homo, lesbo e transfobia, a misoginia e o machismo presente nos textos da psicanálise, especialmente nos clássicos, e nas espúrias apropriações como as realizadas por Arrault e Troyas (2019). Ainda que lentamente, temos visto que uma outra psicologia e psicanálise é possível.¹⁷

Por fim, quero voltar a outro aspecto do livro de Arrault e Troyas (2019). Em vários momentos, a dupla diz que o “velho sonho das vanguardas do século XX se realiza a cada dia um pouco mais: a diferença entre arte e vida é abolida”. (ARRAULT; TROYAS, 2019, p. 16-17) E isso é dito como se tal abolição fosse um problema, mais uma consequência do narcisismo do tal “liberalismo libertário”. Esse é um bom gancho para eu terminar este livro. Pensar as relações entre a vida das pessoas artistas e as suas produções. Na verdade, esse tema está pululando desde o princípio, tanto aqui neste livro como eu outros textos que escrevi sobre a cena das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. É hora de enfrentá-lo, ainda que parcialmente.

16 Ler, por exemplo, a entrevista disponível em: <https://bityli.com/ENyK.N>. Acesso em: 8 abr. 2020.

17 Nesse sentido, sugiro a leitura, por exemplo, do dossiê da revista *Periódicus*, Salvador. Disponível em: <https://bityli.com/6DE5a>. Acesso em: 8 abr. 2020.

VIDA E OBRA, PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADE

Refletirei sobre as relações entre a vida das pessoas artistas e suas obras de um modo bem particular, através da discussão entre as complexas relações entre performances artísticas que tratam de gênero e sexualidade e a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler. Como já escrevi em outros lugares (COLLING, 2019; COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019), me parece problemática a distinção, um tanto quanto rígida, que Butler realizou, desde *Problemas de gênero* e em outros textos subsequentes, entre performance e performatividade de gênero.

Em texto que teve por objetivo apresentar algumas condições de emergência e características da atual cena brasileira das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2019), terminei dizendo que pretendia tentar responder em outro lugar algumas dúvidas sobre as relações entre performance e performatividade. Dizia que em parte das produções artísticas da cena brasileira, o que se repete nas produções expostas na Espanha, o corpo das pessoas artistas não é apenas um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte.

Segundo Roselee Goldberg (2007, p. 194), importante historiadora da performance, foi nos dois últimos anos da década de 1960 e nos primeiros dos anos 1970 que os(as) performers começaram a adotar os seus próprios corpos como material artístico. O corpo se tornou o meio de expressão mais direto e isso gerou várias obras designadas como “autobiográficas”, pois o conteúdo recorria a aspectos da história pessoal dos(as) artistas. Goldberg também aponta que isso coincidiu com o movimento feminista na Europa e Estados Unidos, o que fez com que as mulheres abordassem questões que não tinham sido muito exploradas pelos homens na performance. A estudiosa cita, nesse contexto, por exemplo, as obras das artistas alemãs Ulrike Rosenbach e Rebecca Horn e das americanas Martha Wilson, Jackie Apple e Suzanne Lacey.

A valorização do corpo também é uma tendência da arte contemporânea enfatizada por muitos outros estudiosos do tema. Hans-Thies Lehmann (2007), por exemplo, ao conceituar o “teatro pós-dramático”, entre outras coisas, chamou atenção sobre como o corpo ganhou outro *status*. Segundo o pesquisador alemão, “[...] no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário. Tudo não passa de um conflito mental. No teatro pós-dramático chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa”. (LEHMANN, 2007, p. 15)

Na cena das dissidências sexuais e de gênero, o corpo e a própria performatividade de gênero da pessoa artista são a sua arte ou são o mote central para a sua produção artística. Nesse sentido, essas pessoas artistas chegam a borrar as fronteiras entre performance e performatividade de gênero, defendidas por Butler (2002) ao responder às críticas dirigidas à teoria da performatividade de gênero.

Para responder às críticas de que a identidade de gênero em sua teoria teria um *status* voluntarista, Butler, em determinadas ocasiões, propôs uma diferenciação entre performance de gênero e performatividade de gênero. Nessa distinção, performance seria aquela realizada pelas pessoas *drag*, que se caracteriza por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem a realiza. “É um erro reduzir a performatividade à performance”. (BUTLER, 2002, p. 69) Já a per-

formatividade de gênero não é caracterizada pela eleição ou agência do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam.

Vários estudos da performance evidenciam as dificuldades em separar performance de gênero da performatividade de gênero do(a) artista. Isso porque uma das características fortes de muitas performances é a implicação intensa do(a) artista naquilo que está sendo performado. (CARLSON, 2010; COHEN, 2002; FABIÃO, 2013) Os textos clássicos de Allan Kaprow (2016), primeiro a conceituar a ideia de *happening* (acontecimentos) na performance, também destacam a importância não só do corpo, mas da vida cotidiana do artista em suas obras. Ele também defendia, assim como vários(as) outros(as), que qualquer objeto do cotidiano poderia ser utilizado nas obras artísticas e aqui eu incluíria que as primeiras expoentes da arte feminista e boa parte das obras citadas aqui neste livro levaram isso ao pé da letra e incluíram a sua própria performatividade de gênero como obra artística.

Inicialmente eu acreditava que existia uma confusão conceitual tanto nos estudos do campo das artes quanto nos estudos de gênero em torno das noções de performance e performatividade. Mas os textos de Kaprow (2016) e as reflexões de Josette Féral (2015) nos ajudam a entender que, na verdade, não existe uma confusão entre performance e performatividade no campo das artes. O que existe são complexas relações entre essas duas noções que não nos permitem fazer distinções rígidas entre elas, como nos sugere Butler por razões já elencadas acima e outras que apontarei a seguir.

Kaprow (2016), ao tentar estabelecer diferenças entre os *happenings* e as obras de teatro (naquele momento, na década de 1960, isso parecia possível, mas como veremos a seguir essas fronteiras rapidamente se diluíram),¹ explica que os primeiros são gerados no momento em que acontecem, pois eles não possuem “nem um argumento nem uma ‘filo-

1 Conforme conta Roselee Goldberg (2007), a performance, no seu início, por volta de 1910, com os futuristas, tinha relação com o teatro. Aos poucos essa relação foi rompida e refeita, em outros moldes, nos anos 1980, quando a linha divisória entre o teatro tradicional e a performance tornou-se indistinta.

sofia' evidente, e se materializam de maneira improvisada, a semelhança do jazz e boa parte da pintura contemporânea, onde não sabemos exatamente o que vai ocorrer na continuação". (KAPROW, 2016, p. 62)

O que caracterizava os *happenings* de então era a improvisação, a falta de um texto rígido para o artista seguir, a recusa do uso de espaços tidos como artísticos (museus e galerias), a espontaneidade, o azar, a impermanência, sem ensaios e a participação de profissionais, a variedade de tempo, pois podem durar horas ou alguns minutos, o uso de diversos materiais cotidianos abordados de maneira menos artística possível e o mais prática possível. Ou seja, os *happenings* seriam atos performativos, no sentido de John Austin, porque criam aquilo que enunciam.

Décadas após as primeiras práticas e teorizações em torno da arte da performance, nas quais os *happenings* tiveram uma importante colaboração, Josette Féral irá propor a ideia de teatro performativo. Para isso, inicialmente também vai tentar estabelecer diferenças entre performance e teatro e depois irá se dar conta de que uma das coisas já contaminou a outra e, hoje, é muito difícil estabelecer distinções em boa parte das obras que se apresentam tanto como performances quanto como teatro. Ela propôs chamar certo tipo de teatro de performativo porque a noção de performatividade estaria no centro do seu funcionamento. Féral pretende, com isso, se contrapor a ideia de teatro pós-dramático, desenvolvido anos antes por Lehmann (2007).

Para realizar a sua reflexão, que se tornou muito famosa, ela retoma a noção de performance artística e performance tal como concebida por Richard Schechner (2012), teórico que trabalha com uma noção bem ampliada de performance, que inclui todos os domínios da cultura, de viés mais antropológico, em contraposição a noção defendida por Andreas Huyssen, que trata da performance no seu sentido puramente artístico. Féral demonstra como a "prática da performance teve uma incidência radial sobre a prática do teatro como um todo". (FÉRAL, 2015, p. 117)

A autora, ao analisar uma série de obras teatrais, evidencia como o ator do teatro performativo (que Lehmann chamou de pós-dramático), diferente do teatro dramático clássico, se transformou em um performer. O ato de um ator entrar e sair de uma personagem aos olhos do público, por exemplo, constitui, diz Féral, um ator que parece, antes de tudo, como um performer. Ao analisar a peça *O quarto de Isabella*, de Jan Lauwers, ela diz:

O início da narração sublinha, de maneira muito clara, a colocação em primeiro plano da *execução das ações* por parte dos *performers* que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam a personagem, mas que saem dela completamente na sequência. O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutor. A narrativa incita uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, dependem da proeza e, longe de buscar um sentido para a imagem, o espectador se deixa prender por essa *performatividade em ação*. Ele performa. (FÉRAL, 2015, p. 120, grifo do autor)

Féral analisa uma série de obras performativas que não são verdadeiras nem falsas, que colocam em cena o processo de realização (algo central em boa parte das performances), que valorizam o risco de o ato performativo dar certo ou não (recorrendo aqui às críticas de Derrida aos textos de Austin), recusam a representação mimética, desconstróem a realidade, os signos, os sentidos e a própria linguagem. “Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena.” (FÉRAL, 2015, p. 124) Além disso, a autora também destaca que, no teatro performativo, assim como na performance, a subjetividade do

performer e sua vivacidade é colocada no centro da obra. Não existe o distanciamento do ator para com a cena. Não existe representação, pelo menos não no sentido clássico. Não se valoriza aqui o ator que representa um personagem distante de sua vida.² Pelo contrário, voltamos à valorização total da vida do(a) ator/atriz em cena. Ou seja, trata-se de um giro importante nas artes que críticos como Valérie Arrault e Alain Troyas (2019) reduzem à uma questão narcísica, como vimos no tópico anterior.

Por fim, Féral termina seu texto dialogando com a ideia de *happening*:

Nessa forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a fazer evento (*acontecimento*), reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior à uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2015, p. 131, grifo do autor)

Se o teatro se distanciou da representação, na performance ela poucas vezes foi um objetivo. “É que o *performer* não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele não é nunca uma personagem. Ele

2 A análise de Féral difere em alguns aspectos das realizadas por Renato Cohen (2002). No pioneiro livro *A performance como linguagem*, cuja primeira edição é de 1989, ele já demonstrava como é difícil definir o que é a performance dentro ou fora do campo das artes. “De uma forma cronológica, podemos associar o início da performance com o século XX e o advento da modernidade. A rigor, antropológicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer apresentar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural”. (COHEN, 2002, p. 3-4) Ainda que o trabalho de Cohen ofereça uma rica reflexão sobre características gerais da performance artística, ele era rígido em pensar a relação entre performer e a performance. “É importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente da sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, como demonstraremos no capítulo seguinte, mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar “em cima de si mesmo”). (COHEN, 2002, p. 58)

é sempre ele próprio, mas em situação. Ele fabrica signos brutos sem mediações. Nós não estamos no domínio do um. O performer não tem duplo. [...] ele é sensação e não emoção.” (FÉRAL, 2015, p. 146)

Janaina Fontes Leite (2017) mostra que essa discussão, emergente nos estudos do teatro no Brasil, tem sido abordada no teatro de várias maneiras, através, por exemplo, do conceito de “teatro do real”, “teatro documentário” ou o que ela propõe como “autoescrituras performativas”. No entanto, no Brasil, é Matteo Bonfitto (2013) quem complexificou ainda mais a questão e me inspirou, como será possível ver mais adiante, a pensar as diferenças entre performance de gênero e performatividade de gênero. Bonfitto (2013) faz uma sólida e extensa análise de performances e peças teatrais e de textos teóricos de diversos períodos históricos para evidenciar, entre outras coisas, que a oposição entre representar e apresentar não foi inaugurada nas artes com o surgimento das reflexões em torno do performativo. Ele lembra que as já antigas discussões entre teatral e antiteatral, que envolveram nomes como Michael Fried, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e Theodor Adorno, evidenciam que a atitude antiteatral não surgiu com o advento da *performance art*.

Além disso, Bonfitto (2013) também demonstra que outras distinções utilizadas para diferenciar o teatro da performance, ou teatralidade e performatividade, tais como a distinção entre cotidiano e extracotidiano, referencialidade e autorreferencialidade; representação e apresentação muitas vezes são dissolvidas e estão presentes, ainda que em níveis e formas diferentes, tanto no teatro quanto na performance contemporânea. Ele pergunta, por exemplo: “A representação, a fim de obter os efeitos desejados, mesmo enquanto representação, não necessita do performativo? [...] O ator, mesmo quando representa um personagem, não pode ao mesmo tempo ser um veículo catalisador de fluxos simultâneos?” (BONFITTO, 2013, p. 184)

A saída encontrada por Bonfitto (2013) é entender, como o próprio título do seu livro aponta, o que existe entre o ator e o performer.

3 Essa seria, como defende Féral, autora com a qual Bonfitto também dialoga, uma característica do performer.

Mais do que apontar as diferenças entre essas duas práticas artísticas, o pesquisador está interessado em “percorrer um intrincado labirinto de espelhos multifacetados, é como tentar capturar um caleidoscópio em constante movimento e transformação” (BONFITTO, 2013, p. 162) que, em certo momento, ele diz se assemelhar à ideia de rizoma, de Deleuze e Guattari (BONFITTO, 2013, p. 119), ou à Fita de Moebius.

Mesmo sem obter respostas definitivas, o trabalho desenvolvido por pesquisadores e artistas como Lehmann, Féral, Fischer-Lichte, Artaud, Grotowski, Brook, Fusco, Gómez-Peña e Abramović contribui em diferentes níveis para a percepção do performativo e do teatral não como elementos que se excluem necessariamente, mas como polos que se afastam e se atraem. Como na fita ou banda criada por Moebius, em muitas manifestações artísticas contemporâneas das quais o ator e o performer são parte integrante, é impossível saber qual se mostra e qual permanece como força latente, se o teatral ou o performativo. (BONFITTO, 2013, p. 185-186)

E a discussão da performatividade de gênero nisso tudo? Ao que parece, e vários textos dão a entender isso (CARLSON, 2010; FÉRAL, 2015; PINHO; OLIVEIRA, 2013), as discussões de Judith Butler ajudaram a proliferar, nos estudos das artes, a ideia de performatividade porque, ao final, todos(as) recorrem às ideias iniciais de Austin e as posteriores críticas e colaborações de Derrida ao conceito de atos performativos. No entanto, como já deu para perceber, quando, nos estudos das artes, as pessoas pesquisadoras falam de performatividade, elas não estão necessariamente usando o conceito do modo como Butler o usa. Façamos uma pequena síntese da teoria da performatividade de gênero na obra da filósofa americana.

A partir da obra *Problemas de gênero*, Judith Butler (2003) fez uma série de reflexões sobre o sistema sexo-gênero e criou o que ficou conhecida como teoria da performatividade de gênero. Uma das reflexões diz respeito a separação estanque entre sexo (natural) e gênero

(cultural). Butler, por exemplo, retomou a clássica frase de Simone de Beauvoir (“não se nasce mulher, torna-se mulher”) para dizer que se, por um lado, a feminista francesa contribuiu para desnaturalizar o que hoje chamamos de gênero, por outro lado nos deu a entender que em algum momento o corpo da mulher esteve isento das normas de gênero.

Em outras palavras: se alguém se torna mulher, em algum momento aquele corpo estava sem gênero, era uma página em branco, a cultura ainda não teria incidido sobre aquele ser. Butler defende que essa é uma ideia errônea porque nós nunca estivemos livres das normas culturais, sejam elas de gênero ou não, sobre os nossos corpos. Pelo contrário, nós só passamos a existir enquanto sujeitos no momento em que os(as) outros(as) determinam que somos homens ou mulheres.

Além de problematizar o sistema sexo-gênero, ela também faz interessantes reflexões sobre desejo e prática sexual. Na verdade, ela reflete sobre como a sociedade exige que todas as pessoas sigam uma linha reta e “coerente” entre sexo-gênero-desejo e prática sexual. Para Butler, ao exigir que todas as pessoas sigam essa linha, a sociedade está trabalhando para manutenção da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade. Outras autoras, como Monique Wittig e Adriane Rich, antes de Butler, já tinham refletido sobre como a heterossexualidade não é uma entre várias possíveis identidades ou orientações sexuais que uma pessoa pode ter e escolher, mas é a única que ela deve ter. Butler se abstece dessas reflexões e as incrementa.

Depois de fazer uma rigorosa reflexão teórica sobre vários estudos feministas, da psicanálise, da antropologia e da filosofia, Butler chega ao capítulo final de *Problemas de gênero* para defender a tese de que o gênero é performativo. De John Austin, Butler usa a conhecida tese dos atos performativos. O linguista defendeu que as palavras não apenas descrevem algo, mas também têm o poder de criar aquilo que enunciam. Por exemplo, quando um juiz ou sacerdote diz “eu vos declaro marido e mulher”, a partir daquele momento essas pessoas envolvidas passam, efetivamente, a ser aquilo que o enunciado determinou. A mesma associação Butler fez para a frase “é menino ou é menina”

proferida, atualmente, antes mesmo do parto, no momento da ultrasonografia realizada nas gestantes. A partir desse momento, aquele pequeno feto já passa a ter um gênero e sobre ele incidem as normas de gênero construídas e impostas pela sociedade.

Assim, Butler defende que, além de obrigar que todos sejamos heterossexuais (heterossexualidade compulsória) ou que, mesmo que não sejamos heterossexuais, pelo menos estejamos enquadrados dentro das normas tidas como heterossexuais (heteronormatividade), a sociedade também nos obriga a ter um gênero tido como compatível com a materialidade dos nossos corpos. Anos depois, as pesquisadoras e ativistas do transfeminismo (VERGUEIRO, 2015) irão nomear isso de cisgeneridade ou cisheteronormatividade.

Butler argumenta que essas exigências, realizadas através de discursos, atos, gestos e atuações, são performativas, ou seja, criam os sujeitos que enunciam. Para que essas ações tenham êxito é necessário que elas sejam constantemente repetidas e vigiadas. Mas, com a influência das reflexões de poder de Michel Foucault (*onde existe poder, existe resistência/contrapoder*), e dos trabalhos de Eve Kosofsky Sedgwick, Butler destaca que nem todas as pessoas se sujeitam as essas normas e que esses mesmos “gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na sociedade contemporânea”. E continua: “de fato habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum”. (BUTLER, 2003, p. 199)

No final de *Problemas de gênero*, Butler cita performances artísticas de *drag queens*, pois enxerga nelas pelo menos três dimensões que seriam distintas entre si: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Essas performances (e notem que aqui a performance, no sentido artístico, para ela, não é sinônimo de performatividade) foram fundamentais para Butler ter a percepção da performatividade de gênero. “Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência”. (BUTLER, 2003, p. 196)

A teoria da performatividade de gênero recebeu críticas de vários(as) pesquisadores(as). Algumas delas disseram que Butler estava a defender que o gênero teria aspecto voluntarista, ou seja, assim com as *drags*, qualquer pessoa poderia montar um gênero a cada dia. Na tentativa de responder a essas e outras questões, Butler foi mais explícita e disse que a performatividade de gênero não pode ser entendida sem as restrições constitutivas registradas no psiquismo e que seria um erro associar ou reduzir o exemplo das *drags* com a nossa performatividade de gênero diária. Para ela, a explicação voluntarista do gênero pressupõe um sujeito intacto que existe antes de assumir um gênero.

O significado da performatividade de gênero que eu gostaria de transmitir é bastante diferente. O gênero é performativo porque é efeito de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva. [...] A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de que gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não se pode descartar por vontade própria. (BUTLER, 2002, p. 64-65)

Mas o que Butler quer dizer com restrições constitutivas? Encontramos uma boa reflexão sobre essa questão no artigo *Identificación fantasmática y la asunción del sexo*, que integra o livro *Cuerpos que importan*. Continuando a responder aos críticos que interpretaram a teoria da performatividade como uma teoria voluntarista do gênero, e apontando os riscos de se defender a naturalização da sexualidade, ela reforça o argumento de que a sexualidade não é algo que podemos fazer ou desfazer ao nosso bel prazer. Isso porque somos marcados, sofremos constantemente as restrições,

[...] que incluem o caráter radicalmente inconcebível de desejar de outro modo, o caráter radicalmente insuportável de desejar de outro modo, a ausência de certos desejos, a coação repetitiva dos demais, o repúdio permanente de algumas possibilidades sexuais, o pânico, a atração obsessiva e o nexa entre sexualidade e dor. (BUTLER, 2008, p. 145)

Essas restrições, diz a teórica, são “restrições políticas registradas psiquicamente”. (BUTLER, 2008, p. 144) Ou seja, não são restrições que podemos subverter facilmente, ainda que isso não seja impossível.

Não há sujeito que seja ‘livre’ para evitar essas normas ou de examiná-las à distância. Ao contrário, essas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante a sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição. O que poderíamos chamar de ‘capacidade de atuação’, ‘liberdade’ ou ‘possibilidade’ é sempre uma prerrogativa política produzida pelas brechas que se abrem nessas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e em sua auto-repetição. [...] A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de qual gênero seremos hoje. (BUTLER, 2002, p. 64)

Nessa sua distinção entre performance e performatividade, Butler destaca que, ao pensar nas *drags*, estava muito mais interessada na paródia de gênero por elas produzida do que em tê-las como exemplo de performatividade de gênero. Navarro, que estudou a teoria da performatividade de gênero em Butler, também destaca que, em *Cuerpos que importan*, ela faz um esforço de distinguir

[...] entre um modelo de gênero limitado à noção de performance e outro que se desenvolve nos termos previstos na teoria da performatividade de gênero. A distinção é importante posto que, onde a paródia implica um modelo voluntarista, fundamentalmente teatral, da representação

genérica, a performatividade recorre a uma ampla – e variada – tradição textual e filosófica que desafia, entre outras pretensões teóricas, o ilusório controle intencional pleno das citações da norma em virtude das quais se constitui o sujeito. Podemos assinalar, em consequência, não só – com Butler – a performance como um aspecto ou momento da performatividade (e não como seu limite), mas, também a paródia como momento de ressignificação e, em consequência, da política (e não como seu limite) (NAVARRO, 2012, p. 32)

Navarro (2012) avança um pouco ao entender a performance como um momento da performatividade. Ainda assim, se contrapormos as reflexões de Butler e Navarro (2012) com as de Kaprow (2016), Féral (2015) e diversos(as) artistas apresentados(as) neste livro (Abel Azcona, Verónica Ruth Frías, Carrie Mae Weems, Pêdra Costa, Jota Mombaça, para citar alguns(mas)) veremos uma grande diferença no que cada um entende por performance, seja nos textos ou nas obras artísticas que criam. Para o(a) teórico(a) da performance e diversos(as) artistas, performance não é só paródia e nem se explica somente através de um modelo voluntarista, teatral ou de representação. Muitos estudiosos de gênero revelam aqui um grande desconhecimento e simplificação sobre o que significa a performance nos estudos das artes.⁴ Para os estudos e artistas da performance, a performance não inaugurou (BONFITTO, 2013), mas produziu um novo capítulo na história da arte que rompeu com a separação entre vida e obra e problematizou profundamente a ideia de representação. Isso não quer dizer que todas as performances abdicuem completamente da teatralidade e da representação, pois o próprio retorno da performance ao teatro, como aponta Roselee Goldberg (2007), provocou a indistinção entre teatro e performance.

Além disso, se paródia pode ser aplicada para as *drags*, para as artistas citadas aqui e tantas outras aposto que isso seria totalmente contra-

4 É evidente que existem exceções, a exemplo de Oliveira (2015)

producente ou até ofensivo.⁵ A questão central é: pelo fato de boa parte das performances, enquanto prática artística, recusar a representação e colocar no centro a vida, o corpo e a subjetividade da própria pessoa artista, torna-se impossível separar a performatividade de gênero da pessoa artista da sua performance. Isso se torna ainda mais nítido, importante e político para as performances feministas, sejam elas ligadas às dissidências sexuais e de gênero ou não.

Mas isso, paradoxalmente, não quer dizer que a performance de gênero e a performatividade de gênero da pessoa artista sejam exatamente a mesma coisa. Ainda que, em uma performance, o(a) artista traga a sua vida e gênero para o centro de sua obra, especialmente nas artes feministas e/ou das dissidências sexuais e de gênero, isso não quer dizer que isso será feito exatamente da mesma forma como ele(a) performa o seu gênero em outros momentos de sua vida. Ao discutir sobre esses temas com pessoas que integram o Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades, ao qual faço parte, Djalma Thürler chamou atenção sobre como a “presença iluminada” do artista em cena/ação provoca uma diferença no corpo da pessoa artista e na sua performatividade. A presença em cena aciona algo para se tornar ainda mais visível.

No entanto, inspirado em Bonfitto (2013), na sua discussão sobre o ator e o performer, penso que aqui também existem dois polos (performance e performatividade) que ora se afastam e ora se atraem, se contaminam, para usar um termo em voga em época de novo coronavírus, se conectam rizomaticamente de modo que, em muitos casos, fica difícil estabelecer onde termina um e começa outro. Como diz Bonfitto (2013), ao tratar sobre performance e teatro, sugiro que seja mais interessante pensar o que está entre performance de gênero e performati-

5 Ofensivo caso as pessoas entendam as parodistas como inimigas da originalidade ou como praticantes de uma arte menos importante, o que não é o caso da pesquisadora Linda Hutcheon (1985), com quem compactuo em suas interessantes reflexões sobre a paródia, especialmente na literatura. Para ela, “ironia e paródia tornaram-se os meios mais importantes para criar novos níveis de sentido – e ilusão” (p. 46). A autora problematiza e/ou diferencia as relações entre paródia, ironia, pastiche, sátira, alusão e plágio e defende que a paródia se constitui como uma “repetição com diferença” (p. 50).

vidade de gênero, ao invés de pretender especificar, de forma estanque, as suas diferenças. De todos os modos, essa discussão aponta que é impossível generalizar e entender que todas as performances possam ser explicadas pela ideia de uma representação. E, em muitas delas, a própria performatividade de gênero da pessoa artista se transforma em elemento vital das obras.

E essas relações rizomáticas entre performance de gênero e performatividade de gênero não valem apenas para as discussões no campo das artes. Embora aqui o objetivo seja o de discutir esses temas nas artes, em outro texto, que escrevi junto com dois colegas (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019), já tínhamos evidenciado como determinadas pessoas gays afeminadas negociam e transitam entre distintas performances/performatividades de gênero, entre mais intencionais e calculadas, realizadas nos momentos em que elas sabem que precisam *endurecer*, para não sofrer violências, e momentos em que elas podem fazer a sua *fechação*, quando se sentem mais seguras com as amigas, e as realizadas em outros momentos diários, quando elas não estão nem *duras* e nem propriamente sendo *fechativas*. No entanto, em todos os momentos aquele corpo afeminado, aquele corpo estranho, está presente e fala, mesmo quando *endurece*. Ou seja, não dá para estabelecer fronteiras rígidas entre esses distintos momentos performativos inclusive fora do campo das artes, pois esses momentos se diferenciam e se conectam, às vezes são mais intencionais e às vezes seguem o ritmo das repetições constitutivas.

Nos últimos anos, procurei ler todos os textos de Butler para ver se em algum deles ela dialoga com algum estudo da performance. Para uma pesquisadora tão interdisciplinar, isso não seria impossível. Encontrei um texto, originalmente publicado em 1988, em que ela dialoga, ainda que rapidamente, com dois conhecidos teóricos da performance (Richard Schechner⁶ e Victor Turner). No entanto, mesmo assim, ela continua a operar uma distinção rígida entre o que ocorre no palco e

6 Schechner (2013, p. 153) cita esse mesmo texto de Butler, a elogia e não parece ver problemas na distinção que ela faz entre a performance da travesti no palco e a performatividade da travesti na rua.

na rua e ainda acredita que seja possível pensar que no palco ocorre “só atuação”. Vejamos:

[...] ver uma travesti subir ao palco pode suscitar prazer e aplausos, enquanto vê-la sentada ao nosso lado no ônibus pode despertar medo, raiva e até mesmo violência. Fica claro que, em ambas as situações, as convenções que medeiam a proximidade e a identificação são bastante diferentes. Pretendo comentar essa distinção provisória em dois sentidos. No teatro é possível dizer ‘isso é só atuação’, e assim desrealizar o ato, ou seja, separar completamente a atuação da realidade. Com essa distinção, reforça-se o sentido do que é real face a esse desafio temporário a nossas premissas ontológicas quanto a configurações de gênero; as várias convenções que anunciam que ‘isso é apenas uma peça’ nos permitem traçar linhas rígidas entre a performance e a vida. Na rua ou no ônibus, o ato se torna perigoso, se realizado, porque simplesmente não há convenções teatrais delineando o caráter puramente imaginário do ato; não existe, na rua ou no ônibus, qualquer presunção de que o ato é diferente da realidade. O efeito perturbador do ato deriva da ausência de convenções que facilitem essa demarcação. De fato, há um teatro que tenta questionar ou mesmo romper com as convenções que demarcam a separação entre o imaginário e o real (Richard Schechner mostra isso muito claramente em *Between Theatre and Anthropology*). No entanto, nesses casos, confronta-se o mesmo fenômeno, ou seja, o fato de que o ato não é contrastado com a realidade, mas constitui uma realidade nova em um sentido, uma modalidade de gênero que não pode ser facilmente assimilada às categorias pré-existentes que regulam a realidade de gênero. (BUTLER, 2018, p. 12)

Nas suas produções mais recentes, embora aparente estar preocupada com outras questões, Butler continua o esforço de pensar, ampliar e qualificar a sua teoria da performatividade. Nem sempre ela está

pensando especificamente em gênero, mas em questões mais amplas que envolvem a performatividade da política. (BUTLER, 2017) Mas isso não quer dizer que ainda não esteja pensando especificamente na sua teoria da performatividade de gênero. Em conferência realizada em 2014, em Madri, ela voltou a responder aos seus críticos ao destacar que nunca pensou que as nossas performatividades de gênero fossem totalmente espontâneas ou engessadas e determinadas pelas normas. Vejamos como explicou essas questões:

A formulação ‘o gênero é performativo’ se converteu na base de muitas e longas discussões sobre temas que incluíam duas interpretações bastante opostas: a primeira era de que elegemos radicalmente nossos gêneros; a segunda, que estamos absolutamente determinados pelas normas de gênero. Essas respostas totalmente divergentes significam que algo não foi bem articulado o bastante e captado no que diz respeito às dimensões duais de qualquer descrição da performatividade. Pois se a linguagem atua sobre nós antes de que atuemos e continua atuando no mesmo momento em que atuamos, temos que pensar a performatividade de gênero primeiro como uma ‘assignação de gênero’: todos esses modos com os quais nos nomeiam e nos nomearam, que nos atribuem um gênero antes de que entendamos nada sobre como as normas de gênero atuam sobre nós e nos conformam, e antes de nossa capacidade para reproduzir essas normas de modo que possamos eleger. A eleição, de fato, chega mais tarde nesse processo de performatividade. E, em segundo lugar, seguindo Sedgwick, temos que entender como as desviações a respeito dessas normas podem ter lugar, e o têm, de fato, *sugerindo que algo ‘queer’ opera no coração da performatividade de gênero*, uma raridade que não é muito distinta das voltas que toma a iterabilidade na explicação de Derrida sobre o ato de fala como citacional.

Assim que vamos assumir, pois, que a performatividade descreve tanto os processos de sermos representados como as condições e possibilidades para atuar, e que não podemos entender essa operação sem nenhuma das dimensões. As normas que atuam sobre nós implicam que somos suscetíveis à sua ação, vulneráveis a certos nomes desde o princípio. E isso se registra em um nível que é anterior a qualquer possibilidade de vontade. A compreensão da assignação de gênero há de afrontar esse campo de receptividade involuntária, suscetibilidade e vulnerabilidade, um modo de ser expostos à linguagem antes de qualquer possibilidade de formar ou formular um ato discursivo. Normas como essas requerem e instituem certas formas de vulnerabilidade corporal sem as quais sua operação não seria pensável. É por isso que podemos – e de fato o fazemos – descrever a poderosa força citacional das normas de gênero quando são instituídas e aplicadas por instituições médicas, legais e psiquiátricas e objetar sobre o efeito que possuem na formação da compreensão de gênero em termos patológicos ou criminais. Ainda assim, esse mesmo domínio da suscetibilidade, *a condição de ser afetado, é também o lugar onde algo estranho pode acontecer, onde a norma é rechaçada ou revisada, ou onde começam novas formulações de gênero.*

Ainda que as normas de gênero nos precedem e atuam sobre nós (esse é um sentido de sua colocação em cena), estamos obrigados a reproduzi-las (e esse é o segundo sentido de sua colocação em cena). *Precisamente porque algo involuntário e inesperado pode ocorrer neste reino em que 'somos afetados', encontramos formas de gênero que rompem com os padrões mecânicos de repetição, desviando-se, ressignificando e, às vezes, rompendo bastante enfaticamente essas cadeias citacionais da normatividade, dando origem a novas formas de gênero.* A teoria da performatividade de gênero, como eu a entendia, nunca prescreveu quais *performances de gênero* eram corretas, ou mais subversivas, e quais eram incorre-

tas e reacionárias. A questão era precisamente relaxar a pressão coercitiva das normas de gênero sobre a vida – que não é o mesmo que transcender todas as normas – com a finalidade de viver uma vida mais vivível. (BUTLER, 2014, p. 7-8, grifo nosso)

Opto por reproduzir essa longa citação para frisar dois aspectos: mesmo depois de 27 anos de sua primeira publicação, Butler ainda sentia necessidade de negar que sua teoria da performatividade pensasse o gênero de forma voluntarista. O segundo aspecto é para destacar que, em vários textos, como o citado acima, Butler também usa, às vezes, as palavras performatividade e performance como sinônimas, vide grifos em itálico, o que colabora para gerar muitas confusões.

No texto que finaliza o livro *Cuerpos que importan*, Butler também volta a falar sobre as *drags* e sobre uma série de ações performativas realizadas nas ruas por coletivos do ativismo *queer* para chamar atenção das autoridades para os problemas do HIV-Aids. No entanto, isso a faz concluir, apenas, que não se pode opor o teatral ao político.

Eu diria que é impossível opor o teatral ao político dentro da política *queer* contemporânea: a ‘atuação’ hiperbólica da morte na prática dos ‘*die-ins*’ e a ‘exterioridade’ teatral mediante a qual o ativismo *queer* rompeu com a distinção encobridora entre o espaço público e o espaço privado fizeram proliferar lugares de politização e uma consciência da aids em toda a esfera pública. (BUTLER, 2008, p. 327)

Sobre a atuação das *drags*, ela volta a dizer:

Em nenhum sentido podemos chegar a conclusão de que a parte de gênero que se ‘atua’ é a ‘verdade’ do gênero; a ‘atuação’ como um ‘ato’ limitado se distingue da performatividade porque esta última consiste em uma reiteração de normas que precedem, obrigam e excedem ao ator e, nesse sentido, não podem considerar-se o resultado da ‘vontade’ ou a ‘eleição’ do ator; ademais, o que se ‘atua’ serve para

ocultar, se não já para renegar aquilo que permanece sendo opaco, inconsciente, irrepresentável. Seria um erro reduzir a performatividade à manifestação ou atuação de gênero. (BUTLER, 2008, p. 328-329)

Concordo que é um erro reduzir a performatividade à “atuação de gênero”. No entanto, também é um erro pensar que toda performatividade de gênero seja distinta da performance de gênero realizada por uma pessoa artista, seja ela *drag* ou não. Mesmo a *drag*, quando está *montada*, não consegue fazer desaparecer por completo a sua performatividade de gênero cotidiana. E na medida em que se torna conhecida, não é incomum que ela, mesmo *desmontada*, guarde traços de sua “personagem” no cotidiano e, inclusive, muitas vezes seja chamada na rua pelo seu nome artístico. A performance *drag* exige algum grau de *montação*, que varia em intensidade e objetivo a ser alcançado, o que não ocorre da mesma forma em outras performances de gênero como vimos nesta pesquisa. Abel Azcona, Verónica Ruth Frías, Carrie Mae Weems, Pêdra Costa, Jota Mombaça, entre outras(os), não se montaram, mas usaram as suas performatividades de gênero e/ou sexualidades como eixos centrais de suas obras.

Em outro texto bem mais recente, na verdade uma conversa com Athena Athanasiou para discutir o performativo na política, Butler (2017) cita longamente uma performance de Regina José Galindo, da Guatemala, intitulada *Quien puede borrar las huellas?* Butler considera essa performance como uma forma militante de arte corporal e, entre outras coisas, diz:

Seu corpo foi tomado e movido por forças que são muito fortes para ser combatidas. O corpo é uma memória que ganha vida, por dizer de alguma maneira, uma memória que retira a mão que pode apagar essas linhas. E apesar de que nesse trabalho o corpo sofre, a queda é limitada e superada por uma força externa, o corpo da performer, em certo sentido, subsiste, sobrevive, mostrando e colocando nisso uma história social. (BUTLER, 2017, p. 209)

Ainda na mesma obra, Butler reflete sobre a importância que os movimentos de ocupação tiveram para conformar espaços de aparecimento de temas, pessoas e grupos, tema central do seu livro *Corpos aliados e luta política – para uma teoria performativa da assembleia*. Alexandre Nunes de Sousa (2019), em sua tese, aponta como o coletivo artístico brasileiro *As travestidas*, de Fortaleza, Ceará, produziu intensos, potentes e amplos espaços de aparecimento para as questões trans no Ceará. Ele pensou isso através da ideia de performatividade da política, via Butler, gerada através de uma complexa articulação entre luto, riso, *fechação*, *gongação*, as dissidências sexuais, a precariedade, a arte transformista e *drag* no teatro e críticas ao binarismo de gênero.⁷

Marvin Carlson (2010) também explica como a teoria da performatividade de gênero de Butler passou a interessar aos estudos da performance e aos/às artistas. Ele diz que, embora as reflexões da filósofa não estejam focadas na arte da performance, mas na dimensão performativa da vida, as suas abordagens se mostraram sugestivas para o campo artístico, em especial para o que ele chamou de “performances de resistência” produzidas dentro de perspectivas feministas. E isso, conta o autor, acabou por gerar desafios às pessoas e à teoria da performance.

Ironicamente, quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções. (CARLSON, 2010, p. 195)

Ana Bernstein (2004) lembra que o próprio Austin excluiu de sua teoria dos atos de fala as representações teatrais e literárias pois, para

7 A tese de Sousa (2019), que muito inspira este livro, também apresenta leituras distintas de outros trabalhos que analisam temas similares. Ele defende que essa cena artística e política não pode ser analisada e reduzida ao luto ou à melancolia porque ela provoca o que ele chamou de *queerificação* do luto e da reparação e uma heterotopia fechativo-lutuosa que aponta um *queer por vir*. Essa última ideia foi desenvolvida via Muñoz (2020).

ele, a linguagem empregada nesses casos não seria a usada nas circunstâncias comuns, seriam “vazias ou nulas”. A autora diz que Austin revelou aí um preconceito para com as artes. No entanto, em seguida, Bernstein também aponta que Judith Butler exerceu influência nos estudos da performance com sua teoria da performatividade, mas ela não percebe que a filósofa também acabou por considerar as performances artísticas como distintas da performatividade de gênero.

Apesar de defender que a teoria da performatividade impactou os estudos da performance e expandiu o próprio conceito de performance, quando Bernstein trata de um texto de Peggy Phelan, intitulado *Andy Warhol – performances of death in America*, acaba por adotar a distinção entre performance e performatividade presente em Butler. Phelan teria refletido sobre a diferença entre a morte como um fenômeno repetitivo na sociedade de massa, que ele teria nomeado de performatividade da morte, e nossa própria morte individual.

Para Phelan, a morte anônima, coletiva, prepara, ensaia cada um de nós para nossa experiência única, individual, que é a performance de nossa própria morte. Ela diferencia entre performance e performatividade, entre um ato singular e um ato que é apreendido como uma recorrência, uma citação de atos similares anteriores. (BERNSTEIN, 2004, p. 66)

Ora, aqui caberiam várias considerações para problematizar essa distinção. Escrevo essa parte do texto em Sevilha no sexto dia de confinamento na Espanha em função da pandemia do novo coronavírus. Enquanto o governo espanhol determinou o confinamento de toda a população por, inicialmente, 15 dias, leio na imprensa e nas redes sociais que o presidente Jair Bolsonaro insiste em não fazer o mesmo, alegando inclusive que tudo não passa de uma histeria ou uma “gripesinha”. Poderia dar outros vários exemplos em que a nossa morte individual não se constitui em um ato singular. Nossas vidas e nossas mortes são políticas, como muito bem evidenciou Foucault (1993) com as suas reflexões em torno da biopolítica e Achille Mbembe (2018) com as de necropolítica.

Mas, enfim, o que tiramos de toda essa discussão? Para vários estudos e artistas da performance, distinguir performance e performatividade é complicado porque essa última se refere ao próprio fazer da primeira. Também é complexo diferenciar performance de gênero e performatividade de gênero porque, em muitas obras, as vidas dos(as) artistas e suas produções artísticas são indissociáveis e, muitas vezes, a própria identidade de gênero e sexual é o motor das performances.

Já para boa parte dos estudos de gênero e sexualidade butlerianos, resta aprender com os estudos e artistas da performance para revisar suas reflexões e deixar de usar certas dicotomias ou, pelo menos, problematizá-las. Ou, pelo menos, ao nos referir a performance devemos ter o cuidado de especificar sobre que tipo de performance estamos tratando porque, nessa área, como apontam diversos estudos aqui acionados, existe uma imensa diversidade. Curioso é que os estudos *queer*, que tanto problematizaram as dicotomias pelo visto ainda não se livraram por completo de alguns binarismos.

HORA DE VOLTAR

Nos últimos tópicos, contrapuse as reflexões em torno da performatividade e performance de gênero e da negatividade/fracasso com a *utopia queer por vir*. Mas o que poderia ser proposto para dar continuidade a essa rica discussão? O que todo esse *exercício etnocartográfico processual* pode nos oferecer? Para responder essas questões eu proponho não uma nova categoria que possa ser aplicada a qualquer situação, mas uma síntese que surgiu nesse momento de realizar um balanço dessa experiência. Ou seja, não se trata de uma ideia que eu tinha pré-concebida e que foi aplicada na análise das exposições e das obras dos(as) artistas.

Através de uma grande mistura de conceitos e reflexões que foram realizadas ao longo desta pesquisa, penso que essa experiência foi produzida por Afetos Performativos Utópicos e Dissidentes (APUD). Não apenas foi produzida por APUD, mas tratou e pensou sobre eles. E, quem sabe, no futuro, esses APUD atinjam também outras pessoas e obras.

Os afetos, que aqui foram pensados dentro de uma perspectiva de Spinoza/Deleuze e Guattari, enfatizam aqueles encontros que possuem a capacidade de ativar a potência de agir. Mas também podem produzir muitas emoções, que realmente não faltaram em toda essa experiência, seja para com as obras e também com as várias pessoas com as quais convivi

durante esses meses. Fiz questão de dar alguns detalhes desses sentimentos e encontros para, entre outras coisas, evidenciar que uma pesquisa acadêmica nunca se faz sozinho. Uma investigação como essa também não se realiza apenas nos espaços acadêmicos ou nos museus, mas em bares, em teatros, em um passeio de bicicleta pelas ruas de Barcelona... Assim, também não me exclui da “vontade de expor” que, como vimos, traz vantagens e desvantagens.

Já os atos performativos, pensados tanto nos estudos de Austin, Butler e em vários(as) autores(as) de textos sobre as performances artísticas, destacam a potência da ação em si no ato de sua execução. São também aqueles atos/obras que executam aquilo que enunciam. A ideia de utopia, conforme vimos em Muñoz, ainda que também se ancore no presente, frisa muito mais aquilo que está por vir, mira um futuro que se anuncia. Por último, tenho usado a expressão dissidências sexuais e de gênero com a intenção de se diferenciar da ideia de diversidade sexual e de gênero, que oculta a produção das diferenças (TADEU DA SILVA, 2007) e se vincula a uma perspectiva festiva e neoliberal. (HALL, 2003) Como diz o artista e ativista chileno Felipe Rivas San Martin, o termo diversidade sexual se tornou muito institucional e normalizado, muito próximo do discurso da tolerância, demasiado multicultural e neoliberal.

O conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do queer, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico’. (SAN MARTIN apud COLLING, 2015, p. 151)

Assim, as dissidências se aproximam mais das perspectivas *queer*, *cuir*, *kuir* e decoloniais.

De uma forma um tanto esquemática, poderíamos resumir os APUD da seguinte forma:

- Afetos – potência de agir
- Performativos – potência de executar ação em si
- Utópicos – potência do que essas ações performativas criam no futuro
- Dissidentes – potências das ações conectadas com as dissidências sexuais e de gênero.

No final desse processo, percebo que as obras artísticas priorizadas neste livro, aquelas a que dediquei mais espaço, aquelas que mais me motivaram a escrever, pensar e ler, são as que possuem APUD. Curiosamente, a palavra *apud*, muito utilizada em nossos textos acadêmicos, designa a origem de uma citação indireta. Em latim, também significa junto a, perto de, diante de. Pois os APUD aqui gerados também fazem referências a dezenas de citações produzidas junto a, perto de e diante de vários textos acadêmicos e obras artísticas.

Esses APUD, mais do que ressignificar a pulsão de morte, o fracasso ou a infelicidade, na minha leitura, se constituem em resistências. Eis aí uma chave de leitura que me parece muito mais potente na qual talvez valha a pena pensar mais. Como disse María Cañas, artista de Sevilha da qual tratei na parte inicial do livro, essa resistência pode ser pensada e executada também como *risastencia*. Retomo ela: “Minha intenção é defender a gargalhada para organizar a raiva”. (DIAZ-GUARDIOLA, 2015, p. 28) Ou como disse Didi-Huberman (2017, p. 322): “a felicidade de transgredir, portanto”. Em um prefácio para o livro *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, Foucault também disse:

Libere-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental, por um longo tempo, sacralizou como forma de poder e modo de acesso à realidade. Prefira o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, o fluxo às unidades; os agenciamentos móveis aos sistemas. Considere o que é produtivo não é sedentário, mas nômade;

Não imagine que precise ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. (FOUCAULT, 2010, p. 105)

Escrevo essas linhas na sétima semana de confinamento em Sevilha em função da pandemia do novo coronavírus. Sete semanas sozinho dedicadas a terminar a escrita deste livro. No estado de alarme decretado pelo governo da Espanha, a canção *Resistiré*, composta por Manuel de la Calva, se transformou em um hino para enfrentar um dos momentos mais difíceis da história do país. Outro dia um vizinho a colocou em alto volume exatamente às 20h, quando saímos às janelas para aplaudir os(as) profissionais da saúde. Todos(as) cantamos e aplaudimos. Sempre que ouço essa canção, lembro de quando a ouvi pela primeira vez. Foi através de uma apresentação de uma artista transformista, no LL bar, no bairro Chueca, em Madri. Eis um trecho: “resistirei, para seguir vivendo/ suportarei os golpes e jamais me renderei/ E ainda que os sonhos me rompam em pedaços/ resistirei, resistirei”.

No Brasil, já temos um belo trabalho que pensou sobre a resistência. Trata-se da tese de Carlos Henrique Lucas Lima (2017), sobre o que ele chama de “linguagens pajubeyras”,¹ que se constituem em uma “re(ex)sistência cultural para subverter a heteronormatividade”.

Por dizerem respeito às subjetividades daquelas pessoas que ousam se insurgir contra a heteronormatividade e outros regimes de assujeitamento, de minoração de si, as linguagens pajubeyras se constituem como poéticas, mais especificamente como *poéticas queer*, necessariamente poéticas de resistência. Não só as palavras pajubeyras, entendidas como formas de ‘rir das categorias sérias’ (BUTLER, 2003, p. 8) – me refiro aos vocábulos, mas também as expressões e toda a performance do corpo envolvida no ato de enunciação de tais linguagens di-

1 “O Pajubá, também conhecido como ‘Bate!’ ou em uma outra variação, ‘Bajubá’, tem origem nos dialetos africanos Yorubá e Nagô, prodigamente utilizados pelo chamado “povo de santo”, praticantes das religiões de matriz afro-brasileira, notadamente o Candomblé e a Umbanda. Uma definição simples, mas não menos complexa de Pajubá, é a seguinte: o repertório vocabular utilizado pelas comunidades LGBT. Mas não só: o Pajubá, para além de uma larga lista de palavras engraçadas e ‘exóticas’, é reinvenção constante, que produziria ou ensinaria – e esta é minha hipótese de trabalho – redes de solidariedade entre as guei, que [...] prefiro nomear beesha, assim mesmo, com dois ‘e’ e ‘sh’ pra acompanhar o biquinho da pronúncia.” (LIMA, 2017, p. 33)

zem respeito a uma poética queer. A risada, a gongação da norma, é também uma forma de resistir a ela. (LIMA, 2017, p. 106, grifo do autor)

Além disso, também temos um produto artístico totalmente sintonizado com essa proposta. Trata-se do álbum *Pajubá*,² da cantora, compositora e performer Linn da Quebrada, um manifesto político que, assim como a tese de Lima (2017), provoca muitas fissuras. João Manuel de Oliveira (2019) escreveu uma resenha do livro de Lima. Para ele, na tese de Lima, o pajubá provoca três fissuras:

[...] – fissura na língua-nação, a crença da nação como homogeneidade linguística que a existência do pajubá e de outras línguas coloca em causa como pura diferença e proliferação continuada dessas diferenças. Então, trata o pajubá como um discurso crítico e sinalizador dessa multiplicidade de formas de dizer e de ser.

– fissura no dimorfismo colonizador de gênero, o gênero enquanto diferença sexual binária e marca do pensamento colonial é afrontado pela multiplicidade de gêneros e sua fluidez. Recorrendo ao pajubá como contramodelo de subjetivação, permite a proliferação de discursos paródicos e críticos do binarismo.

– fissura nos modelos convencionais de sociabilidades, o pajubá inaugura outras maneiras de relacionalidade para além do centramento no modelo burguês e eurocêntrico de família, precisamente por se constituir como uma possibilidade de estilo de vida. Assim, o pajubá consiste igualmente num modo de possibilitar determinadas alianças e solidariedades, pensado então como uma forma de construir possibilidades políticas. (OLIVEIRA, 2019, p. 2)

2 Álbum disponível em: <https://linndaquebrada.bandcamp.com/releases>. Acesso em: 5 mar. 2020.

Percebam como essas ideias em torno da resistência se diferenciam em relação às reflexões de Edelman (2014), Halberstam (2018) e Ahmed (2019). Essa recusa ao fracasso não significa aderência acrítica à lógica do sucesso, da felicidade, do modelo reprodutivo ou do tempo hétero-linear. Trata-se de recusar pares opositivos (morte x vida, fracasso x sucesso, felicidade x infelicidade etc.), mas também não recusar a esperança e a alegria. Como diz Lima (2017, p. 17), “[...] nos queremos ver tristes, secas, imagem dos oitenta no estertor da Sida. Não. Viemos para ficar e estamos mais perigosas do que nunca. Com navalhas pajubeyras e coquetéis a nos alargarem a vida.” (LIMA, 2017, p. 17)

No entanto, se, por um lado, as obras as quais tratei aqui produziram muitos afetos performativos utópicos, no quesito dissidências algumas ausências também precisam ser destacadas. Sublinho, por exemplo, a pouca presença de artistas negras e a inexistência de artistas trans nas exposições realizadas durante o período desta investigação. Alguma pessoa poderia perguntar: mas e existe alguma pessoa trans artista visual? Sim, inclusive na Espanha. Cito, por exemplo, o belíssimo trabalho de Roberta Marrero. Ela realizou a sua primeira exposição individual em Madri na galeria *La Fiambrera*, em 2016.³ No mesmo ano, Marrero (2016) lançou o livro *O bebê verde – infância, transexualidade e heróis do pop*, no qual conta a sua história, recheada de rejeições na escola e na família. O livro é inspirado no formato das histórias infantis e desenhado pela própria artista. Eis um trecho do prólogo escrito por Virgine Despentès:

Este livro, como toda obra gráfica de Roberta, é um espelho que te re-forma, um auto-retrato generoso. Diz ‘eu estou ferida’ não para que nos ocupemos dela, mas para dizer a quem a lê ‘e você também está ferida. Vamos cuidar uns dos outros’. *O bebê verde* cuida. É um livro doce, um ato de generosidade, um criador de vínculos. Fala às crianças que todos temos dentro, que se sentiram em perigo no colégio, todavia incapazes de defender o tesouro da diferença; e que

3 Para ver informações e imagens da exposição, acesse: <https://www.lafiambrera.net/portfolio/roberta-marrero/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

encontraram a ternura na cultura pop, no rock, no punk ou no kitsch, no cinema camp, nas divas sublimes ou na pornografia gay. E cada uma das crianças que levamos dentro devolve a reverência e se deixa querer por Roberta Marrero. (DESPENTES, 2016)

Localizei Roberta Marrero pelas redes sociais e perguntei se ela tinha prevista alguma exposição. Nenhuma, disse. Ela comercializa suas obras em um site.⁴ E uma dessas obras trata sobre Ocaña, pelas lentes de Roberta (Imagem 17).

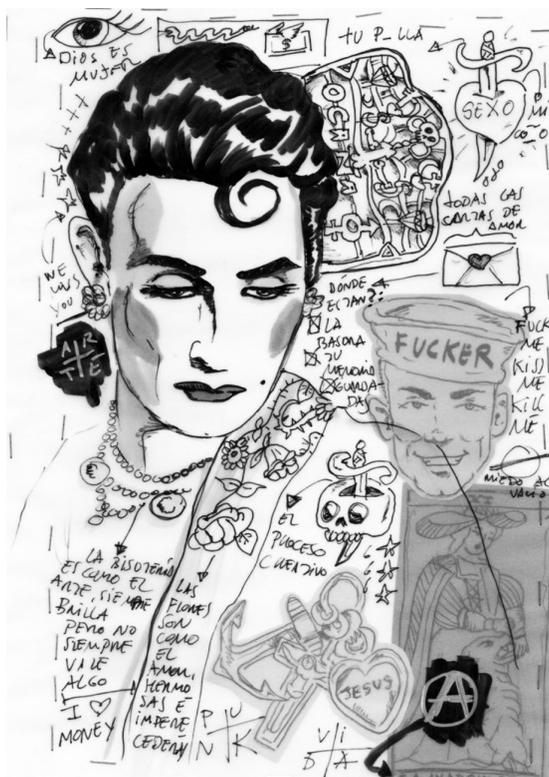


Imagem 17 - Fonte: <https://robertamarrero.bigcartel.com/product/ocana-art-print>.⁵

4 Disponível em: <https://robertamarrero.bigcartel.com/products>. Acesso em: 14 abr. 2020

5 A reprodução da imagem foi autorizada pela artista.

Assim, me dei conta como essa bixa de Cantillana atravessou este livro e como continua sendo uma artista importante para tantas pessoas. Enfim, comecei essa obra em Sevilha e terminei com uma bixa andaluza. E agora é hora de voltar para casa, os dias já voltaram a ser longos novamente em Sevilha. Meu amor, meus amigos e a minhas amigas, meus alunos e minhas alunas, meus irmãos, minhas irmãs de santo e minha Ialorixá me esperam. Olé! Axé!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- ALIAGA, Juan Vicente. Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado Español. *Desacuerdos*, Madrid, n. 7, p. 196-213, 2011.
- ALIAGA, Juan Vicente. Dos frentes abiertos en el heteropatriarcado. In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias*. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010. Barcelona: Egales, 2014. p. 13-92.
- ALIAGA, Juan Vicente. El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018. p. 15-32.
- ALÓS, Anselmo Peres. Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e57771, 2019.
- ARÁN, Márcia. Psicanálise e feminismo. *Cult*, São Paulo, 31 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo>. Acesso em: 24 jan. 2020.
- ARRAULT, Valérie; TROYAS, Alain. *El narcisismo del arte contemporáneo*. La cebra: Buenos Aires, 2019.
- ARTEAGA, José Antonio Ramos. Función interrumpida: Ocaña, a escena! In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Bellaterra, 2018. p. 121-142.
- AZCONA, Abel. *Abel Azcona: 1988-2018*. Madrid: MueveTuLengua, 2019.
- AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes. *Reconstruções queers – por uma utopia do lar*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

- BASTOS, Viviane de. *Potenciais redes de afetos na dança: tessituras na rede municipal de ensino em Salvador*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 7-34, 2017.
- BELLINI, Lígia. *A coisa obscura: mulher e a Inquisição no Brasil colonial*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- BENTO, Berenice. *Estrangeira: uma paraíba em Nova York*. São Paulo: Annablume, 2016.
- BERNINI, Lorenzo. *Apocalipsis queer*. Elementos de teoria antisocial. Madrid: Egales, 2015.
- BERNSTEIN, Ana. Atos da fala, representação teatral e teorias da performance. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 58-71, 2004.
- BIRMAN, Joel. *As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *Nas encruzilhadas da rebeldia: uma etnografografia dos straightedges em São Paulo*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.
- BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer: Arte desde lo queer*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BOCQUILLON, Michele. Le “Portrait parlant” de Jean-Baptiste Belley. *Nineteenth-Century French Studies*, Nebraska, v. 33, n. 1/2, p. 35-56, 2004-2005.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- BORJA-VILLEL, Manuel. [Prefácio]. In: BRESLIN, David; KIEHL, David. *David Wojnarowicz: la historia me quita el sueño*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2019a.
- BORJA-VILLEL, Manuel. [Prefácio]. In: MUSEO REINA SOFÍA. *Henrik Olesen*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2019b.
- BRESLIN, David. Caos, orden y placer. In: BRESLIN, David; KIEHL, David. *David Wojnarowicz: la historia me quita el sueño*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2019. p. 19-41.
- BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadena Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icària Editorial, 2002. p. 55-80.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Chão da Feira*, n. 78, p. 1-16, 2018. Disponível em: http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. Acesso em: 4 jan. 2019
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. In: SIMPOSIO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE FILÓSOFAS, 15., 2014, Madrid. *Anais [...]*. Madrid: IAPH, 2014. p. 24-27.
- CABELLO/CARCELLER; SEGADE, Manuel (ed). *Cabello|Carceller: borrador para una trama en curso*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2017.
- CABRERA, José Guirao. [Prefácio]. In: MUSEO REINA SOFÍA. *Henrik Olesen*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2019.

- CAÑAS, María. Cine porcino, videomaquia y risastencia. Reciclaje audiovisual en las multitudes conectadas de la era YouTube. *In*: CAÑAS, María. *Risas en la oscuridad*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015a. p. 33-59.
- CAÑAS, María. *Risas en la oscuridad*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015b.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. *In*: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 11-40.
- COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Caderno Pagu*, Campinas, n. 57, p. 1-34, 2019.
- COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro. Relacionados, mas diferentes: sobre os conceitos de homofobia, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade. *In*: RODRIGUES, Alexsandro; DALLAPICULA, Catarina.; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva (org.). *Transposições: lugares e fronteiras em sexualidade e educação*. Vitória: EDUFES, 2014. p. 171-183.
- COLLING, Leandro; SANT'ANA, Tiago. O que acontece quando o *queer* entra nos museus? *Vazantes*, Fortaleza, v. 3, n. 2, p. 95-114, 2019.
- COLLINS, Megan Kramer. *The portrait of citizen Jean-Baptiste Belley, ex-representative of the Colonies by Anne-Louis Girodet Trioson: hybridity, history painting, and the grand tour*. 2006. Thesis (Master of Art) – Brigham Young University, Provo, 2006.

- CORTÉS, José Miguel G. El cuerpo de la ciudad: mapas del deseo. In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias*. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010. Barcelona: Egales, 2014. p. 93-186.
- COSTA, Pêdra. The Kuir Sauvage. *Concimitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 355-359, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/ZTNhk>. Acesso em: 4 abr. 2020.
- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- D'ACOSTA, Selma. Actualidad y vigencia de la RCHF. In: D'ACOSTA, Selma. *The Richard Channin Foudation*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2019. p. 7-44. Disponível em: http://www.caac.es/descargas/cat_trcf19.pdf. Acesso em: 13 ago. 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DESPENTES, Virgine. Prólogo. In: MARRERO, Roberta. *El bebé verde: infancia, transexualidad y héroes del pop*. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.
- DIAZ-GUARDIOLA, Javier. María Cañas: la gran revolución no será televisada. In: CAÑAS, María. *Risas en la oscuridad*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015. p. 19-31.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Ed. Sesc, 2017.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EDELMAN, Lee. *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales, 2004.
- ERIBON, Didier. *Escapar del psicoanálisis*. Barcelona: Bellaterra, 2008.
- EXPÓSITO, Alfredo Martínez. Arcadia y acracia: la aportación libertaria de Ocaña a *Manderley*, de Jesús Garay. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorciones*. Barcelona: Bellaterra, 2018. p. 101-120.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx*, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e práticas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imagem Política; Living Commons, 2019.
- FONTES, Ramon. 2019: a revolução dos vírus ou uma odisseia no espaço brasileiro. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 11, p. 112-126, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio (Anti-Édipo: introdução à vida não-fascista). In: MOTTA, Manoel Barros de (org.). *Ditos e Escritos: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 103-106. v. 6.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. *Imagofagia*, [s. l.], n. 17, p. 402-424, 2018.
- GARCÍA, Pastora Filigrana. Descolonizar y despatriarcalizar Andalucía. Una mirada feminista gitana-andaluza. In: MUÑOZ, Karina Ochoa. *Miradas en torno al problema colonial: pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*. Madrid: Akal, 2019. p. 265-288.

- GARCIA, Marcos Roberto Vieira. “De sapos e princesas”: a construção de uma identidade trans em um clube para crossdressers. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 80-104, 2010.
- GARCÉS, Helios F. El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 25, p. 225-251, jul./dic. 2016.
- GASPAR, Víctor Mora. Identidad y resistencia como relato de vida. Memoria de un *contracuerpo* en la España de los 70. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorciones*. Barcelona: Bellaterra, 2018. p. 33-52.
- GAUNA, Concepción Elorza Ibanez de; LABEAGA, Zuhar Iruretagoiena. Sobre el estado de la cuestión un ensayo performativo (2015) de Helena Cabello y Ana Carceller: una lectura procesual de sus elementos constitutivos. *Estúdio*, Lisboa, v. 7, n. 16, p. 138-146, 2016.
- GOLDBERG, Roselle. *A arte da performance: do futuro ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- HALBERSTAM, Jack. Cabello/Carceller: Swim-ming to Utopia. In: CABELLO/CARCELLER; MARTÍN, Isabel Tejada (org.). *En construcción*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004. p. 15-2.
- HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales, 2018.
- HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 51-100.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Alberto Cardín sobre Ocaña. Donde termina Barcelona. In: OCAÑA: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo. Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, Barcelona: Ediciones polígrafa, 2011. p. 172-195.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- JARVIS, Matthew W. *Noir/blanc: representations of colonialism and cosmopolitanism in Eighteenth Century Painting*. 2013. Dissertation (Doctor of Philosophy) – University of California, San Diego, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/f4BSB>. Acesso em: 12 mar. 2020.
- JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorciones*. Barcelona: Bellaterra, 2018.
- KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida: ensayos sobre el happening*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2016.
- KIEHL, David. Catálogo. In: BRESLIN, David; KIEHL, David. *David Wojnarowicz: la historia me quita el sueño*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.
- LARSEN, Lars Bang. No disponemos de criterios fiables... aún. In: MUSEO REINA SOFÍA. *Henrik Olesen*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019. p. 38-55
- LECIÑENA, Javier Jiménez. Hacia una espacialidad queer. Geografías de la sexualidad en la obra de Cabello/Carceller. *De Arte*, Leon, 18, p. 245-260, 2019.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires, 2017.
- LOMBARDIA, S. F. El artista Abel Azcona: “No existe la opción de prostituirse en libertad”. *La Nueva España*, Oviedo, 27 de novembro de 2019. Disponível em: <https://bityli.com/pHGqn>. Acesso em: 24 fev. 2020.
- MARRERO, Roberta. *El bebé verde: infancia, transexualidad y héroes del pop*. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Histórias da sexualidade*. São Paulo: MASP, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MENEZES, Renata de Castro. Santos, vadias e fetos. *Ponto Urbe*, São Paulo, 30 junho 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3486>. Acesso em: 25 ago. 2019.

MIRA, Alberto. Retratos de los artistas en transición: Ocaña visto por Ventura Pons. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Bellaterra, 2018. p. 67-84.

MOMBAÇA, Jota. Lauren Olamina e eu nos portões do fim do mundo. In: OFICINA IMAGINAÇÃO POLÍTICA. *Caderno Octavia Butler Oficina Imaginação Política*. São Paulo: 32ª Bienal de São Paulo. p. 46-49.

MONTORNES, Fede. Henrik Olesen, Mr. Knife and Mrs. Fork. Formas biográficas. Construcción y mitología individual. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Fede Montornes*, [s. l.], 8 mar. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/dsq5k>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MORENO, Isidoro. *Andalucía: identidad y cultura* (estudios de Antropología Andaluza). Cuadernos Andaluces. Granada: Editorial Librería Ágora, 1993.

MUÑOZ, José Esteban. *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

MUÑOZ, José Esteban. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University Press, 2009.

NAVARRO, Pablo Pérez. Parodias de la parodia en Martha Nussbaum y Celia Amorós. In: SOLEY-BELTRAN, Patricia; SABSAY, Leticia. *Judith Butler en disputa: lecturas sobre la performatividad*. Barcelona, Madrid: Egales, 2012. p. 27-58.

NAZARIO. Extraña forma de vida. Una conversación con Nazario. In: OCAÑA: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo. Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, Barcelona: Ediciones polígrafa, 2011. p. 198-207.

NAZARIO. *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016.

OCAÑA, José Pérez. *Documentos avulsos*. Pasta Arch OCA 5, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [19--].

OLIVEIRA, João Manuel Calhau de. Performatividade pajubá. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e59952, 2019.

OLIVEIRA, João Manuel. Tumultos de género: os efeitos de *Gender Trouble* em Portugal. *Periódicus*, Salvador, n. 3, p. 6-18, 2015.

PERALTA, Jorge Luis. Santa Ocaña, o cómo contar una vida *queer*. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorciones*. Barcelona: Bellaterra, 2018. p. 142-164.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHO, Armando; OLIVEIRA, João Manuel de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex æquo*, Vila Franca de Xira, n. 27, p. 57-76, 2013.

PONS, Ventura. *Ocaña, retrat intermittent*. Prozesas, Teide P.C, 1978.

PRECIADO, Paul B. Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española. Disponível em: <https://bityli.com/J8YzI>. Acesso em: 22 ago. 2019.

PRECIADO, Paul B. La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas. In: *OCAÑA: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, Barcelona: Ediciones polígrafa, 2011. p. 72-169.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrasexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

RAPISARDI, Flavio; MODARELLI, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

RIAÑO, Peio H. *Las invisibles: ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Madrid: Capitán Swing, 2020.

RODRÍGUEZ, Fernando López. *Historia queer del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Madrid: Egales, 2020.

- RODRÍGUEZ, Fernando López. Ocaña: tradición sin tradicionalismo. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Ocaña: voces, ecos y distorciones*. Barcelona: Bellaterra, 2018, p. 53-66.
- ROJAS, Lucía Egaña. *Atrincheras en la carne*: lecturas en torno a las prácticas postpornográficas. Barcelona: Bellaterra, 2017.
- ROMERO, Pedro G. Ocaña: el ángel de la histeria. Averiguaciones en torno a la cultura popular, la vanguardia y la historia entre 1973 y 1983. In: OCAÑA: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo. Virreina Centre de la Imatge/Centro cultural Montehermoso, Barcelona: Ediciones polígrafa, 2011. p. 12-69.
- SANT'ANA, Tiago. Queermuseu: A apropriação que acabou em censura. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 18 set. 2017. Disponível em <https://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura>. Acesso em: 10 out. 2019
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Nova York: Routledge, 2013.
- SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*, São Paulo, v. 16, p. 297-325, 1998.
- SMITH, Terry. *¿Que es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.
- SOUSA, Alexandre Nunes de. Literatura pós-coquetel (parte 1). *Revista Cariri*, Juazeiro do Norte, 6 out. 2015. Disponível em: <https://caririrevista.com.br/literatura-pos-coquetel-parte-1>. Acesso em: 26 mar. 2020.
- SOUSA, Francisco das Chagas Alexandre Nunes de. *Travestigonas*: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de *As travestidas*. 2019. 230 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

- SPIVAK, Gayatri C. *The Spivak Reader*. New York: Routledge, 1996.
- TADEU DA SILVA, Tomaz. A produção social da identidade e da diferença. In: TADEU DA SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102.
- TATAY, Helena. Una introducción al trabajo de Henrik Olesen. In: MUSEO REINA SOFÍA. *Henrik Olesen*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019. p. 12-37.
- TROI, Marcelo de. Carrocrazia: fluxo, desejo e diferenciação na cidade. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 270-298, 2017.
- TRÓI, Marcelo de. Teat(r)o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira. In: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 41-56.
- VAINFAS, Ronaldo. A religião de Rabelais. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, março de 2009. Disponível em: <http://jornalderesenas.com.br/resenha/a-religiao-de-rabelais>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- VEGA, Francisco Godoy. *La exposición como recolonización: exposiciones de arte latinoamericano en el Estado Español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- VENCATO, Anna Paula. *Sapos e princesas: prazer e segredo entre praticantes de crossdressing no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2013.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- VILLENA, Luis Antonio de. George Sand, un escándalo rebelde. *El cultural*, Madrid, 22 de diciembre de 2004. Disponível em: <https://elcultural.com/George-Sand-un-escandalo-rebelde>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- VOZMEDIANO, Elena. El lado salvaje. In: CAÑAS, María. *Risas en la oscuridad*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2015.

WEINBERG, Adam D. Prólogo. *In: BRESLIN, David; KIEHL, David. David Wojnarowicz: la historia me quita el sueño.* Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2019. p. 10-13.

ZAMBENEDETTI, Gustavo; SILVA, Rosane Azevedo Neves da. Cartografia e genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em psicologia social. *Psicologia & Sociedade*, Florianópolis, v. 23, n. 3, dez. 2011, p. 454-463.

ZANELLA, Andrea Vieira. *Entre galerias e museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

	COLOFÃO
FORMATO	16 x 23 cm
TIPOGRAFIAS	DTL Haarlemmer SD DTL Haarlemmer SD Sans
PAPEL	Alcalino 75g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
IMPRESSÃO	EDUFBA
CAPA E ACABAMENTO	Gráfica 3
TIRAGEM	400 exemplares

Leandro Colling é bolsista de produtividade em pesquisa 2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), professor associado do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (Ihac), professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais (PPGCHS), da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). É integrante e um dos criadores do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). É autor do livro *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer* e organizador dos livros *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, *Estudos e políticas do CUS*, *Dissidências sexuais* e *de gênero* e *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*, todos editados pela Editora da UFBA (Edufba).

Dirigido a qualquer pessoa interessada nas relações entre arte, gênero e sexualidade, este livro, escrito durante o período em que o autor foi professor visitante da Universidade de Sevilha, explica como os grandes museus espanhóis foram ocupados por uma série de obras e exposições que tratam das dissidências sexuais e de gênero. Leandro Colling analisa essa vontade de expor, classificar e pensar essas dissidências nas artes e também nos oferece uma rica narrativa sobre todo o processo de construção da sua pesquisa, que o leva a ser afetado por uma série de obras, situações e encontros dentro e fora dos museus. É um exercício etnográfico processual que resulta em críticas a pessoas artistas, curadoras e pesquisadoras e uma instigante proposta analítica.



ISBN 978-65-5630-103-7

9 786556 301037