

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

IAGO MARICHI COSTA

**TRANS\*, ARTE E IDENTIDADE:**  
Reflexões acerca da criação artística independente

São Carlos

2024

IAGO MARICHI COSTA

**TRANS\*, ARTE E IDENTIDADE:**

Reflexões acerca da criação artística independente

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação  
em Ciências Sociais do Centro de Ciências  
Humanas da Universidade Federal de São  
Carlos como requisito para a obtenção do  
Título de Bacharel em Ciências Sociais  
Orientador: Profa. Dra. Sylvia Iasulaitis

São Carlos

2024

### Ficha de identificação da obra

A ficha de identificação geralmente é elaborada pela biblioteca da  
Instituição de Ensino.

IAGO MARICHI COSTA

**TRANS\*, ARTE E IDENTIDADE:**

Reflexões acerca da criação artística independente

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Ciências Sociais e aprovado em sua forma final pelo Curso de Ciências Sociais

São Carlos, xx de xxxx de xxxx.

---

Prof. xxx, Dr.

Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> xxxx, Dra.

Orientadora

Universidade xxxx

---

Prof. xxxx, Dr.

Universidade xxxx

---

Prof. xxxx, Dr.

Universidade xxxxxx

## AGRADECIMENTOS

Há muito pelo que devo agradecer.

Início agradecendo à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da pesquisa de Iniciação Científica (Processo 2021/03932-8) que fundamenta esta monografia, mas também pela Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE, Processo 2023/00514-00) que garantiu a possibilidade de uma investigação em Portugal, cujos frutos ainda ressoam e serão continuados com empenho. Estas oportunidades ímpares permitiram não somente trocas em Congressos, Seminários, Eventos e Apresentações em contexto nacional e internacional, elas me permitiram enxergar rumos, conhecer mundos e intelectuais indispensáveis ao meu recente percurso profissional enquanto pesquisador. À FAPESP, o meu muito obrigado.

Agradeço também à Sylvia Iasulaitis, minha orientadora, por aceitar acompanhar este trabalho e pela consideração e comprometimento extremos com os estudantes do curso de Ciências Sociais na UFSCar. Igualmente, agradeço à Dani Cardoso por desde o início da idealização do projeto “Criação e Contra-dinâmicas: entre artes e políticas trans\* em Portugal” me orientar e receber com tamanha atenção, cuidado e rigor. Dani, após cada uma de tantas reuniões, conversas e discussões eu nunca segui o mesmo. Muito obrigado a vocês, que tanto admiro, pelo conhecimento, pela amizade e pelas oportunidades repletas de sentido.

Aos meus pais Carlos e Ângela por dedicarem toda uma vida para que eu pudesse pertencer a primeira geração da família a ocupar o ensino superior público; por mostrarem a cada ano que passa que somos repletos de mudanças, e que todas elas são repletas de responsabilidade e amor. Também isso me ensina minha irmã Daniela, a quem sou muito grato por todo apoio e carinho. Ser esta família é a sorte que desejo sempre honrar.

Agradeço a todas as pessoas que optaram por tomar um tempo para colaborar comigo nas entrevistas. Cada uma delas acabou por extrapolar qualquer finalidade de pesquisa, ensinando-me que lançar outros modos de olhar para um mesmo tópico é aprender a estar em alto mar, deixar de lado a vontade de pôr os pés na certeza. Admiro cada uma de vocês. O meu muito obrigado também a Guma Joana pelas trocas e por partilhar comigo a gravação da performance (r)e\_c013t4: C40S P4AR4D0XAL: seu trabalho é imenso, infinito.

O meu muito obrigado também aos pesquisadores Lux Ferreira Lima e Dionys Melo dos Santos pelo aceite da leitura e parecer desta monografia. É uma honra poder trocar com quem admiro! Igualmente, agradeço aos professores Gabriel Feltran, Clarice Cohn, Jorge Leite Júnior, Samira Feldman Marzochi, Aline Suelen Pires e Rodrigo Alberto Toledo, que

muito me marcaram durante a graduação. Também ao pessoal dos grupos de pesquisa Interfaces, SexEnt – especialmente à Cristiane Vilma de Melo pelo auxílio e paciência comigo! – e NamCult (bem como todos aqueles com que discuti meu trabalho em diferentes eventos), toda a equipe e aqueles que foram meus alunos no Cursinho Pré-Vestibular da UFSCar e todos os membros do GT Transformar UFSCar: muito obrigado!

A Bruno Benichio, André do Nascimento Degi, Brume Dezembro Iazzetti, Guima Matheus Guimarães, Sancha Lopes, Noa Trevisan, Thais Octaviano, Rafa Lauro, Carol Textura, Poli Fantucci, Rene Echeverria, Elio da Matta, Lara Costa, João Gonçalves, Heitor Miranda, Douglas Santos, Fernanda Marciano, Everton Jhonathan, Barbara Gonçalves Moraes, Lucia Cucchieri, Tia Kelly e Tia Ana, Vô Swami e Vó Alda, Ana Luiza Bortolozzo, Xuxa e Bibs, Beatriz Gusson, Bia Paixão, Isadora Maria Geraldine, Celeste, Bruna Zanotto, Holandina e Davi, Isabella Vicari, Leandro Cordeiro, Sabrynna Xavier, Gabe Teodoro, Erick Gregner, Guilherme Paschoalick, Ivy Zuanon, Javier Neto, Ana Barbara Cabrera Diaz, Caroline de Souza, Isabela Pétala, Fer San Juan, Sara Nery, Eduardo Souza, Marcus Gouveia, Guilherme Lemos, Atlas Potiguara, Sofia Batista, Gabe Marramaque, Yuri Bataglia Espósito, Viviane Gama, Ícaro Alves, Marc Tristão e todas as pessoas que, de alguma maneira, construíram comigo durante estes últimos anos e não foram colocadas aqui por descuido de memória: muitíssimo obrigado! Saúde a nós!

*Ninguém alguma vez  
escreveu ou pintou, esculpiu,  
modelou, construiu ou  
inventou senão para sair do inferno*

Antonin Artaud

*Que a vitória recompense os que tiverem feito a guerra sem amá-la*

Jota Mombaça

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar algumas reflexões acerca da criação artística independente de pessoas trans\*. Para contextualizar o uso desta “identidade” como recorte analítico, realizo uma breve revisão bibliográfica sobre a criação da categoria transexual no discurso médico; em seguida, contraponho este enquadramento ao apontar algumas das lutas mobilizadas por pessoas trans\* no Brasil. Além disso, relato uma performance de Guma Joana, (r)e\_c013t4: C40S P4AR4D0XAL, ilustrada por alguns desenhos etnográficos. Por fim, realizo a leitura de trechos de entrevistas conduzidas por mim e coletadas por outros meios, entremeando as dimensões pessoais e coletivas que a criação artística agencia. Como resultado, a criação artística trans\* mostrou-se enquanto uma interessante forma de experimentação e de construção de sentidos entre artistas e seus pares de convivência, uma competência que interfere na construção de imaginários em comum, mas também no próprio sujeito.

**Palavras-chave:** arte trans. criação artística. gênero.

## ABSTRACT

This work aims to engage in reflections on the independent artistic creation of trans\* individuals. To contextualize the use of this “identity” as an analytical framework, I conduct a brief literature review on the creation of the transgender category in the medical discourse; subsequently, I counter this framing by highlighting some of the struggles mobilized by trans\* people in Brazil. Additionally, I report a performance by Guma Joana, (r)e\_c013t4: C40S P4AR4D0XAL, illustrated by ethnographic drawings. Finally, I propose the reading of excerpts from interviews conducted or collected by me, intermingling the personal and collective dimensions that artistic creation influences. As a result, art has proven to be an intriguing form of experimentation and meaning-making among artists and their social circles, a competence that impacts the construction of shared imaginaries but also the individual themselves.

**Keywords:** trans art. artistic creation. gender.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Corpo vitruviano.....	14
Imagem 2 – “Boyceta tentacular” de Bruno Pfeil (2020).....	18
Imagem 3 – Conjunto de obras de Elio da Matta.....	22
Imagem 4 – Pessoas <i>não identificadas</i> , fotografadas por Madalena Schwartz na década de 1970.....	24
Imagem 5 – Obras de Bika Teixeira na exposição “Jamais Fomos Modernos” no Museu de Arte do Rio (MAR).....	27
Imagem 6 – Nuvem de conceitos (à esquerda) e Nuvem de palavras (à direita).....	35
Imagem 7 – Cenário introdutório da performance.....	39
Imagem 8 – A memória das navalhas.....	40
Imagem 9 – Corpo em cena.....	41
Imagem 10 – Corpo de hormônios, corpo descartado, corpo sem identidade.....	42
Imagem 11 – A quebra da imagem.....	43
Imagem 12 – A energia da contradição.....	43
Imagem 13 – Fúria Travesti.....	44
Imagem 14 – “Aonde Eu Estou Agora?”, de Fefa (2020).....	58

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. <b>Corpos que transbordam: entre enquadramentos e multidões.....</b>	14
2.2 <b>Dos enquadramentos de uma categoria médica.....</b>	15
2.3 <b>A identidade para as Multidões que nela habitam.....</b>	20
3. <b>Materiais, métodos, convites, dados e forma de análise.....</b>	29
3.1 <b>Convite e condução das entrevistas.....</b>	30
3.2 <b>Forma de análise de conteúdo.....</b>	32
3.3 <b>Uso do <i>Atlas.ti</i> como ferramenta auxiliar de análise.....</b>	34
3.4 <b>Perfil das pessoas entrevistadas.....</b>	35
4. <b>Representatividade trans* e trajetória corpapológica.....</b>	37
4.1 <b>(r)e_c0l3t4: C40S P4R4D0XAL.....</b>	38
5. <b>Das enunciações, vivências e imaginários: deambular entre entrevistas.....</b>	46
5.1 <b>Do que vem do mundo ao mundo interno: afetos que escapam do corpo.....</b>	46
5.2 <b>Do afeto ao externo: trabalho, coletividades e representação.....</b>	52
6. <b>Conclusões parciais.....</b>	61
7. <b>Referências.....</b>	63

## 1. INTRODUÇÃO

O que pode a criação, este instrumento que conecta processos de vida à materialização da diferença? O que pode o artista cujo corpo se torna outro a cada passo que cria? Seria a arte uma ferramenta relevante de resistência? Escolher flutuar entre cada um destes termos e dimensões parece, por si só, um difícil ato reflexivo, um ato de confrontar e suportar a possibilidade de perder-se a cada vez que uma nova proposição ou contradição é dada a ver. De qualquer forma, são estas algumas das perguntas iniciais que motivaram, desde o princípio, a condução da pesquisa que baseia esta monografia.

Aqui, o que se propõe é a exposição de recortes de uma investigação que procurou compreender *se e como* a arte independente (bem como o processo de sua criação) realizada por pessoas trans\*<sup>1</sup> e travestis é capaz de produzir agenciamento e potência para seus círculos de convivência, algumas de suas dinâmicas de sociabilidade. Assim, a intenção fora a de direcionar um olhar transdisciplinar – dialogando ora entre os campos da antropologia e sociologia, ora entre as esferas da arte e comunicação – para *uma* das estratégias de resistência exercida por estes corpos/*corpas*<sup>2</sup>; o trabalho fora majoritariamente permeado pela hipótese de que a manifestação artística, ao expor formas visíveis/sensíveis de desconformes perspectivas (*não-)*ontológicas, permite o deslocamento de imaginários e vivências coerentes à norma e sua respectiva concessão estética. Isto implica em compreender o ofício criativo enquanto um instrumento possível/viável de deslocamento desde os enquadramentos (Butler, 2011) de deslegitimidade e desqualificação dos modos de vida, por vezes condicionados à abjeção, até a partilha sensível (Ranciere, 2009) de diferentes condutas e continuidades de suas existências, mesmo quando em menores escalas, em particularidades do eu-consigo-mesmo.

Pensar nestas noções de agenciamento mesmo em hecceidades modestas e microscópicas (Deleuze, 2013, p. 181) – ou micropolíticas (Guattari & Rolnik, 1996) –, demarca a necessidade de recusa à premissa de que o corpo é somente uma localidade passiva sob a qual opera o poder e o controle (Preciado, 2019), mas não exclui deste território relacional a violência que atravessa cotidianamente a subjetividade da carne enquanto centro receptor e produtor em exercício. Deste modo, entre fluxos e ferramentas processuais, o recorte de uma suposta “identidade” trans\*, como veremos adiante, amolda-se dentro da

---

<sup>1</sup> Há uma interessante discussão em torno do uso do asterisco precedido pela palavra *trans*, procedimento adotado tanto nas mídias sociais digitais como no âmbito acadêmico (TOMPKINS, 2014, p.26-27; Halberstam, 2023). Esta unção propõe não somente um “guarda-chuva” identitário para espectros binários de masculinidade ou feminilidade, mas uma abertura à indentação de travestis, boycetas, pessoas não-binárias, *queer*, gênero, intersexo, andróginas, dentre outras expressividades de gênero. É com esta mesma finalidade que atenderei ao uso do termo com sinal gráfico neste texto.

<sup>2</sup> *Corpas* é também um modo de nomearmos o corpo fora da normatividade hegemônica.

condição de sua multiplicidade: este delineamento não pretende generalizar, tampouco obliterar, a pluralidade presente em cada forma de produção e enunciação relativos aos modos de vida, subjetivação e fazer artístico, mas sim privilegiar o modo como estas diferenças<sup>3</sup> são realizadas entre algumas das pessoas pertencentes a esta multidão somada por sujeitos dotados de diferentes recortes de raça, classe e meios de convívio.

No seio das representações há a estética, a visualidade e a produção do imagético. Entre materializações, identidades e políticas do corpo, as artes trans\* aparecem aqui como “campo de visibilização e experimentação dos saberes e conhecimentos dos sujeitos marginalizados da construção de sentido” (Silva-Cañaverl, 2019, tradução minha) comum. Mais do que a interpretação de uma criação isolada, compreender a actância (Latour, 2012) destes processos artísticos demanda a consideração de influências exercidas pelo mundo externo, somado pelas criações infinitamente abertas: a imagem final resulta no desempenho de todo um processo que constitui arte e sujeitos (Colling, 2021, p.27) mutuamente afetados.

Enfim, cabe entremear também que, neste sentido, o ato criativo não é compreendido enquanto um *trazer-diversidade-ao-mundo*, mas como um procedimento que afeta dimensões pessoais/particulares mesmo antes de seu compartilhar externo, quando perfura uma e outra vez mais a tradição de silenciamento delegada a estes corpos. Não é preciso que um corpo trans\* tenha como exclusivo objeto afetivo/perceptivo de sua arte a temática da *identidade* para que valora a sua diferença; a diferença não centra-se no limite de uma categoria.

Já sobre a compreensão do que se trata de um objeto de arte neste trabalho, entendo que este é nomeado enquanto tal a partir de convenções coletivas e de cooperação em torno de práticas comuns. Em outras palavras, arte é o que os artistas e seus interlocutores nomeiam enquanto tal:

A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si convencem os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a “arte” como referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas desse nome (Becker, 2010, p.57).

Se a exploração desta pesquisa parte sobretudo da enunciação de perspectivas pessoais acerca do processo de criação, é porque assumiu-se que suas falas e narrativas têm a capacidade de ilustrar esta aproximação com o autoreconhecimento de si e com a constante atribuição de significados à vida cotidiana: a individuação não é necessariamente pessoal (Deleuze, 2013, p.180), mas traça uma linearidade de sentidos similares, forjados de

---

<sup>3</sup> Esta não se pretende enquanto uma análise comparativa com pessoas cisgênero que vivem de arte e têm seus próprios círculos e dinâmicas de conflito, mas também não ignora o fato de que diferentes corporalidades são confrontadas por diferentes acontecimentos no palco social, conforme seus recortes interseccionais.

diferentes modos. Assim, esta se quer uma pesquisa empírica e qualitativa, onde os dados são criados por mim, mas principalmente por outras pessoas, com outras finalidades, tendo eu dialogado com as mesmas para que pudesse incluir os dados para a investigação; neste sentido, inspirado em Howard S. Becker (2010, p.10), sigo consciente do infinito que não sei, e de que os tópicos, questões e assuntos não emergem simplesmente, mas nós os emergimos, inventando e bricolando resultados do que aprendo enquanto enceto este trabalho: localizadamente, eu próprio<sup>4</sup> considero-me parte de interesse do meu objetivo de estudo.

Para rumar um dos caminhos de compreensão frente a estes questionamentos e colocações, organizei a monografia do seguinte modo: na primeira parte, *Corpos que transbordam: entre enquadramentos e multidões*, realizo uma breve revisão bibliográfica acerca da construção da categoria *transsexual* sob as lentes de um saber médico-científico; depois, contraponho estas construções em relação a uma leitura sobre os usos das identidades trans\* num viés da tradução política/crítica *queer*, retomando ligeiramente alguns pontos que marcam as rotas de luta política de pessoas trans\* no Brasil. Na segunda parte, apresento os *Materiais, métodos, convites, dados e formas de análise* das partes que a sucedem, de cunho mais autoral e exploratório que a primeira. Na terceira parte, me debruço sobre o projeto *Representatividade trans\* e Trajetória Corpapolítica*, mais especificamente na performance *(r)e\_c-13t4: C40S P4AR4D0XAL*, realizados por Guma Joana. Na quarta parte, *Das enunciações, vivências e imaginários: deambular entre entrevistas* divido a partilha das enunciações em dois blocos: uma perspectiva mais pessoal *Do que vem do mundo ao mundo interno: afetos que escapam do corpo* e outra mais coletivizada, *Do afeto ao externo: trabalho, coletividades e representação*. Por fim, realizo uma (in)conclusão com concisas considerações finais.

---

<sup>4</sup> Em uma pesquisa, deve-se considerar que os atores não estão alheios ao conhecimento do significado que têm sobre as tarefas que realizam e intencionam (Latour, 2012, p.31), mesmo que este “significado” seja e tenha sentido diferente daquele apresentado como um resultado de investigação. Complexa e heterogênea (*idem*, p.72), as conexões apresentadas não são demonstrativas de uma transparência da realidade, mas propõem pontos de atenção e encontro que não foram traduzidos, mas seguidos em busca de compreensões e reflexões indutivas.

## 2. CORPOS QUE TRANSBORDAM: ENTRE ENQUADRAMENTOS E MULTIDÕES

“Trans\*” parece não separar-se de seu significado etimológico<sup>5</sup>. Como prefixo, o uso da palavra indica um processo de movimento, de travessia, de passagem para um lugar outro. Transportar, conduzir; transitar, percorrer; transmitir, ultrapassar; transmutar. Transbordar pode, como verbo transitivo direto, assinalar que o limite de um contorno foi transposto, ou seja, que o território o qual ocupa uma substância foi ultrapassado. Como transitivo indireto, transbordar significa estar repleto. Transgênero, transexual, transviado; o corpo foi atravessado. O corpo transborda: está repleto de agenciamento; aqui, agenciamento é necessariamente compreendido como um movimento que amplia as possibilidades de seus eixos de conexão, como um rizoma (Deleuze & Guattari, 2011, p.14) sem tronco, princípio, centro, verticalidade, coerência ou fim. Mas se o corpo não cessa de sua condição múltipla e mutável, *por que* circunstancia-lo sob as lentes de uma “identidade” trans\*? Quem precisa desta identidade?

**Imagem 1 - Corpo vitruviano**



Fonte: Samuel Bittar (2022)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Acrescento Ian Guimarães Habib (2021, p. 46): “No Latim, trans funciona como preposição e preverbo [...]. Como preposição, significa ‘além de’, ‘para o outro lado de’, ‘do outro lado de’, e ‘por sobre’. Como preverbo, além de ter o sentido de ‘além de’, aponta para o de ‘de um lado para o outro, inteiramente’. No português, ‘trans’ é um prefixo que pode indicar ‘de um lado para o outro’, ‘por entre’, ‘através de’, ‘ao longo de’, ‘no decorrer de’, ‘durante’, dentre outros. O prefixo trans, com seus movimentos, trama passagens por identidades trans\* e por analíticas trans\* simultaneamente”.

<sup>6</sup> Descrição da imagem pelo artista: *Não simétrico por definição. Não mutilo-me em tuas geometrias, e não é por falta de tentativas de caber em tuas linhas-limite, mas certamente porque seus moldes são fragmentários e*

## 2.2 DOS ENQUADRAMENTOS DE UMA CATEGORIA MÉDICA

Afirmar a existência de uma história definitiva sobre aquilo que se possa compreender como uma *história da identidade* (ou da expressividade) *trans\** parece um esforço vago, uma vez que esta nos separa de nós mesmos, nos dissipa em proveito do outro que somos (Deleuze, 2013, p.123). Essa tentativa de produzir uma narrativa que busque por uma origem e que se pretenda indivisível, sobretudo acerca de uma população que não corresponde imediatamente a um *Eu* essencial, cartesiano, moderno, puro e iluminista, implica sempre na obliteração de outras de suas memórias e versões.

Isso não significa dizer que seja possível deixar de lado o percurso de construção da transexualidade enquanto uma categoria médica, psiquiátrica e cientificizada, uma vez que, tal como sexo<sup>7</sup> e a sexualidade, a noção de transgênero/transexual esteve em disputa no campo da fisiologia, biotecnologia e, sobretudo, dos saberes psi<sup>8</sup> (Bento, 2017). Muito antes de uma noção de *identidade cultural* – impressão e imaginário em constante disputa e dissenso (Rancière, 2018) acerca do que se produz sobre determinadas corporalidades –, as noções científicas acerca da corporalidade *trans\** forjaram concepções que acabaram por determinar a legitimidade e legibilidade destes corpos, de modo a produzir e ressoar em violências e abjeções ainda no presente:

Pessoas inconformes às normas de gênero da modernidade/colonialidade foram há muito submetidas a punições e normatizações, alocadas em lugar de inferioridade, perversidade, doença. O saber biomédico moderno [...] instituiu modelos de normalidade e, conseqüentemente, de anormalidades. No caso da dissidência de gênero, nos moldes ocidentais binários e generalistas, percebemos essa normatização com pungência. (Pfeil & Pfeil, 2023).

Em “*Nossos Corpos Também Mudam: Sexo, Gênero e a Invenção das Categorias ‘Travesti’ e ‘Transexual’ no Discurso Científico*”, Jorge Leite Júnior (2008) – através de uma extensa genealogia que percorre desde a Antiguidade até a consolidação de saberes biomédicos/científicos (bem como midiáticos) “Modernos” – aponta que, mesmo antes da consolidação institucionalizada da categoria de transexualidade como psicopatologia, haviam manifestações análogas àquilo que passou a ser compreendido como uma *incongruência* entre sexo e gênero: a primeira imagem ocidental paralela a essa caracterização, a do ser *andrógino* (ou “*hermafrodita*”, figura platônica da “ambigüidade sexual”), esteve presente na

---

*inflexíveis. A minha vontade e representação não podem existir no teu mundo. Por isso você tem de saber: Tua mitologia do dever-do-corpo não faz parte de mim.*

<sup>7</sup> Para uma discussão sobre a disputa e gerenciamento socio-médico-diagnóstica acerca da categoria de sexo, relacionando-o à intesexualidade ver “O sexo dos anjos: Representações e práticas em torno do gerenciamento sociomédico e cotidiano da intersexualidade”, de Paula Sandrine Machado (2008).

<sup>8</sup> Psicologia, psicanálise, psiquiatria.

Antiguidade enquanto figura mágica, divina; um “monstro privilegiado” que desafiava certezas e limites acerca do corpo com sua manifestação *fantástica*.

Mais adiante, no período do Renascimento Humanista, esta *ambiguidade* passava a ser submetida a um processo de adequação concomitante a construção do saber científico e do poderio discursivo religioso-cristão, que determinava forçosamente o exercício do cumprimento social equivalente às genitais – tal como uso das roupas, comportamentos ou atendimento às hierarquias – sob pena de perseguições, torturas e morte: o poder é “precisamente o elemento informal que passa entre as formas do saber, ou por baixo delas” (Deleuze, 2013, p.126). Vale pontuar, ainda e com base em Thomas Laqueur (2001), que até o século XVIII, quando o saber/poder científico moderno continuava em denso processo de consolidação, reinava na cultura ocidental a ideia de que existia um único sexo fisiológico (com dois gêneros hierarquizados em sua *performatividade* social). Imaginava-se que o aparato genital fosse um mesmo para homens e mulheres, sendo que a diferença residia no fato do órgão estar para dentro ou para fora do corpo: se a gestora tivesse um chamado “calor vital” resultante do cumprimento das normas e de seu desenvolvimento espiritual, o feto se desenvolveria por completo e suas genitálias ficariam para fora; do contrário, as genitais ficariam para dentro e o feto tornaria-se menina. Sexo resumia-se enquanto aparato genital de fêmea ou macho, sendo que a mulher era um homem incompleto, um ser dotado de uma ontologia menos desenvolvida em sua anatomia, destino e espiritualidade: a mulher seria um macho falido.

Na continuação deste período é que a Modernidade europeia – onde a Verdade se divide entre binômios tais como o de corpo e mente, natureza e cultura – compreenderá os sexos *distintos e complementares*, feminino e masculino, macho e fêmea. A ordem dos sexos acompanhará a nova ordem política, econômica, tecnológica, científica e epistemológica: o antigo andrógino torna-se o *monstro* pseudo-hermafrodita; um anormal sexuado *psíquico*, o “grande pai – e mãe – das identidades ‘transgêneras’ da segunda metade do século XX e início do XXI: travestis, transexuais, drag queens, drag kings, intersexos, crossdressers entre tantas outras identidades” (Leite Jr, 2008, p.31), todas elas submetidas ao viés dos sistemas de controle, tutela e opressão (Pfeil & Pfeil, 2022, p.150).

Desconfiando das noções *universais* e *oficiais* sobre o *Verdadeiro Transexual*<sup>9</sup>, Berenice Bento (2006) contextualiza essa “invenção *transexual*” no âmbito médico-científico:

---

<sup>9</sup> E também interessada na exposição de narrativas pessoais/vividas sobre a experiência trans\* e o processo de cirurgias transgenitalizadoras no Brasil – onde “este tipo de cirurgia foi reconhecido em 1997, quando o Conselho Federal de Medicina (CFM) publicou Resolução autorizando os hospitais universitários a realizá-la em caráter experimental. Antes dessa Resolução, médicos foram julgados pelo CFM pelo crime de ‘mutilação’, tipificação atribuída às cirurgias de transgenitalização” (Bento, 2006, p.28).

a aparição do *transexual psíquico* se dá pela primeira vez em 1910, quando o sexólogo Magnus Hirschfeld nominou as “*travestis fetichistas*”, em seguida, em 1919, o mesmo cunha o termo “*transexualismo*”; descontinuidades dadas, o termo volta a ser utilizado somente em 1949 pelo sexólogo David O. Cauldwell para classificar um “*transexual masculino*”. Mas é na década de 1950 que a transexualidade passa a ser compreendida e institucionalizada enquanto um fenômeno médico-psiquiátrico, patológico e, conseqüentemente, como um dispositivo de dominação e controle – irreparavelmente branco, heterossexista, cisgênero, normativo, compulsório e patriarcal (Pfeil & Pfeil, 2023) – através do qual práticas discursivas e disciplinares dos corpos deveriam ser intermediadas por práticas reguladoras, ou seja, de normalização<sup>10</sup>.

Em outros termos, ao passo que se produzia um saber, era preciso que se dispusesse um tratamento de adequação: em 1953, o endocrinologista Harry Benjamin – frente a sistematização do uso clínico de moléculas hormonais no tratamento de mudança de sexo (Preciado, 2018, p.30) – sugere em “*Transvestism and Transexualism*” que a cirurgia de transgenitalização seria a única forma terapêutica possível para a transexualidade, contrariando profissionais da saúde reticentes à “*mutilação corporal*” como método de *tratamento/cura* à época. Esta conduta seguia linear à constituição biologizante da adequação do gênero:

Tais sintomas se centralizariam na abjeção ao próprio corpo, especialmente aos genitais, e no desejo desesperador de ‘transicionar’ social e fisicamente para o gênero oposto, quase como mudar de time. Segundo essa lógica, o único ‘tratamento’ possível para ‘transexuais de verdade’ seria a cirurgia transgenital. Terapia alguma poderia reverter a transexualidade de um ‘verdadeiro transexual’ (Pfeil & Pfeil, 2022, p.155).

Já em 1955 passa-se a esboçar concepções acerca da noção de *gênero*: pautado na Teoria dos Papéis Sociais de Talcott Parsons, John Money – professor de psicopediatria do Hospital Universitário John Hopkins – indica que o “*gênero*” ou a “*identidade sexual*” poderia ser modificado até os 18 meses de bebês intersexo (Bento, 2006, p.40-41). Esta constatação adicionou o papel da socialização – ainda que mediada pela ciência e instituições basilares – como fundamental para o exercício da diferença sexual<sup>11</sup>, contrariamente à noção de Robert Stoller, o qual propunha que a transexualidade deveria ser simplesmente tratada psiquicamente a partir dos protocolos de masculinidade ou feminilidade (Bento; Pelúcio, 2012; Preciado, 2018, p.29). Uma vez formulado, o conceito médico de identidade de gênero

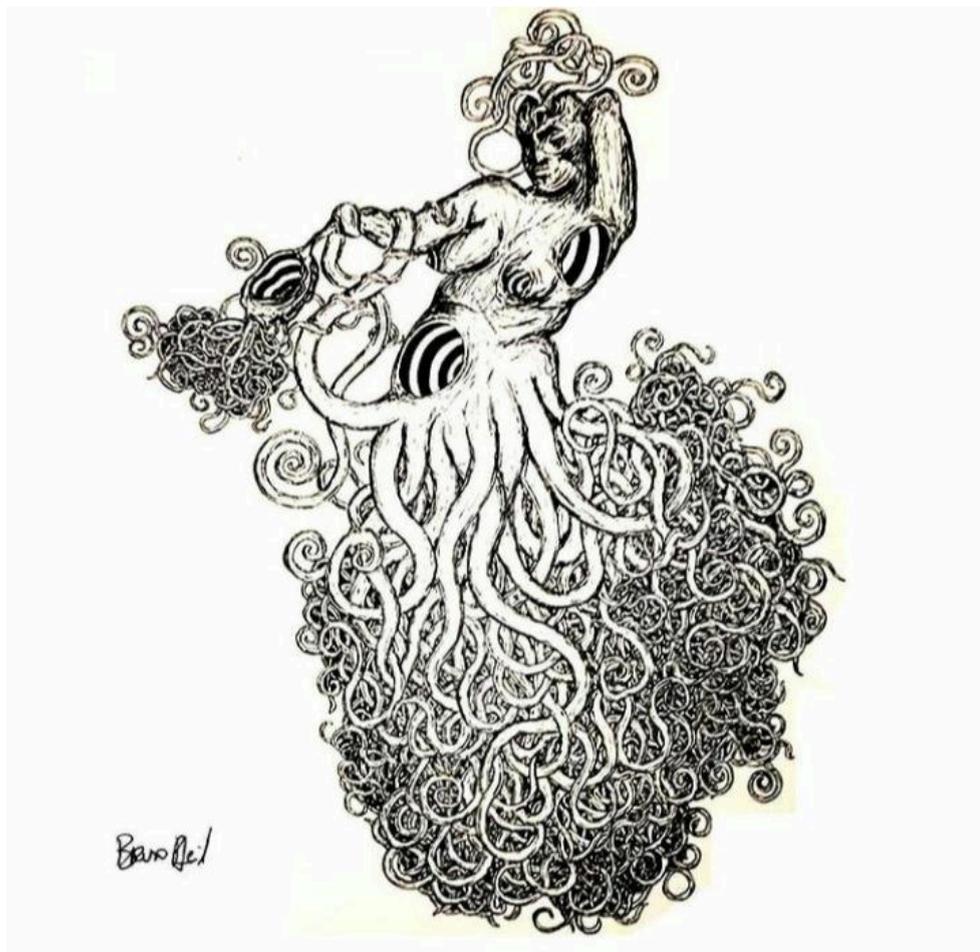
<sup>10</sup> Processo que ressoa ainda hoje na noção de processos de “normalização” oferecidos por setores da saúde.

<sup>11</sup> Sempre orientada para o exercício da heterossexualidade, independentemente da (in)adequação de gênero.

tornou-se inseparável da transexualidade, sobretudo após a criação da Clínica de Identidade de Gênero no Hospital John Hopkins em 1966.

Ainda que fosse considerado o papel da socialização para o exercício do gênero, as práticas e teorias médicas não cessaram de saturar a relevância biológica do corpo para compreender tal *fenômeno* de transição. Mesmo Money, com sua constatação *revolucionária* para o apreço à tateabilidade empírica da medicina, defendia a hipótese de que a origem da transexualidade estaria em uma anomalia cerebral que torna a performance corporal uma matriz incongruente à Verdade do sexo genital. A este fenômeno, o mesmo nomeará a “disforia de gênero”<sup>12</sup> em 1973 (Bento, 2006, p.42-43), diagnóstico ainda operante e universalizado por todo o globo entre congressos e associações no norte global, como quem determina, ainda, a continuação do antigo e *Verdadeiro Transexual*.

### Imagem 2 - “Boyceta tentacular” de Bruno Pfeil (2020)



Fonte: Museu Transgênero de História da Arte (MUTHA)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Incluído no DSM-III em 1980 e presente até seu último volume, o DSM-V, publicado em 2013.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://mutha.com.br/2022/05/09/bruno-pfeil/>. Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

De um modo ou outro, traçar uma reavaliação sobre a construção patológica da transexualidade não é o objetivo principal deste trabalho – até mesmo porque, entre os próprios *Standards of Care* (SOC), *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM) e *Código Internacional de Doenças* (CID) não há plenas coerências constitutivas (Pfeil & Pfeil, 2022, p.155-159). Na verdade, este é um esforço narrativo que localiza e traz índices compreensivos acerca da leitura e atravessamentos de determinados corpos, dobrando o acontecimento temporal passado sobre o estado que se presentifica nas relações, de modo a “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas” (Spivak, 2010, p.48).

Não há um campo sem história e não há corpo sem memória. O que autoriza o esquecimento ou a não perpetuação de determinadas narrativas enquanto legítimas? Diante da invisibilidade e das formas de controle, quais direitos podem ser disputados? Sabe-se: toda essa normatização burocrática e esse limite institucionalizado categoricamente por um saber biomédico não foi o suficiente para universalizar qualquer tipo de entendimento acerca destes corpos, menos ainda permitiu a liberdade e autonomia de escolha destes sujeitos frente a sua corporalidade. Ainda hoje, é preciso que um superior dê sua sacra *autoridade* sobre o corpo do outro: para este saber/poder, o ser trans\* é um ser incapaz. Tal como um espelho entre ciência e sociedade:

Ao passo em que a ciência moderna se mostra como um modelo totalitário que nega outros tipos de conhecimento, a humanidade universal nega outras possibilidades de constituição subjetiva e corpórea que não reflitam o sujeito universal da modernidade, qual seja: o homem cisgênero, branco, heterossexual, endossexo, sem deficiência, de origem judaico-cristã, proprietário. A categoria de humanidade é, por si mesma, desumanizadora, pois preconiza que determinados corpos são menos humanos do que outros (Pfeil & Pfeil, 2023, p.99).

A cultura impõe-se sobre nós, o corpo social molda-nos segundo as suas leis e produz “um corpo para nós, um corpo capaz de se desenvolver num espaço social, num espaço produtivo, pelo qual somos responsáveis” (Guattari; Rolnik, 1996, p.278 *apud* Pfeil & Pfeil, 2022, p. 165): não é novidade o despejo, o vexame e a humilhação motivados por estas imbricações coladas na experiência social, sobretudo contra os corpos/as *corpas* de travestis e mulheres trans\* negras e trabalhadoras do sexo<sup>14</sup>. Até 2023, o Brasil mantém o legado de 15 anos consecutivos como país que mais assassina e violenta pessoas trans\* no globo. Ainda assim, o acesso e a procura por dados primários acerca dos assassinatos – disponibilizados por

---

<sup>14</sup> “O transfeminicídio [é] a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque, além de romper com os destinos naturais do seu corpo generificado, faz isso publicamente” (Bento, 2014, p.2).

projetos como *Transrespect Versus Transphobia (TvT Worldwide)*<sup>15</sup>, por exemplo – permanece negligenciado: a brutalidade dos assassinatos<sup>16</sup> não parece impressionar a norma, sequer deseja reprimir suas contracondutas. Quer antes é fortalecê-la sob a imagem do tropo metonímico que reduz a contrariedade dos desejos à interpretação redutível das subjetividades à sua “biologia” (Foucault, 1999; Bento, 2012, p.97).

Ao mesmo passo que o contorno da identidade parece assumir um limite, uma insuficiência dentro dos processos de identificação e desidentificação em torno de uma categoria externamente estabelecida, é dentro da visualização destas circunstâncias que os sujeitos – ainda que repletos de multiplicidade e diferenças entre si – podem se mobilizar, podem imaginar caminhos e redeterminar coletivamente novos rumos frente a repetição de uma precarização das formas de vida. Acreditar em princípios de coletividade é continuar um esforço à contramão da noção de passividade, sujeição, deslegitimidade, invisibilidade e morte contra a população de pessoas trans\*<sup>17</sup>.

### 2.3 A IDENTIDADE PARA AS MULTIDÕES QUE NELA HABITAM

Ao provocar (e compor com) o campo de discussão das críticas culturais, feministas e pós-estruturalistas até a primeira metade da década de 1990, Stuart Hall (2008) ensinou-nos que não é possível superar uma ideia ou um conceito sustentado pela noção de identidade senão de maneira dialética. Uma vez que a identidade não é atribuída por inerência ou vontade do sujeito, mas sim pelas dinâmicas sociais, culturais e políticas que lhe atravessam, não basta desejar que o signo da palavra se dissolva e se apague voluntariamente: para compreender o lugar e a necessidade da identidade ou da identificação, cabe antes notar suas diferenças, suas articulações no passado, no presente e nas suas possíveis estratégias posicionais. Sim: o uso da identidade por algumas corporalidades não é fixo, mas útil em suas circunstâncias, inegável em suas diferenças. Podemos dizer que no uso político de uma *identidade trans\**, é considerado que esta *generificação* não é “um ponto de vista sem corpo ou puramente discursivo” (Connell, 2016, p.38), mas habitado, hibridizado e misturado pela

<sup>15</sup> Os quais incluem a identificação de nome, idade, ocupação, data de morte, cidade, país, local, causa e detalhamentos sobre cada assassinato.

<sup>16</sup> Dentre as quais se enumeram diversas formas violentas de morte como incineramento, estrangulamentos, apunhalamentos, desfiguração de rostos e, sobretudo, genitálias.

<sup>17</sup> Neste rumo, esforços com a finalidade de mapear questões caras à saúde e condições da população transmasculina, ainda invisibilizada, têm sido realizadas pelo Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT) e pela Revista Estudos Transviados, contando com relatórios como *A dor e a delícia das transmasculinidades no Brasil: das invisibilidades às demandas* (2021), *Observatório das violências, mortes e suicídios contra as Transmasculinidades - Anderson Herzer* (2022) ou com o levantamento *Mapeamento das Violências contra Transmasculinidades Vivendo no Brasil* (2023). Já sobre a população trans\* como um todo, neste sentido estatístico, foi publicado pelo Centro de Estudo de Cultura Contemporânea (CEDEC) um relatório de *Mapeamento das pessoas Trans no município de São Paulo* (2021).

falta de limites definitivos ou recortes delineados que se interessam na criação de novas formas de experimentar o corpo, de fabricar vida: à vista disso, a “identidade” trans\* parece romper com a noção original de Identidades engessadas.

Neste lugar, um planeamento sob a tradução política (Habib, 2021, p.40) que faz o campo de estudos *Queer* sobre o que se compreende como um corpo recortado pela “identidade” é também capaz de nos sugerir mais modos de olhar. Dificilmente afixado no tempo, o *Queer* assazmente narrado é aquela movimentação que aparece como forma de reconhecimento, apuração ou mesmo diagnóstico da necessidade de um diferente impulso – multifacetado, crítico e provocativo – em meio às diferentes efervescências culturais, sociais e acadêmicas que o antecedem, tais como o movimento feminista, negro e homossexual, as revoltas em Stonewall, o movimento ACT UP novaiorquino, dentre outras mobilizações por direitos civis (Leopoldo, 2020).

Concomitantemente à publicação de livros como “*O desejo homossexual*” (1970) de Guy Hocquenghem e “*Pensando sobre sexo*” (1984) de Gayle Rubin; ou de “*Problemas de Gênero*” (1990) de Judith Butler, “*Cem anos de sexualidade*” (1990) de David M. Halperin e “*A epistemologia do armário*” (1990) de Eve K. Sedgwick, o que se queria não era o estabelecimento de uma normalização da homossexualidade ou de uma aceitação pela “diversidade” corporal e existencial, tampouco se queria o estabelecimento de uma Identidade *Queer*.

Neste movimento crítico à normalização do sujeito e ao processo de normalização das identificações<sup>18</sup> (Louro, 2001), notava-se que a própria concepção de gênero, tal como a de sexualidade, é fruto de gestos e ações, performatividades justamente postas em dimensões localizadas no tempo, no espaço geográfico, nos contextos sociais, civis e burocráticos, bem como nos meios de convivência de um determinado grupo: em outras palavras, notava-se que o gênero não possui essência ou estatuto ontológico separado de sua materialidade, e que sua atuação acaba por fabricar uma e outra vez mais as noções estabelecidas pelos papéis de masculinidade ou feminilidade processados em convivência sociocultural (Butler, 2003). A sensibilidade *Queer* enquanto sugestão crítica de um processo de reconhecimento das identidades subalternizadas permite-nos pensar sobre a perda de um *eu essencial* a partir de uma alteridade radical (Benetti, 2013, p.9), das perspectivas em recusa da ideia de um sujeito dotado de uma humanidade, forma e gestos (Haraway, 1993, p.277) específicos. São postulações críticas sobre esferas da subjetividade que constituíram rumos em recusa da ideia

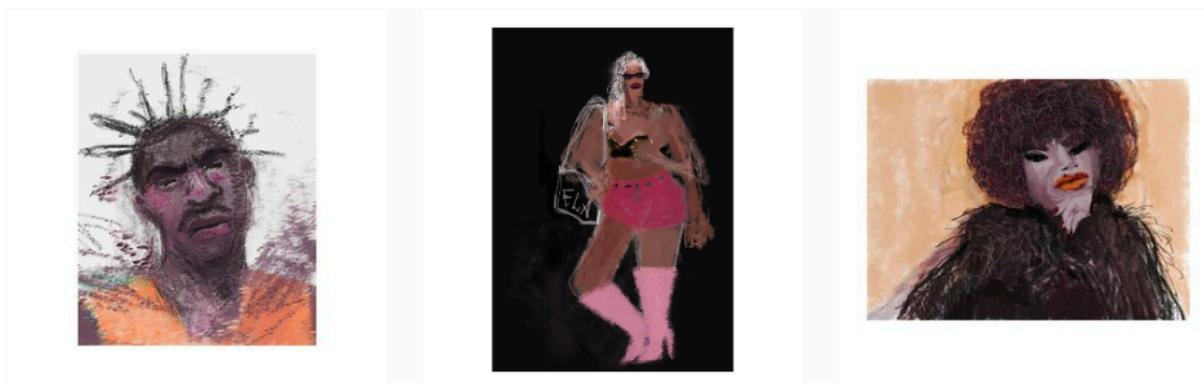
---

<sup>18</sup> À época, a crítica sobre o processo de assimilação da homossexualidade branca masculinista, sobretudo.

de uma normalidade que delega àqueles que a ela não pertencem, o lugar de um Outro (Kilomba, 2019).

Sobretudo em nosso contexto de Sul Global, onde estes pensamentos foram tidos como uma arena de embate de ideias e luta política que procuram desnaturalizar normalidades compulsórias e enrijecidas (Pelúcio, 2014) – e onde podem caber melhor as reposições de uma analítica contextualizada, *Quare, Cuir, Cu, Kuir*<sup>19</sup> ou simplesmente do transviadecer –, *Queerizar* uma perspectiva é propor a suspeita acerca daquela tolerante diversidade horizontal, onde a tradução material do termo não chega por seu sentido linguístico, mas antes pela consideração ativamente política que mobiliza tanto o corpo como a rede de cada fluxo em contestação às “estruturas cisheteronormativas e falocêntricas em esferas jurídicas, biomédicas, educacionais, das lutas por empregabilidade, dentre outras” (Habib, 2021, p.30). Trata-se de uma contestação desde as margens, do estranhamento de uma repetição (Pereira, 2006).

### Imagem 3 - Conjunto de obras de Elio da Matta



Fonte: Elio da Matta

Toda esta retomada lembra-nos, enfim: ora, de qualquer modo, nem toda criação *Queer* é de autoria ou se direciona necessariamente às questões trans\*. Da mesma forma, nem toda criação trans\* pode (ou quer) ser considerada *Queer* dado que, mesmo em contexto de norte-global, pautam-se as críticas a respeito de uma não-realização de seu utópico potencial, frágil frente a um modo de progresso liberal que o engloba em determinados setores mercadologizantes (Stryker, 2004, p.215). Mas toda criação que se queira atravessada por

<sup>19</sup> Inseri este leque de outras nomeações devido as críticas acerca da instauração da Teoria Queer no Sul Global. Embora sejam de grande relevância, sobretudo aos estudos de/pós-coloniais, não pretendo expor o debate referente a estes empenhos aqui: não seria capaz de fazê-lo de forma suficiente neste trabalho. No entanto, reitero que “[p]ensamentos sobre identidades culturais se fazem importante, sobretudo, em um território invadido e saqueado pelo colonialismo europeu branco, onde diferentes grupos étnicos lutam diariamente para preservar suas vidas, linguagens e memórias de atualizações de mecanismos de violências, que operam justamente por meio da efetuação de diferentes definições identitárias” (Habib, 2021, p.40).

uma dimensão disruptiva (ou *Queer*, como era/é quisto propor), que assuma o desconforto da ambiguidade (Louro, 2004), espera-se, é orientada pela construção da possibilidade de uma perspectiva (não-)ontológica – ou seja, de uma perspectiva que conduz o ser – que troque a sordidez social por sua predileção político-existencial, seu protagonismo; que despurifique condições *essenciais* produzidas por categorias redutíveis de sujeito.

Quando capazes de compreender este processo crítico, somos também capazes de compreender que entre as construções flexíveis de masculinidade ou feminilidade reconhecidas em espaços públicos/sociais, ser trans\* não é uma tarefa mais ou menos performativa (Butler, 2003) que ser cis. Mais do que performativo ou fruto de práticas da linguagem, o gênero é protético e não se dá senão na materialidade dos corpos (Preciado, 2014, p.24): não basta pronunciar a existência de um primeiro ou segundo sexo construídos socialmente. O que difere as experiências de vida são os sistemas de convenção os quais atribuímos normas, práticas discursivas e corporais onde o “sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político” (Preciado, 2018, p.121) em constante trânsito, transmissão e negociação.

O gênero é então uma questão de corporificação social, uma prática coletiva imbricada em uma estrutura (Connell, 2016, p. 17). Aliás, se são práticas reflexivas (ao mesmo tempo criativas e violentas) de pertencimento ao mundo, e se a transexualidade é tomada como o polo oposto de uma corporificação biologicamente adequada ao sexo, também a categoria outra, a de cissexualidade/cisgeneridade, deve ser eticamente nomeada, uma vez que se fundamenta em bases epistemológicas constantes. Segundo Beatriz P. Bagagli na aula aberta *Gênero e Desigualdades: Estudos sobre Cisgeneridades* (2021)<sup>20</sup>, em 2002, Emi Koyama<sup>21</sup> continuou a nomeação de ativistas trans\* estadunidenses sobre a cisgeneridade, cunhada desde a década de 1990 de modo a descentralizar um grupo dominante e colocá-lo somente enquanto mais uma alternativa possível das expressões do gênero. Ao acaso, a norma é desprovida da marcação de um nome? Nas palavras de Viviane Vergueiro (2015), a “nomeação do padrão, desses gêneros vistos como naturais, cisgêneros, pode significar uma virada descolonial no pensamento sobre identidades de gênero” e normas regulatórias, uma vez que tira desta a sua suposta naturalidade referencial e desejável. Já segundo Hailey Kaas (2012), nomear cis é o mesmo processo político de nomear trans\*, uma vez que aponta e especifica esta forma de existência tida como a única e indivisivelmente pertencente ao campo social (Moira, 2017).

---

<sup>20</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p1MS21\\_oc0&t=4985s](https://www.youtube.com/watch?v=p1MS21_oc0&t=4985s). Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

<sup>21</sup> A mesma é responsável pelo *Manifesto Transfeminista* estadunidense em 2001.

Enfim, ao fim e ao cabo, no contexto deste trabalho, ao circular dentro da enunciação sobre a criação artística independente de pessoas trans\*, não pretendo compreender o uso das identidades enquanto um armário fechado, repleto de peças acabadas, costuradas, organizadas por cores de uma bandeira que a letra T recebe, sendo o azul, o branco e o rosa<sup>22</sup> as opções determinantes a que os corpos possam vestir, se adequar. Trata-se mais de compreender as fraturas, os buracos que são (ou não) remendados pelas práticas e posições em que o sujeito constrói à medida que se manifesta para o mundo: aparecer onde se espera padecimento é esculpir performaticamente a formulação e reformulação de sujeitos (Butler, 1997).

A história destes movimentos políticossexuais pós-moneístas é a história desta criação das condições de um exercício total do enunciado, a história de uma virada da força performativa dos discursos, e de uma reapropriação das tecnologias sexopolíticas de produção dos corpos dos “anormais”. A conquista da palavra pelas minorias queer é um acontecimento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção e na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos. (Preciado, 2019, p.427).

**Imagem 4 – Pessoas *não identificadas*, fotografadas por Madalena Schwartz na década de 1970**



Fonte: Madalena Schwartz: as metamorfoses (2021)

O aparecimento de corporalidades trans\* não somente enquanto um efeito dos discursos sobre o sexo, mas como potência política (*idem*, p. 422) imbricada no simples ato de existência é igualmente extensa. Exemplo evidente e fundamental para o ativismo (e artivismo) trans\* brasileiro (Jesus, 2019) é Xica Manicongo, signo de *transcestralidade* (Carvalho, 2022), considerada a primeira travesti no Brasil. Escravizada e condenada pelo

<sup>22</sup> Cores da bandeira trans\*.

Tribunal do Santo Ofício em 1591, Xica Manicongo tornou-se também a primeira travesti a ter seu nome em uma rua no país a partir de um projeto escrito por Erika Hilton – aprovado em Junho de 2022 (Iazzetti, 2023, p. 29). No caso de estudos etnográficos, Néstor Perlongher (2008), ao descrever as dinâmicas de prostituição de *entendidos* na cidade de São Paulo, trouxe relatos falados de contextos de sociabilidade das travestis mesmo em 1967. Vale acrescentar, no entanto desta presença contada, que as travestis estavam sempre em contexto de repressão, descritas pelos interlocutores de Perlongher como atoras perniciosas, *criminosas, usuárias de droga e moradoras de rua* – nomeações típicas do imaginário brasileiro acerca das travestilidades (Barbosa, 2013).

O relato de Perlongher indicava de antemão o que seria posteriormente interpretado na literatura como um *coming-out* da “vanguarda gay” na segunda metade da década de 1970, protagonizada por grupos como o SOMOS ou o Movimento Homossexual Brasileiro (MHB). Frente a impossibilidade de participação ativa das travestis nestas mobilizações, pleiteia-se que já em 1979 era fundada a Militância das Travestis, sob representação ainda não institucional do Movimento de Travestis e a Associação de Travestis e Liberados (ASTRAL)<sup>23</sup>; esta contra-resposta logo fora silenciada, dado o efeito das violentas repressões civis e policiais no período ditatorial, especialmente durante a eclosão da epidemia do HIV/AIDS em 1982 – mesma era de ascensão do neoliberalismo nacional, com duros ataques aos sistemas públicos de saúde (Quinalha, 2022, p.113) – e da Operação Tarântula<sup>24</sup> em torno dos anos 1987<sup>25</sup>, que pretendia higienizar (Cavalvanti, Barbosa & Bicalho, 2018) as ruas das capitais a partir da *caça* policial contra as travestis e mulheres trans\* nas ruas e trabalhadoras do sexo:

Autoras como Araújo (2022) argumentam por uma ênfase analítica do continuum de violências contra travestis, enfatizando como as divisões entre ditadura e democracia são frequentemente confusas, borradas numa concepção de demandas por cidadania. Este direcionamento também aborda um questionamento mais profundo acerca da centralidade das instituições políticas de aquisição de direitos, a partir de uma perspectiva decolonial no pensamento transfeminista brasileiro (Iazzetti, 2023, p.32, tradução minha)

---

<sup>23</sup> Esta informação é imprecisa: se sustenta no resumo do nascimento do movimento de travestis do Brasil narrada por Jovanna Baby Cardoso da Silva, o *Bajubá Odara*, livro com que não obtive contato.

<sup>24</sup> Para um amplo e detalhado percurso acerca da formação cultural da ideia da categoria “travesti”, bem como o trajeto de constituição de diferentes subjetividades, imaginários sociais e formação de comunidades políticas organizadas durante o período de redemocratização brasileiro e após, ver *Between tarantulas and razor blades: ‘Travesti’ history and the public sphere in Brazil’s democratic transition* (Iazzetti, 2023).

<sup>25</sup> Em um paralelo temporal, 1987 foi o ano quando Sandy Stone publicou *O Império contra-ataca: um manifesto pós-transsexual*, onde clamava a ruptura na reestruturação de identidades com que gênero poderia ser compreendido – como *genre*, como um “conjunto de textos corporificados cujo potencial de disrupção produtiva das sexualidades estruturadas e do espectro do desejo tem ainda de serem explorados” (p.16)

Mais adiante, com o *ciclo de institucionalização, visibilidade pública e mercantilização* das movimentações LGBTI+ no Brasil (Quinalha, 2020, p.118), sobretudo durante toda a década de 1990, ia-se institucionalizando oficialmente o movimento das travestis e transexuais no país – bem como passaram a ocorrer encontros como o I Encontro Nacional de Travestis e Liberados que Atuam na Prevenção da Aids (ENTLAIDS) em 1993, organizado pelo grupo ASTRAL (institucionalizado no mesmo ano)<sup>26</sup>; já a Articulação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) é inaugurada em dezembro de 2000, época onde – apesar de temas relacionados diretamente à prostituição e os casos de AIDS terem abaixado –, o problema da violência permanecia: nesse sentido “se iniciam os trabalhos para a construção de políticas de atenção à saúde da população trans e sua despatologização [...], que culmina com o lançamento do Processo Transexualizador do [SUS][...] em 2008” (Nascimento, 2022, p.556).

É também no início dos anos 2000, na esfera dos *blogs online* e das páginas de *Facebook*, que desponta um movimento distinto, nomeado publicamente pelo termo *transfeminismo* (*idem*, p.551) e protagonizado por autoras como Aline Freitas, com o *Ensaio de construção do Pensamento transfeminista* (2005)<sup>27</sup> e Hailey Kaas, criadora do *blog/coletivo Transfeminismo* em 2011, bem como ativistas e intelectuais como Beatriz Bagagli, Viviane Vergueiro e Luc Athayde Rizzaro (*idem*, p.553-554); as publicações permeavam os campos da justiça social, novas propostas fundamentadas com base em um feminismo interseccional, dentre outras discussões acerca do cissexismo questões trans\*.

Nesta década, ainda que tímido, também o aparecimento das transmasculinidades passa a emergir. Ofuscados pelo apagamento de narrativas criadas durante o período ditatorial – como a participação militante de ativistas como Raicarlos Durans ou dos registros autobiográficos de Anderson Herzer (*A queda para o Alto*, 1982) e João W. Nery (*Erro de pessoa, João ou Joana?*) –, a década de 2000 foi assinada por marcos históricos e políticos na saúde e sociedade/sociabilidade via figuras como Alexandre Peixe, Silvyo Lúcio, Guilherme Almeida, Andreas Boschetti, Leonardo Tenório, Jordhan Lessa, dentre tantos outros que somavam e construíram lutas coletivas, como é o caso do Coletivo de Homens Trans do CRT - SP (2011), no Núcleo de Apoio a Homens Trans (NATH) ou do Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT) em 2013<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Fonte: [E assim nasceu o movimento nacional de Travestis e Transexuais](#). Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

<sup>27</sup> O texto já não mais se encontra na internet (Nascimento, 2022, p.570).

<sup>28</sup> Todo este parágrafo é oriundo do curso “História do Movimento Transmasculino no Brasil: marcos históricos e políticos na saúde e sociedade” na BRAVA, mais especificamente no módulo de *Transmasculinidades através do tempo: um diálogo geracional*, conduzido por Leonardo Peçanha, o qual dirijo meus agradecimentos.

**Imagem 5 – Obras de Vika Teixeira na exposição “Jamais Fomos Modernos” no Museu de Arte do Rio (MAR)**



(Fonte: Elisângela Leite, 2022)

Adiante, sob a necessidade do foco em questões atravessadas pela raça, em 2013, é fundado por Jovanna Baby o Forum Nacional de Travestis e Transexuais Negras e Negros (FONATRANS). Neste mesmo momento é que também as inscrições no âmbito acadêmico afloram em virtude da entrada de pesquisadoras trans\* como Jaqueline Gomes de Jesus, Megg Rayara de Oliveira Gomes, Letícia Carolina Nascimento e Tiffany Odara: entre a digitalidade<sup>29</sup> e a academia, é publicada em 2014 a marcante coletânea *Transfeminismos* (Nascimento, 2022, p.559).

[Já em relação à criação de políticas públicas, os] avanços mais notáveis estão localizados na última década. Estes incluem a política do “nome social” no início da década de 2010, que levou à mudança garantida e facilitada do nome e sexo em documentos oficiais em 2018, com base no princípio autoidentificação; a criminalização da LGBTfobia, equiparada ao racismo como crime inafiançável em 2019; a inclusão de procedimentos e cirurgias de afirmação de gênero no Sistema de Saúde Pública, criado em 2008 e ampliado em 2013; e o surgimento de políticas de ações afirmativas para pessoas trans nas universidades públicas brasileiras desde o final da década de 2010 (Iazzetti, 2023, p.28, tradução minha).

<sup>29</sup> “O transfeminismo é uma linha de pensamento e ação feminista em construção, na prática, uma literatura de fronteira fortemente baseada na internet e herdeira, principalmente, das contribuições teórico-práticas do Feminismo negro, no que concerne ao princípio da interseccionalidade, à não hierarquia de opressões, ao empoderamento das falas das pessoas historicamente oprimidas e ao questionamento da apropriação do conceito de mulher pelas feministas brancas” (Jesus, 2018, p.16).

Memorar e rememorar processos e conquistas – ainda que com tantos enfrentamentos que aqui não constaram – é fundamental, uma vez que violências e reflexos de um passado colonial, racista, misógino e conservador são veementemente impetuosos e presentes. Se as demandas são atendidas no hoje, nada garante que as brechas serão superadas, que projetos sairão do papel ou que, em um futuro breve, elas não precisem ser novamente reivindicadas (Quinalha, 2022, p.102). Cientes da precariedade dos regimes de reconhecimento, no entanto, estes valores, lutas e conquistas formam o solo onde hoje podemos pisar. No campo das artes, estes processos ressoam: projetos como Museu Transgênero de História da Arte (MUTHA), o Coletivo de Artistas Transmasculines (CATS), a Revista Estudos Transviades (RET), a plataforma BRAVA, a Rede de Estudos Trans-Travestis, o Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), os diferentes e inúmeros grupos de trabalho trans\* nas universidades (Iazzetti, 2021; 2018), os coletivos artísticos independentes, os Slams, as casas de acolhimento e criação e tantas, tantes, tantos outros nos lembram coletivamente, a cada instante através dos *trukes* e *hackeamentos*, do som, da plasticidade, da imagem, da estética, dos imaginários visíveis e invisíveis: aos nossos nem mais um minuto de silêncio, mas toda uma vida de luta.

Enfim, em um processo de desterritorialização sexopolítica, “minorias” tornam-se multidões (Preciado, 2019, p.424), e as tecnologias do corpo e do gênero (De Lauretis, 2019) são articuladas para o desmanche da ontologia universal daquele Sujeito único da política sexual e científica hegemônica a partir de estratégias ao mesmo tempo *hiperidentitárias* e *pós-identitárias* (Preciado, 2019, p.425). A criação de memória então acaba por indicar formas estratégicas e autônomas de reconhecimento em meio a construções históricas e legitimadas por saberes normativos acerca de uma identidade ou categoria; a construção de memórias outras acaba por instrumentar a luta através da preservação de narrativas que podem ser articuladas entre estes sujeitos, ou mesmo entre o *si-consigo-mesmo*.

Longe de definir *quem somos*, a história de uma identidade construída a partir de seus próprios habitantes, a partir de nossas próprias enunciações, permite-nos enxergar *o que podemos construir* coletivamente, em contato com imaginários de base identitária em comum. Não se trata, conluo, de uma essencialização identitária, mas um posicionamento diante uma concepção incontornável que, de fato, nunca se finaliza, se perde ou se completa (Hall, 1996, p.68).

### 3. MATERIAIS, MÉTODOS, CONVITES, DADOS E FORMA DE ANÁLISE

No que diz sobre a coleta de materiais, a princípio, 8 entrevistas pré-existent<sup>30</sup> (ou seja, que já estavam disponibilizadas ao público de modo *online* ou impresso) foram transcritas e recortadas conforme o interesse investigativo principal. Além disso, foram acompanhadas algumas apresentações em diferentes eventos de divulgação artística, sejam de artistas mais conhecidas pelo público amplo, sejam de ciclos *underground*<sup>31</sup>, para que se pudesse construir uma reaproximação com o campo – dado que esta busca foi iniciada em março de 2021, antes da aprovação desta pesquisa por qualquer agência de fomento e em meio a da pandemia de COVID-19, quando não eram razoáveis quaisquer atividades presenciais – até o retorno das convivências pessoais entre a segunda metade de 2022 e todo o ano de 2023.

Este processo constante operou como que de modo *cartográfico* (Deleuze & Guattari, 2011), uma forma metodológica ou uma pragmática de pesquisa (Kastrup, 2020, p.38) que pretende compreender, de forma topológica e relacional<sup>32</sup>, um conjunto de forças ativas e reativas que acabam por mapear estes acontecimentos pouco lineares e em constante movimento; peculiares entre si. Este esforço estendido no tempo de toda a investigação permitiu um direcionamento mais adequado para a elaboração do roteiro semi-estruturado e a realização de entrevistas em profundidade com artistas trans\* independentes, caráter que demarca o tom exploratório desta proposta ao ensejar compreender mais aproximadamente a particularidade presente em diferentes modos de criação, de relação dos processos de vida com a arte e a criação artística.

Neste sentido, a investigação cartográfica foi orientada a partir da imagem do rizoma (Deleuze & Guattari, 2011): é tudo menos um encerramento conclusivo, é tudo menos uma evolução dialética circular, é tudo menos um único sentido, é tudo menos a hierarquização de relevâncias entre um ou outro material, objeto de arte ou artista. É, sim, a continuada experimentação de olhares voltados a uma multiplicidade que não se fecha e nem pretende compor um decalque, uma forma única de contar: não se tratou, portanto e enfim, de tentar

---

<sup>30</sup> Mais especificamente, 5 entrevistas conduzidas por Guma Joana no projeto *Representatividade trans\* e trajetória corpopolítica* – que foram transcritas e utilizadas na parte *Das enunciações, vivências e imaginários: deambular entre entrevistas* –, 1 entrevista com a dupla PAMKA e 1 entrevista impressa com Jup do Bairro para a Revista Balaclava.

<sup>31</sup> Não é unânime que artistas emergentes se auto-determinem enquanto *underground*, embora essa marcação possa acontecer. Este termo é utilizado para referir-se às rotas de produção independentes e menos conhecidas pelos círculos de consumo em larga escala/em massa.

<sup>32</sup> Uma vez que, sendo eu também uma pessoa pertencente aos círculos de arte e ativismo trans\*, é inescapável que me relacione imediatamente com toda a conduta desta construção, que jamais vê ou “analisa” algo “de fora”, de maneira exteriorizada. Justamente pertenço *com*, a meu modo, constantemente.

interpretar estes materiais semiologicamente, mas de adensar o processo de coleta – como um mosaico de possibilidades através do qual o vínculo entre teoria, arte e memória é amarrado.

### 3.1 CONVITE E CONDUÇÃO DAS ENTREVISTAS

No que diz sobre a realização das entrevistas autorais em território nacional<sup>33</sup>, foram lançados 8 convites, sendo que 6 deles foram aceitos. Todas as entrevistas aconteceram individualmente e foram realizadas de modo *online*. Exceto pela questão da identidade circunstancialmente *transviada*, não houve um critério específico de definição da amostra de entrevistados para participação na pesquisa. Como forma de “seleção”, foram exercidas buscas no *Instagram*, rede social digital<sup>34</sup> onde sucederam artistas que executam variados modos de criação artística como a escrita, dança, artes visuais, audiovisual, arte 3D, moda e performance; outro critério fora, certamente, a aparente disponibilidade para participar voluntariamente da investigação, uma vez que não haveria a possibilidade de remuneração do tempo despendido pelos artistas ao partilharem suas experiências em entrevista<sup>35</sup>.

Uma vez definidas as possíveis interlocuções, foram elaborados convites específicos para cada artista, explicando o objetivo da pesquisa; o motivo de escolha em particular daquela pessoa; o tempo médio de duração, que poderia variar entre 30 e 60 minutos; a condição de total sigilo de suas identidades pessoais e das informações partilhadas, mediante o uso de um *codinome* de preferência; e agradecendo de antemão pela leitura e consideração em participar neste trabalho.

No caso dos convites aceitos, foram agendadas as datas de encontro *online* na plataforma *Google Meets* ou *Zoom*, mediante a leitura de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE sob critérios da resolução CEP/CONEP nº 510, de 7 de abril de 2016) onde constavam: (i) a retomada dos objetivos de entrevista; (ii) o anúncio da existência de financiamento da pesquisa pela FAPESP por meio do processo nº 21/03932-8; (iii) a não obrigatoriedade de resposta para qualquer uma das questões; (iv) a possibilidade de encerramento da entrevista a qualquer momento; (v) a garantia de preservação de seus direitos

---

<sup>33</sup> Durante a iniciação científica, graças ao financiamento da FAPESP com uma Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), processo 23/00514-00, pude realizar uma investigação paralela com o projeto “*Criação e contra-dinâmicas: entre artes e políticas trans\* em Portugal*”, onde etnografei espaços de sociabilidade atravessados pela arte e entrevistei cerca de 13 artistas trans\* residentes em Portugal. Esta etapa não consta imediatamente neste trabalho.

<sup>34</sup> Apesar da busca ocorrer na ambiência da *internet*, esta não é uma realização que se pretende enquanto parte do campo da Sociologia ou Antropologia Digital que dispõe de suas metodologias e condutas próprias.

<sup>35</sup> É plenamente compreensível a postura de artistas – seja com maior ou menor reconhecimento popular – em recusar um convite para qualquer pesquisa, uma vez que não são raros as convocações para que pessoas trans\* exerçam um papel de “objeto” de pesquisa. Mesmo que esta proposta não se adeque a esta postura, a escolha está sempre ao arbítrio do que os sujeitos desejam ou não contribuir com, mediando o interesse pelo nível de retorno ou valoração em troca de seu tempo útil.

morais e o apreço pela sensibilidade pessoal<sup>36</sup>; e, enfim (vi) o pedido de autorização, confirmação e consenso acerca da gravação<sup>37</sup> e transcrição da entrevista.

No total, foram coletadas aproximadamente 3 horas e 15 minutos de entrevistas. Com base semi-estruturada – ou seja, que variava de acordo com o andamento e atenção aos interesses de cada pessoa a partir da conversa –, o esqueleto do roteiro de entrevistas dividiu-se em duas partes. A primeira iniciou o processo com dez questões objetivas acerca de: (1) nome/codínome de escolha, (2) idade, (3) gênero, (4) grau de escolaridade, (5) autodeclaração de raça e/ou etnia; (6) autodeclaração de classe social; (7) cidade onde reside; (8) ocupações profissionais; (9) modalidades artísticas; e (10) tempo relativo dedicado aos processos artísticos.

Estas questões abriram margem para mapear o lugar a partir do qual se enunciam as narrativas, como que no intuito de orientar a leitura das escutas/transcrições que carregam as interseccionalidades relativas a cada modo de vida em relação ao processo criativo, mas sem limitá-las a tal. Desta maneira, a pesquisa se aproxima da defesa de Patricia Hill Collins e Silma Birge (2021, p.15-16) sobre a necessidade de definir o que se pretende com o uso da interseccionalidade enquanto aparato analítico: apesar da compreensão de que marcadores sociais da diferença influenciam na vida cotidiana e particular de cada sujeito, estes atravessamentos não se fazem enquanto manifestações excludentes – sequer são cumulativas de uma “somatória das opressões”, como uma crítica pretensiosa e ressentida pode querer denunciar –, mas apontam para uma complexa heterogeneidade presente em relação a uma mesma categoria de gênero transicional jamais submetida a um vago determinismo.

Fato é que as particularidades são indiscutivelmente plurais, de modo que nenhuma narrativa se repete em outra; no entanto, interessa-nos uma rede conectiva que atravessa as diferenciações, auxiliando a compreensão da importância do coletivo na atualização de imaginários que vêm pela criação: ora, como advertem Joan Scott (2019) e Bruno Latour (2012), a experiência geral não se “explica” unicamente por aquilo que o sujeito conta como verdade de si, e deve ter em conta as relações de poder que extrapolam estas particularidades; em outras palavras, o social nada explica, mas é o que deve ser compreendido. Não se pretende, portanto, explicar o mundo a partir de narrativas localizadas e suas intersecções, mas privilegiá-las (Haraway, 2009, p.23) para compreender o modo através do qual a arte

---

<sup>36</sup> Tratando-se de questões relativas à população trans\*, é fundamental que se saiba da possibilidade de gatilho sobre memórias pessoais. Expus a disposição ao acolhimento e sugestão de apoio externo, bem como a interrupção das entrevistas, caso necessário.

<sup>37</sup> Trouxe a possibilidade de não gravação das entrevistas: nesse caso, eu me debruçaria somente sob as notas gerais tomadas durante o processo de perguntas àqueles que não se sentissem à vontade com o registro. Não houve a necessidade desta postura em nenhum momento.

possibilita a manutenção de uma diferença que poderia, por outro lado, ser desmanchada caso não fossem tomadas determinadas posições ativas de exercício de sua individualidade. É do interior da fala que foi balizado analiticamente um campo de especificidade histórico-cultural (Minayo, 1992).

Isto posto, apresento a segunda parte do questionário, que foi tomada pelo seguinte convite ao fluxo narrativo:

1. Quando você faz arte, com quem você pretende “conversar”? Você tem isso como um objetivo importante?
  - a. Caso converse consigo mesmo, que tipo de conversa é essa?
  - b. Caso queira conversar com o público, o que você geralmente deseja comunicar?
  - c. Você espera respostas?
2. Você diria que sua arte levanta alguma contradição política ou social?
  - a. Caso sim, você diria que sua arte faz quais tipos de denúncia?
  - b. Caso não, o que sua arte costuma transmitir?
3. O fazer artístico traz soluções para sua vida em particular?
  - a. E você diria que isso se passa ao mundo externo?
4. O que a arte mobiliza em seu cotidiano?
5. Por quê você trabalha com (ou simplesmente faz) arte?
6. Para você, qual a diferença entre o ofício artístico para outras formas de trabalho?
7. O que a arte já “trouxe” para sua vida?
8. Você diria, portanto, que a arte tem utilidade ou serve para alguma coisa?
9. Você utiliza da arte que produz como forma de retorno financeiro?
  - a. Caso sim, qual a diferença entre as comercializações entre metrópoles e em cidades menores?
  - b. E em relação às vendas *online* ou presenciais?
  - c. O que e como isso mudou no contexto da pandemia?
10. Por fim, como você diria que a arte importa para pessoas trans\*? Por que?

### 3.2 FORMA DE ANÁLISE DE CONTEÚDO

Por regra, a Análise de Conteúdo demanda que os materiais sejam examinados de maneira exaustiva, “decifrados” (Bardin, 2020, p.95) entrevista por entrevista (Seidman, 2006): uma vez encerrado o processo de transcrição de todos os diálogos, foram realizadas as chamadas leituras flutuantes iniciais no *Google Docs*, com destaques, em cada documento,

dos trechos que promoviam reflexões preliminares sobre o tom utilizado, as hesitações, gestos e silêncios – ou mesmo sobre o fluxo agitado no momento de algumas respostas.

Este esforço imediato não era imbuído de uma pretensão analítica conclusiva, mas pela intenção de manter registradas as impressões que a troca na entrevista motivou naquele momento recente. Em segundo momento e já sob uma familiaridade com as respostas, foi impresso o material de pesquisa e grifadas as sentenças em diferentes cores para relacioná-las ao sentido construído desde as indagações postas. Este exercício mais cuidadoso, embora antes principiado pela reflexividade, permitiu que categorias elementares já fossem germinadas de modo mais organizado. Assim, novas considerações e comentários eram cumulativamente acrescentados aos materiais físicos como uma pertinente forma de organização pré-analítica.

Cabe também pontuar que a Análise de Conteúdo proposta por Laurence Bardin (2020) não busca fazer uma descrição “crua” de cada uma das respostas, como se pretendesse produzir um tipo de dissertação de relato “jornalístico” contínuo da experiência individual, mas procura trazer os sentidos que os conteúdos demonstram a uma esfera mais generalizada, coerentemente ao que já foi apontado acima acerca da construção dos roteiros de entrevista. Uma leitura cuidadosa, que se queira exploratória e minuciosa, não descarta as indicações menos objetivas (como o *modo* como se diz), e é capaz de validar a relevância de um termo, uma *palavra-chave* (ou *sentença-chave*), não exclusivamente pela frequência de seu uso<sup>38</sup>, mas pela combinação entre a pergunta, as respostas anteriores, a resposta imediata e seus possíveis significados a inferir.

Por inferência pode-se compreender uma dedução lógica dos significados forjados desde a emissão dos informantes (Bardin, 2020, p.44); é certo e dedutível que a metodologia pautada por inferências depende da interpretação pessoal do pesquisador<sup>39</sup> ao tentar responder a questão “o que levou o entrevistado a determinada resposta?”: em alguns momentos foi possível relacionar as causas das respostas com os recortes de classe, raça e território; em outros, foi compreendido que as enunciações antecedentes influenciaram na cadência do fluxo de pensamento seguinte. Dada esta condição interpretativa, a análise dos conteúdos de entrevista demandou, portanto, que os resultados se sustentassem pelos processos técnicos de validação.

---

<sup>38</sup> Como colocado mais adiante, a contagem de palavras não necessariamente induziu conclusões indispensáveis para o caso desta pesquisa.

<sup>39</sup> Novamente, é interessante e válido constatar que meus recortes pessoais de “identidade” acabaram por afetar (positivamente) na exequibilidade desta pesquisa: localizadamente transmasculino, diversos dos interlocutores mencionaram que havia um conforto trazido pelo adicional “trans” ao meu gênero para as entrevistas acontecerem; além disso, também foi relatado o desconforto em receberem convites de pessoas cisgêneras para entrevistas acadêmicas acerca de assuntos com a temática trans\*.

A princípio, estes dados foram organizados em relatórios de pesquisa a partir da criação de categorias, onde as distribuí entre três temas: *arte e abdução*, *arte e cotidiano* e *arte e “identidade”*. Após um tempo, concluí que o que havia de mais interessante nas entrevistas era menos a caça por padrões e lógicas das narrativas e mais aquilo que os interlocutores tinham a dizer e acrescentar ao pensamento. Sendo assim, nesta monografia optei por inserir trechos mais longos, menos recortados, e colados em sequência, como se contassem uma história que se enlaça entre si e entre caminhos que nomeei como *Do que vem do mundo ao mundo interno: afetos que escapam do corpo* e *do afeto ao externo: trabalho, coletividades e representação*. Além disso, afirmo que nem todas as imagens colocadas no corpo dos textos são de autoria de artistas entrevistados por mim: isto porque busquei garantir ao máximo que suas identidades não fossem reveladas em relação à sua enunciação, ou seja, ao inserir um leque maior de artistas – cujas obras estão ou disponíveis publicamente na *internet*, ou são fruto de acervos –, fica dificultada a tentativa de identificação entre fala e obra.

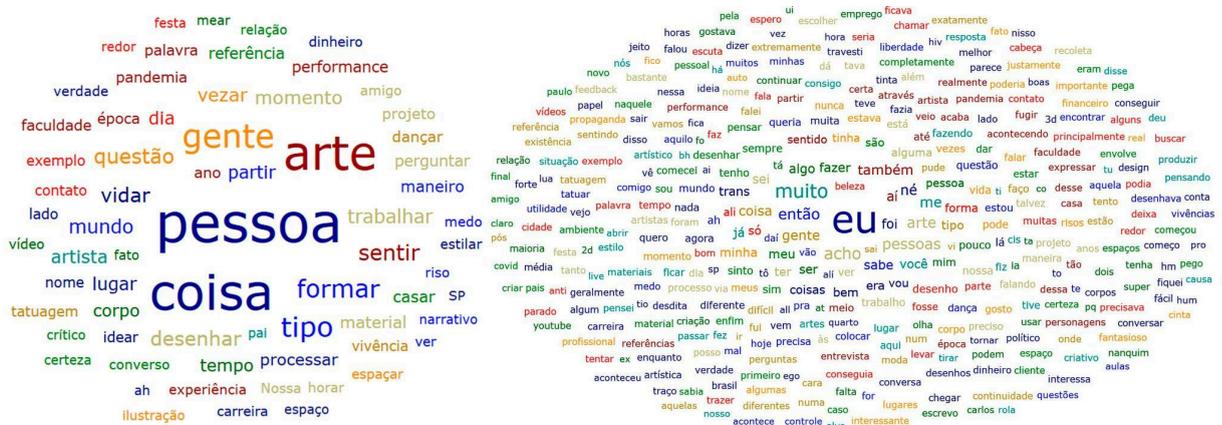
### 3.3 USO DO *ATLAS.TI* COMO FERRAMENTA AUXILIAR DA ANÁLISE

Para auxiliar e otimizar o processo de análise e recorte das entrevistas autorais, foi utilizado o *software Atlas.ti*. Com a licença de uso, é possível esquematizar mais objetivamente os discursos a partir da criação de códigos, grupos de código e *memos* – que podem ser traduzidos simples e respectivamente como as categorias, grupos de categorias (definido por interesses gerais das perguntas de pesquisa) e comentários – a partir dos quais a análise tornou-se mais dinâmica e exequível, dado o volume de dados tão subjetivos. Assim, dentre tantas enunciações, o programa permite que se façam comparações e colagens que rumam a co-ocorrências interessantes. Apesar disso, é válido notar que o *software* não produz resultados autonomamente (Bardin, 2020, p.177), mas sim opera como instrumento de manipulação dos documentos ao ultrapassar obstáculos que não poderiam ser superados no mesmo tempo, paralelamente, de modo manual.

Em certo momento da pesquisa, foi considerada a possibilidade de relevância na contagem da frequência de aparecimento de certas palavras. Para efetivar este processo, foram removidas as perguntas de pesquisa dos documentos transcritos, a fim de não interferir no resultado final da análise quantificada. Em seguida, foi elaborado o recurso de *Stop List* no programa *Atlas.ti*: a *Stop List* funciona a partir de uma lista de palavras (*As Stop Words*) tais quais “ainda”, “aqueles”, “como”, “de”, “então”, “logo”, “neste”, “portanto”, “um”, etc. – em suma, palavras que não necessariamente contribuem na interpretação de seu uso para a proposta.

Como resultado, esta forma de análise quantitativa e mais “bruta” do material converge mais como um valor linguístico que propriamente a identificação de sentidos dos agenciamentos. Falar da quantidade de palavras e quantas vezes cada uma delas foram repetidas, portanto, não soou como indispensável para a intenção geral da pesquisa, neste caso. Do mesmo modo, o uso do recurso de “Conceitos” – palavras que podem se relacionar a algum sentido a partir da interpretação do próprio *software* – não se mostrou efetivo, já que o programa opera a partir de línguas anglófonas. De qualquer forma, as nuvens de palavras produzidas não deixam de gerar interesse:

**Imagem 6 – Nuvem de conceitos (à esquerda) e Nuvem de palavras (à direita)**



Fonte: Elaboração do autor.

### 3.4 PERFIL DAS PESSOAS ENTREVISTADAS

Com o propósito de aproximar a localidade (Haraway, 2009) enunciativa, mas também a diferença entre cada um dos interlocutores, defino os dados pessoais coletados no início de cada uma das entrevistas. Conforme a tabela abaixo, segundo a própria definição dos interlocutores, as pessoas entrevistadas possuem idades entre 22 e 28 anos, sendo 3 transmasculinos/ transmasculino não-binário/transviado, 1 travesti e 2 pessoas não-binárias (NB). A amostra é majoritariamente branca e unanimemente formada no ensino médio – fator que, certamente, em adição ao acesso à *internet* para o contato e condução das entrevistas, influencia nos resultados de pesquisa. As classes sociais enquadram-se majoritariamente no espectro da classe média para baixa. Já no sentido geográfico, as pessoas estão situadas entre metrópoles e cidades interioranas do estado de São Paulo, com exceção do entrevistado que reside em Fortaleza (CE). Já as modalidades artísticas variam entre a escrita, dança, artes visuais em geral, música, audiovisual, design, arte digital 3D e, enfim, moda e performance.

Tabela - Perfil das Pessoas Entrevistadas<sup>40</sup>

*	Idade	Gênero	Formação	Raça e/ou Etnia	Classe	Cidade	Ocupação	Modalidade artística
1	27	NB	Superior Completo	Branco	Média baixa	São Carlos (SP)	Psicologia clínica e social	Escrita e dança
2	28	Transmasc.	EM Completo	Pardo/ Preto	Baixa	Bauru e São Carlos (SP)	Artista autônomo	Artes visuais, musicista
3	24	Transmasc. NB	Superior Incompleto	Branco	Média baixa	Fortaleza (CE)	Tatuador	Artes visuais
4	26	Transmasc. Transviado	Superior Incompleto	Branco	Média	Santos (SP)	Estudante	Audiovisual
5	27	NB	Superior Incompleto	Branca	Media	Bauru (SP)	Designer	Arte 3D
6	22	Travesti	Superior Interrompido	Branca	Média baixa	São Paulo (SP)	Artista autônoma	Moda e performance

5 das pessoas entrevistadas utilizam da arte como forma de retorno financeiro, mesmo quando a ocupação principal se refere a outros ofícios. O tempo dedicado às produções artísticas varia com o cotidiano e com a funcionalidade de cada objeto em desenvolvimento, dado que nem sempre aquilo que se elabora restará ao olhar público ou comercial; para todas as forças, não raro os interlocutores alegaram rotinas de dedicação assídua ao trabalho artístico, podendo atingir até 12 horas de trabalho em um mesmo dia.

Para além destas pessoas, houve o caso de um convite para entrevista que tornou-se mais um diálogo presencial que um direcionamento que caiba em qualquer roteiro ou análise. Neste caso, tratou-se de uma senhora entre 50 e 60 anos a qual costumava trabalhar com decoração artesanal de panos de prato e pesos de porta. A mesma relatou que, no passado, costumava aparecer em um programa de televisão em rede aberta, onde era ridicularizada enquanto *coisa* e objeto de riso. Forçada à situação de rua, com anorexia e depressão severa, a artista passou a pintar pedras de calçada como forma de sustento financeiro; pouco tempo após as primeiras trocas, não foi mais possível contatá-la, fator que culminou no fim da possibilidade de comunicação, sequer das notícias e áudios sobre seu dia a dia que costumava receber. Qual o limite da resistência atribuída por meio da criação artística? Restaram somente perguntas não ditas, respostas desconhecidas; um eterno preocupar.

<sup>40</sup> Não insiro aqui os dados das entrevistadas 7, 8, 9, 10 e 11 por não terem sido conduzidas por mim.

#### 4. REPRESENTATIVIDADE TRANS\* E TRAJETÓRIA CORPAPOLÍTICA<sup>41</sup>

*Representatividade trans\* e trajetória corpapolítica* é um projeto organizado e realizado sob a liderança de Guma Joana em julho de 2021. Submetida em 2020 e contemplada pelo Edital ProAC Expresso LAB 37/2020<sup>42</sup> na categoria dança, a proposta trouxe continuidade a um trabalho de residência e pesquisas artísticas da autora, unindo os ramos da dança, da moda e da performance; nesta vez, Guma estendeu os processos a uma equipe de pessoas unanimemente trans\* – da direção e fotografia até a beleza e trilha sonora – com quem possuía diálogos e redes orgânicas de trabalhos em conjunto.

A condução do projeto deu-se em 3 etapas: (1) a divulgação e mostra *online*<sup>43</sup> da performance nomeada *(r)e\_c0l3t4: C40S P4AR4D0XAL*; (2) as entrevistas *online* com 5 das 7 modelos que desfilaram; e (3) mostra *online* do desfile da coleção *D3SDIT4 #02*<sup>44</sup>, que contou com cerca de 30 peças costuradas à mão por Guma ao longo de 7 meses. Para compreender melhor a ocorrência destes processos, houve o acompanhamento e transcrição das entrevistas realizadas por Guma Joana, bem como uma entrevista em particular com a idealizadora do projeto.

Estão dispostos abaixo os desenhos etnográficos (Taussig, 2011; Kuschnir, 2018), ilustrações (ou *croquis*) digitais sem a pretensão de uma representação mimética ou fidedigna (em seu sentido visual) do acontecimento, fabricados com o propósito de ilustrar o contexto sensorial imagético. Reproduzir estes esboços e adequá-los à técnica digital permitiu uma visualização mais continuada com o pensamento no corpo do texto.

Enquanto prática etnográfica/antropológica, o desenho – como quer Michael Taussig (2011) – não esconde a marginalidade de uma intenção, muito embora não seja possível representá-la em sua completude. Como na imaginação que recebe as palavras que querem transmitir uma mensagem, ou no pensamento mediado pela recepção da performance, uma arte gráfica não apenas documenta um acontecimento (Kuschnir, 2018) como também nos convida particularmente a criar um processo de significação autoral.

Assim, os recortes imagéticos selecionados implicam não na escolha específica de quadros mais ou menos relevantes em relação ao andamento da performance e sua potencialidade, mas dizem sobre a escolha do observador (no caso, eu enquanto espectador que vive naquele acontecimento) que propõe suas partilhas de sentidos estéticos próprias e

<sup>41</sup> Agradeço à leitura atenta, motivação e contribuições fundamentais de Vi Grunvald, Glauco Ferreira e Adriana Facina sobre a primeira versão destas reflexões, que apresentei em setembro de 2022 na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), no GT38 - *Entre arte e política: articulações contemporâneas em pesquisas antropológicas*.

<sup>42</sup> Lei Aldir Blanc – Secretaria de Cultura e Economia Criativa do estado de São Paulo.

<sup>43</sup> Nota-se que as etapas deram-se de modo *online* dado o contexto da pandemia de COVID-19.

<sup>44</sup> Não me atarei a discussão em torno do desfile nesta monografia.

prováveis desde a performance em direção a um interesse específico: o desconforto do risco que a apresentação culmina.

A ideia, portanto, não é a de redução ou de congelamento da obra, mas a possibilidade de construção entre *imaginação-técnica-execução* feita por Guma e a *interpretação-imaginação-figuração* congelada nos desenhos etnográficos e inseridas no trabalho. Na verdade, fato é que o próprio exercício experimental de compartilhamento das imagens interpretadas já compete ao efeito de agência política que se efetiva na forma artística, uma vez que ambas (ou tantas) maneiras de fazer interferem na ação e distribuição destes interesses em comum (Gell, 2020; Rancière, 2009; Becker, 2010).

#### 4.1 (R)E\_c0L3t4: C40S P4R4D0XAL

*(r)e\_c0l3t4: C40S P4R4D0XAL* é a performance-pontapé que inicia o projeto *Representatividade trans\* e trajetória corpapolítica* sob o reconhecimento de que, em diferentes momentos anteriores, em residências artísticas na cidade de São Paulo, a artista – tal como tantas outras *corpas* trans\* notam em momentos de acesso a espaços privilegiados de convivência artística, o que culmina no esforço da criação de espaços transcitrados – era “*a única que estaria usufruindo daqueles privilégios [da contratação em residência], e não tinha controle, não poderia contratar ninguém na iluminação, na cenografia, nada!... era eu por eu ali*”<sup>45</sup>.

Recoleta refere-se à “*recoletagem de materiais, de resíduos e de pensamentos, principalmente. É o refazer de pensamentos e possibilidades de existir no mundo. Recoleta vem muito porque, além de ressignificar o lixo, [ressignifica] o lugar de ser vista também como um resto da sociedade, como resto da nação. Assim como o lixo, pessoas trans\* são muito usadas, em vários lugares e sentidos; e descartadas depois, como se nada fosse nada*”. Após anos de trabalho com a materialidade do plástico, do papel e de eletroeletrônicos, a artista apostava em materiais de alumínio, vidro e metal: materiais resistentes, de longa duração e de extenso risco ao corpo – ao que a fez assimilá-los à estrutura social, mas também à minúcia (ao mesmo tempo agressiva) das estruturas de convivência, de tensão constante da corpa no espaço social cotidiano. Aqui, de maneira imersiva, o que se tem não é um significado crú e acabado, mas um cenário de risco:

*Pelo 12º ano consecutivo, o Brasil é o país que mais mata mulheres trans e travestis no mundo todo — dados compilados pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). O país também é o 4º maior produtor de lixo no mundo e, conseqüentemente, um dos piores*

<sup>45</sup> Neste subcapítulo, os escritos em itálico são falas da artista Guma Joana em entrevista prestada para esta investigação. Os escritos entre colchetes tratam de acréscimos de minha parte, a fim de contextualizar a fala neste texto.

*exemplos de descarte residual adequado. Fica explícita a negação das pessoas com materiais/corpos que fazem parte da sociedade e do mundo tanto quanto elas mesmas. A performance acontece em um ambiente onde o foco principal é a vulnerabilidade, tendo uma questão disparadora para o compartilhamento: ¿3M QU3 M0M3NT0 M3 T0RN31 @ L1X@ D4 N4Ç40?⁴⁶*

Na performance, a plástica do som agudo e impossível corta os ouvidos, lembra-nos dos tímpanos. Acessamos o desconforto imediato do habitar. Dando início à cadeia de intenção, produção e recepção, os materiais operam como índices (Gell, 2020, p.41): diferentes facas, antenas, lanças, facões e espelho inauguram a linguagem da performance.

### Imagem 7 - Cenário introdutório da performance



Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

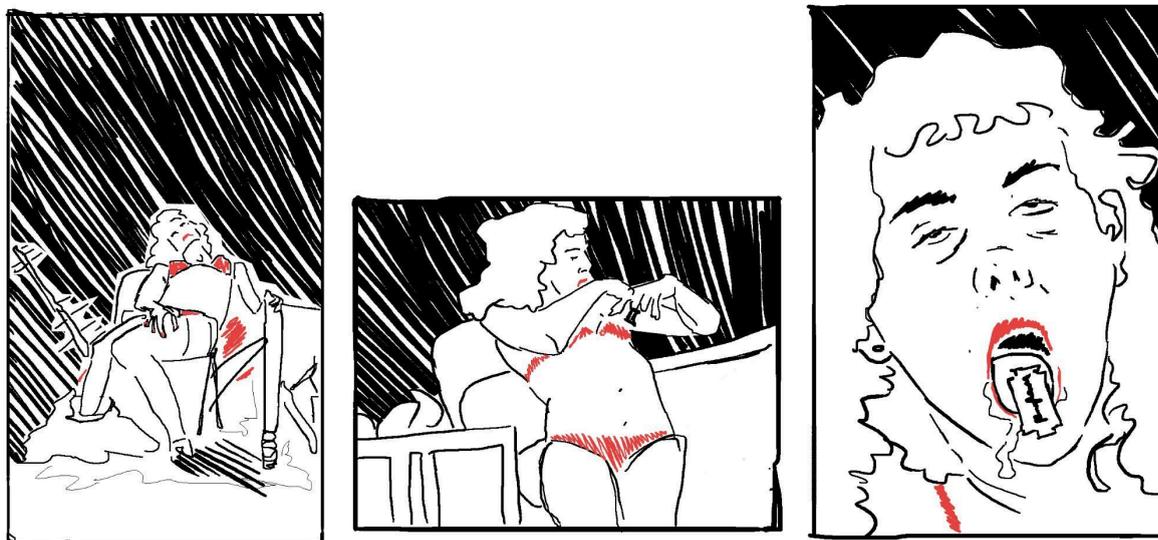
São os primeiros 30 segundos de performance. O som ambiente e das salas espectadoras se mescla com a alta frequência sonora dos BPMs. Incômodo. O corpo da artista desce em direção ao centro da sala. E se ela caísse? Definiríamos o fim da performance com o rasgo da sua pele e a exposição de seu sangue logo no início da jornada, de onde cai como um anjo? É preciso que o líquido continue pertencendo ao corpo. Sob as áureas de uma pré-discursividade (Vergueiro, 2015), sua *corpa* chega antes *Travesti* que *Sujeita*. Sua atmosfera é mais sujeita ao risco. Seu corpo, suas unhas, a roupa íntima, a falta das roupas. As

<sup>46</sup> Sinopse da performance de 29 minutos e 46 segundos, divulgada publicamente no *Instagram*.

garras cor-de-sangue. Seus pés descalços. Um corpo suspenso sobre as armadilhas do espaço onde conviverá pelos próximos – cada um deles – instantes. A câmera registra sua chegada com olhos que notam a lógica de perigo iminente.

Uma torção da vulnerabilidade é continuada. O fluir da performance confunde a representação normativa da corpa travesti ao situar a protagonista no centro do cenário, também protagonista<sup>47</sup>. Não se trata de pressupor uma posição submissa no espaço. Antes sentada, ela toca os metais pungentes e perde o olhar à frente, como quem não tem memórias; como quem está despreocupada por costume, por hábito. A performer joga um facão no chão e tira de seu bojo uma navalha. Encara. Joga-a ao chão. Tira do seio outra e mais outra navalha. Do outro seio, mais uma lâmina que entrega ao chão. Foram 5 as lâminas descartadas? Por fim, a artista leva uma última navalha à boca. O corpo gravado deita-se junto delas e sorri entre entulhos. É paradoxal. *“É um caos generalizado [...], vocês descartam a gente mas amam nossos corpos, nossos discursos? Precisamos pautar nossas conversas, nossas dores? [...] São os dois lados da moeda”*.

### Imagem 8 - A memória das navalhas



Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

Tal como as tentativas de memórias intuitivas que olham a figura de um passado sem fundo, a navalha torna-se agente fundamental: parte de uma ontologia, de uma não-ontologia, de uma narrativa e de um signo que desafia o limite da ausência de uma história que não se deseja legítima equivalentemente à norma. Corte. A dança começa. Segundo a artista, é na

<sup>47</sup> A performance como objeto de arte depende dos materiais que a circulam tanto quanto os corpos que a consomem

recoleta de resíduos e pensamentos que o caos paradoxal de um quase-corpo, quase-humano, acontece.

Após 15 minutos de prática corporal e cansaço é que começa a ser gravada a cena: “*Eu quis que minha figura ficasse em um embate desse cenário, que minha figura fosse tão perigosa quanto aquele monte de metal, e para mim foi completamente arriscado fazer aquilo. Muito mesmo. O produtor não queria que eu fizesse, ele não assistiu, ficou do outro lado da sala e disse: não quero ver*”. A recoleta passa a se ressignificar do lixo e do resto da sociedade, o resto da nação, usado e descartado, transformado no improviso de movimentos em meio à ameaça e pânico. “*Eu queria que começasse a gravar quando eu já estivesse cansada, quando eu já não soubesse mais o que fazer com meu corpo. [...] o trecho que foi, foi o finalzinho disso. Porque eu realmente já estava INSISTINDO mesmo, insistindo e inquieta. [...] É tudo improvisado, movimentos completamente sem rumo. Sem início e sem final, tentando fugir do controle, tentando fugir do medo*”. Costume. A vida é refeita no uso minucioso de sua expressão catártica, exaustiva.

### Imagem 9 - corpo em cena



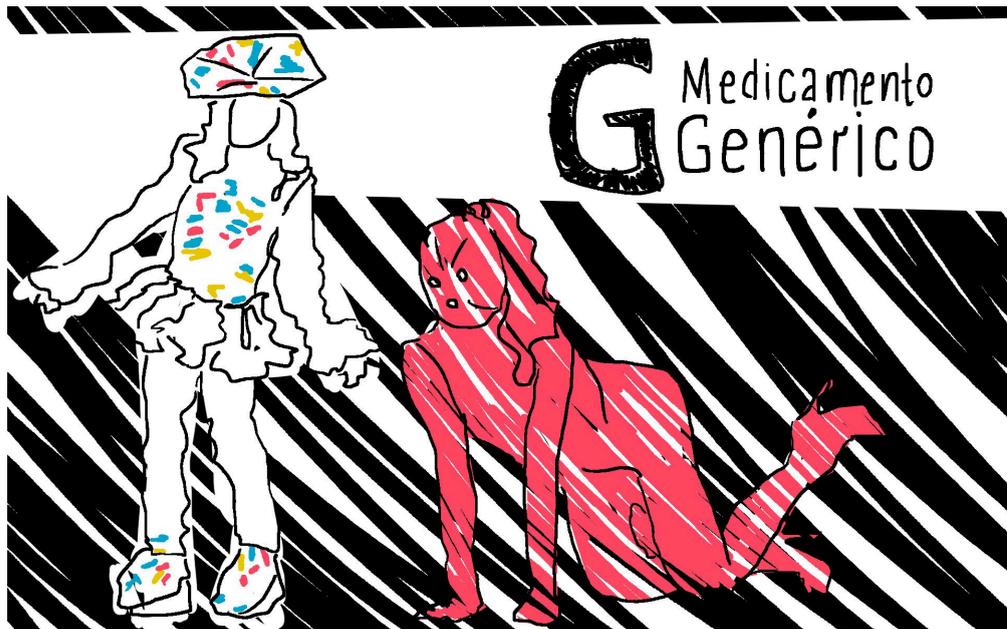
Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

“*Acho que nossos corpos trans\*, eles estão muito exaustos, porque eu costumo brincar que um ano de uma pessoa trans é 10 de uma pessoa cis. É inevitável que a gente esteja exausto. Eu precisava muito transparecer essa exaustão. Queria que as pessoas se sentissem bastante desconfortáveis. Porque eu estava desconfortável! [...] as pessoas falavam: ela vai cair! Vai acabar! Não vai ter jeito! E era essa insistência, tinha que ter essa insistência para esperar acabar*”. Como fazer ser visível um sentimento?

Ao fundo, uma distorcida canção de Milton Nascimento: *o que vocês diriam dessa coisa que não dá mais pé? O que era pedra vira corpo. Quem vai ser o terceiro a me*

*responder? Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé. Juntar todas as forças pra vencer essa maré. O que era pedra vira homem. E o homem é mais sólido que a maré. O movimento ganha violência, a violência modifica o corpo. As luzes se apagam. O corpo torna-se não-humano: veste a roupa, a pele engessada, enquadrada e composta pelas embalagens de medicamentos descartados que constroem sua imagem. Posiciona-se dentro de sacos de lixo cor-de-rosa.*

**Imagem 10 - Corpo de hormônios, corpo descartado, corpo sem identidade**

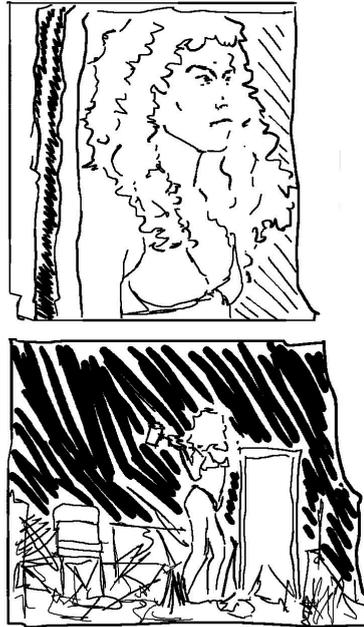


**Fonte:** Iago Marichi Costa (2022)

Mais um corte. Em fúria, encerrados os bruscos movimentos no cenário e o maquinário ciborgue de suas roupas, Guma Joana toma um martelo em sua mão. À sua frente, um espelho. São algumas as tentativas de rompê-lo: *“desdita entra, essa falta de sorte que é relativa. Quebro o espelho, mas vou continuar me sentindo sortuda por ter vindo travesti”*. O espelho quebra, a imagem cai. Fim da cena.

Em entrevista, a artista menciona sobre o estudo de um sistema em descontinuidade entre cortes e performance: *“é um sistema inquieto e descontínuo. Aleatório, de sobrevivência ali! E eu não sabia como, não sabia onde e nem porquê. Mas eu estava ali naquela situação, naquele meio de metal, naquele meio de facas. E eu precisava me movimentar [...] sem controle”*.

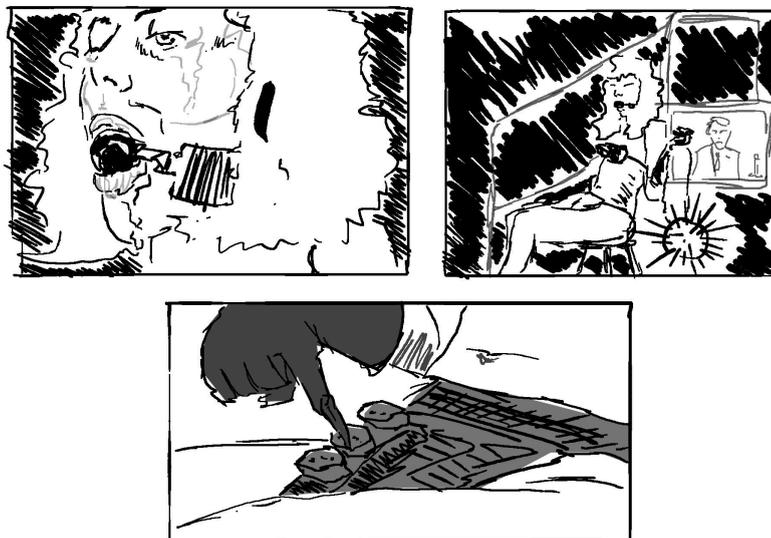
### Imagem 11 - A quebra da imagem



Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

Agora calada, a artista saliva com uma mordança entre os lábios. Gag Harness, disciplina. Por vontade própria, mantém-se parada. O quadro se afasta e mostra um instrumento de ameaça em meio a vulnerabilidade. É um globo de espinhos. Ao fundo, jair bolsonaro discursa. A artista toca as genitais sobre-humanas em forma de tomadas. Desejo e contradição, sombras e energia. Por ao redor de seu próprio centro, ela gira o instrumento de espinhos antes de encerrar o último quadro da performance. O corpo só é capaz de sustentar os valores que ele próprio vive. Fúria Travesti. Fim da performance.

### Imagem 12 - A energia da contradição



Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

O corpo é matriz fundamental da performance apresentada. O espetáculo de inquietações catárticas se debruça, quadro sobre quadro, em um repertório imagético que não se quer literal, mas remete-nos constantemente aos quadros de pânico, desconforto e caos paradoxal no país que mais consome os corpos em contradição com seus desejos e assassinatos. Não há conclusões óbvias ou definitivas de seu objetivo, pois não se acessa uma didática fundamental daquilo que quisesse ser simplesmente significado enquanto uma redução do corpo, da *corpa*, travesti. A possibilidade de discordância e dissenso (Ranciere, 2018) é uma das suas aberturas mais potentes. Igualmente, os croquis operam como forma de partilha não do que deve significar, mas do que uma imagem interpretada nos leva a ver quando somada ao texto.

**Imagem 13 – Fúria Travesti**



FÚR14

TR4V3ST1

Fonte: Iago Marichi Costa (2022)

Contra os dispositivos de risco, a arte é uma tecnologia que contribui para “assegurar o consentimento dos indivíduos dentro da rede de intencionalidades na qual eles estão envolvidos” (Gell, 2020, p.11). Em sincronia e sucessão, tal como os objetos, a performance que os contém não produz agência por si só, mas pede que seus índices sejam captados, recebidos, compreendidos, inferidos e continuados. Nesse sentido, a persistência do projeto realizado com financiamento público equivale a actância humana (e pela actância humana é realizada em sua equivalência), e faz circular a distribuição da possibilidade de sobrevivência e sustento na contramão dos cenários de vulnerabilidade, morte e despejo. O caos paradoxal ocorre não somente entre desejo e morte, consumo e resíduo, mas na contraditoriedade de uma instituição que ora promove o de-preterimento de corpos como lixo, ora permite que sua própria base normativa seja desafiada. A performance que tenciona questões da travestilidade no meio artístico (Grunvald, 2021) e a performatividade social produzem rupturas dinâmicas uma vez que “o performativo social é uma parte crucial não só de afirmação do sujeito, mas também do consequente questionamento político da reformulação do próprio sujeito” (Butler,

1997, p.256) normativamente condicionado à contradições de desejo de consumação (Santos, 2021) e assassinato de seus corpos em território nacional.

Humana ou não humana, a agência da artista e sua performance raramente será autossuficiente. É na distribuição de seu laço que identificamos a potência de seu acontecimento. Os gatilhos cognitivos intencionais são indecifráveis, mas a chamada se encerra: no país do descarte residual inadequado, normativamente, *¿3M QU3 MOM3NT0 M3 TORN31 @ LIX@ D4 N4Ç40?* Ruptamente: como podemos reciclarmo-nos? As pistas do projeto nos indicam: apenas o palco não basta. É no coletivo que encontramos a potência de transformação política possibilitada pelo fazer artístico: é o que os corpos podem.

Desarticular narrativas objetificadoras advindas de imagens metamórficas, resignificando-as em novas políticas de (des)identificação e afirmar as poéticas da transformação corporal como ferramentas criativas – que se aproveitam de afetos como raiva, revolta e deboche – são partes da produção de novas investigações corporais e ações de resistência à cisheteronorma, ou seja, são engendramentos que valorizam a potência de criação de novos corposmundos (Habib, 2021, p.39)

Em um repertório imagético que leva seus espectadores constantemente a quadros de pânico, desconforto e *caos paradoxal*, Guma Joana encontra uma forma, um meio de transpassar o risco de ser corpo, de ser matriz das ameaças decorrentes da contradição entre desejos e punições (Pelúcio, 2009) normativos. Para tanto, a artista circula pelo espaço de coleta realizando movimentos bruscos entre os objetos pontiagudos, facas, navalhas e restos cortantes despejados por uma nação do descarte. Vestindo-se de sacos de lixo e restos de caixas de hormônio, a performer torna-se tão descartável quanto o próprio espaço:

enquanto artesanania ontológica, sua política anti-humana interpela vivências invisibilizadas e passíveis de serem responsabilizadas pelas violências que sofrem, deformando-as propositalmente para fins conflitivos que viabilizem o não reconhecimento do aval exterior (Grunvald, Reis, 2019, p.153).

A performance que dispara o financiamento do projeto faz persistir seus modos de agência, fazendo circular a distribuição de mais possibilidades de manutenção (dinheiro e novos trabalhos) na contramão dos cenários habituais. O caos paradoxal não fica apenas entre morte e desejo, consumo e resíduo, mas segue se produzindo no desfile *D3SDIT4 #02*, repleto da falta de sorte e da virtude travesti, a partir do financiamento público – ora, o mesmo campo institucional que engloba e legitima dinâmicas de assassinato, humilhação e depreterimento dos corpos é o centro que outorga a continuidade financiada deste projeto? Decerto que não há respostas fáceis para esta contradição, mas novas e cumulativas questões sobre a impossibilidade de descolamento da estrutura mediante as formas de actância de sujeitos dissidentes e suas formas cotidianas, estéticas, criativas de se fazer política.

## 5. DAS ENUNCIÇÕES, VIVÊNCIAS E IMAGINÁRIOS: DEAMBULAR ENTRE ENTREVISTAS

Não se trata apenas de diagnóstico. Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada. Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar a vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo têm frequentemente uma saúde bem frágil, um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido [...] Mas não é a morte que os quebra, é antes o excesso de vida que eles viram, provaram, pensaram. Uma vida demasiado grande para eles, mas é através deles que ‘o signo está próximo’. [...] Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras (Deleuze, 2013, p.183).

A seguir, estão dispostos trechos das entrevistas coletadas e transcritas<sup>48</sup>, organizados por perspectivas temáticas, onde interfiro com algumas breves reflexões teóricas em cada grupo de respostas. Como já mencionado, não pretendi analisar ou enquadrar nada do que foi dito. Antes, esperei estabelecer um rumo coerente entre a passagem do lugar da produção artística e da experiência individual das pessoas artistas, explorando a complexidade destes acontecimentos, diálogos, catarses e investigações pessoais que nomeei *Do que vem do mundo ao mundo interno: afetos que escapam do corpo*; até a segunda parte, *Do afeto ao externo: trabalho, coletividades e representação*, onde as enunciações remetem a algumas das complexidades do trabalho com a arte, como o fator empregatício/financeiro e de reconhecimento em contraponto da criação artística enquanto *hobby*, o conflito da diferença da corporalidade trans\* em espaços de privilégio dos círculos comerciais de arte – onde a coletividade não pode ser efetivada e o paradoxo entre representação e visibilidade do corpo trans\* no imaginário social conflita.

### 5.1 DO QUE VEM DO MUNDO AO MUNDO INTERNO: AFETOS QUE ESCAPAM DO CORPO

O primeiro território a ser afetado pela arte é o do *eu* que a produz. Por vezes, este *eu* que acompanha o efeito na superfície alterada pela obrificação na matéria se esquece da intencionalidade objetiva daquilo o motivou a fazê-lo antes de tudo ser. O *eu* quase se esquece de que está lá; no entanto, sua causa tem algo de irremediavelmente particular, de indissociável da história de existência passada, engatilhada entre as dores e delícias de um

---

<sup>48</sup> Sendo as de 1 a 6 conduzidas por mim, enquanto que as de 7 a 11 se referem às entrevistas conduzidas por Guma Joana com 5 das modelos do desfile *D3SDIT4 #02*, conforme já apontado. Os trechos em itálico referem-se às falas das pessoas.

corpo no mundo, fruto de acessos a um processo reflexivo – ainda que nem sempre perceptível ou quisto – que busca dar fuga e vazão àquilo que não encontra palavra ou justificativa. Por outras, esta dissolução de um *eu* na criação torna-se uma investigação de sua presença e representação; o *eu* permanece em costuras e dobras do vivido que se faz, refaz e ressignifica. Neste lugar, dialogam corpo e mundo, intenção e olvidação, ferida, gatilhos, alívio e mais um segundo:

[Criar é] *uma conversa-desabafo, sabe? No sentido de só expressar o que estou sentindo, sem inicialmente muita finalidade. Mas disso sempre acaba saindo alguma coisa que leva a algo, que leva a uma nova construção de mim [...] É a angústia que quer sair, o alívio de conseguir entrar em contato com o que estou sentindo (1).*

*É um pouco algo meu e ao mesmo tempo [algo] para externalizar também uma intuição, [...] é uma coisa meio terapêutica, que não sei colocar em palavras. [...] como eu tive algumas vivências um pouco... um pouco... fortes, impactantes, bem no começo da minha vida, quando criança e tal... foi que a arte começou a vir como uma porta de entrada para tirar alguns gatilhos que a vida me dá (2).*

[Meu trabalho criativo] *consiste muito mais hoje em dia nessa pesquisa decolonial. Nessa pesquisa sobre meu corpo e o que ele representa na sociedade sendo um corpo indígena, sendo nordestina, trans. Então me aventuro dentro de mim mesma. Abro o cósmico para dentro de mim e cada vez mais vou navegando, reconstruindo e destruindo e reconstruindo de novo e fico nesse looping de renovação, de renascimento (9).*

Este impulso interno, ainda que individual e particular, conta repetidamente (por entre distintas formas) de uma relevância que extrapola os objetos de arte em si, o índice, a *coisa*, o visível, o texto, a performance: ele diz sobre o processo de dar a ver sentidos, paixões, aprovações e afirmações pessoais tão fundamentais quanto o próprio produto destas criações.

*Tem muito sentimento ali. É como um desenho meu que diz 'é tão intenso, mas me diziam que é normal'. O que eu sentia era muito intenso, mas não conseguia conversar e ter a validação que eu precisava. Eu nem preciso dessa validação, mas era frustrante. Eu precisava da minha [validação], então a forma de eu ter a validação daquilo que eu necessitava era desenhando! Muitas vezes eu sentia que era como se estivesse transbordando algo que eu não aguentasse mais, até porque eu não conseguia conversar com ninguém. É como se passar para o papel fosse uma forma de aliviar aquele limite, aquilo que eu estava sentindo [...] Aquilo que ficava repetindo [...] Era também uma forma de sangria (3).*

[A criação é] *algo que surge com paixão, facilmente... um vínculo emocional muito forte. [...] Fui desenhar quando estava muito deprimido. Comprei telas de pintura, tinta acrílica e comecei a desenhar nos quadros, muitos quadros. E foram bem libertadores para a época. Foi uma época muito difícil, parado, somente fazendo acompanhamento psiquiátrico e psicológico. E realmente o que me ajudou a sair da cama foi desenhar. Eu ficava muito frenético*

*pensando no próximo quadro, foi o que me trouxe para a atividade (4).*

Pele, ossos, carne, sangue: o acesso continua, o limite passa, a narrativa sangra. Quando parte do território da corporalidade trans\*, do lugar da vulnerabilidade de sentidos que pouco encontram um pertencimento óbvio no mundo, a criação invade a submersão rotineira da dor em escala privada e atinge um lugar de resistência às estagnações e repetições ao encontrar, ali, uma matriz de afirmação de sua existência entre fantasia, catarse e vida. Ora, viabilizar afirmações de si, ainda que consigo, é um modo de reorganizar quadros emoldurados pelo trauma, pelo constrangimento pessoal, pelo silêncio.

*Eu não sei se eu diria [que a arte traz] solução, mas acho que é um ótimo recurso. Um recurso necessário, que foi desenvolvido como forma de sobrevivência. Tanto [também para] eu poder oferecer para outras pessoas o que eu não pude ter (1).*

*É muito interessante pensar que a arte é essa coisa de me mover... é o que me mobiliza, porque eu acho que surge justamente de uma paralisia [...] de quando eu preciso sair desse buraco, então vamos ver as formas que eu tenho, [...] senão eu vou ficar parado aqui para sempre. [...] Normalmente eu faço mais [arte] quando estou triste, sabe? Eu não sinto muita vontade de fazer arte quando eu estou feliz. Não sei porquê, eu acho que justamente por conta de todo esse histórico. Talvez fosse até bom desenhar quando eu tô feliz, mas não vem! Não tem como [...] eu ficava muito mal por estar naquele ambiente em que eu não poderia ser eu mesmo, onde o meu nome não existia ali [...] e foi atribuído um valor de fantasia para uma fuga. Uma fuga do real, que não tem como sair daqui. Não tem como [...], senão posso me matar, sabe? Então é isso, é o que me resta (3).*

*[A]o mesmo tempo em que estou muito mal, estou precisando de uma catarse. As vezes sinto que eu só consigo produzir quando eu estou muito mal [...] eu vejo beleza através desse sentido que eu estou passando para lá. Mas é muita resistência para chegar nesse lugar. É difícil você se abrir consigo, ainda mais se abrir com o papel. São momentos em que é possível fazer uma marcação na vida (4).*

*É muito difícil o processo criativo. Dentro de tudo que você pode fazer, você se perde na possibilidade do tudo. Então quando você tem esse diálogo com o que você está vivendo e passando, isso te dá um norte (5).*

Esses *nortes* traçados pela produção podem, portanto, cumprir esse citado lugar de encontro referencial de si a cada experimentação, ainda que não exclusivamente pautada em uma representação do eixo temático trans\*; ao alçar possibilidades de vida, reflexão e ressignificação, os processos de criação artística permitem também a extensão, a continuidade da construção de subjetividades partilhadas em um mundo esvaziado da possibilidade de um óbvio autoreconhecimento.

Uma vez que as narrativas e referenciais de um imaginário social (e de reconhecimento) estritamente cisgênero estão postas no mundo, qual será o seu espelho? Ao

saber o mundo como uma janela, um buraco o qual só se pode ver *através*, o ato de criação também cumpre um nível investigativo por referenciais preocupados com a construção de espaços para pessoas trans\*; acaba por tornar-se um processo consciente de articulação de novos imaginários, de bricolagem das memórias e acessos existentes, de busca por um lugar de (des)identificação.

*É sobre essas narrativas [cis] que sempre foi falado. Acho que o que se difere é o silenciamento. É a desigualdade que tem entre uma narrativa e outra. Então pra gente há um resgate de quem a gente é, do que é essa nossa posição no mundo. Talvez para as pessoas cis isto já esteja colocado de uma forma... talvez não seja um esforço ter que fazer isso, ter que viver de arte, ter que aparecer nos espaços, ocupar espaços, enfim. Acho que tem um posicionamento mais ativo nesse sentido; [...] a minha 'descoberta' veio também através de outras pessoas que se expressavam pela arte, seja pela dança e vogue, seja por performances com vestimenta, brincando com a androginia, com maquiagens, ou mesmo [influenciadores digitais] que falam disso de uma forma mais educativa. (1).*

*Para a gente que é trans tem um peso muito grande, muito diferente, e isso independente se você faz arte relacionada à sua vivência trans ou não. [...] Eu acho que quando a gente vai vendo o subjetivo, sempre tem alguma coisa a ver; ao mesmo tempo que não... [...] é um pouco de angústias, mas também um pouco de felicidades. (3).*

*[O campo das artes trans] é um nicho cultural muito específico, e eu acho extremamente importante para nós encontrarmos outras pessoas como nós... porque nem tudo que é da cultura cis e hétero, cisgênera, a gente vai se identificar. E, na verdade, pode ser uma coisa extremamente tóxica para a gente. É um processo de assimilação muito forte.*

*Principalmente encontrar uma representatividade não apenas visual, mas de uma lógica de mundo que nunca é como o nosso. Essa visibilidade para a gente é [tão] fundamental como para qualquer identidade. Mas para nós eu sinto que se isso não existisse – como já não existiu antes como é hoje –, os processos de marginalização estariam muito mais agravados. Talvez as pessoas nunca soubessem que são transmasculinas. Eu sei que descobri que sou uma pessoa transmasculina através da produção de outras pessoas. Se não tivessem dado esse nome, talvez eu nunca teria nem conhecido (4).*

*Eu acho que artistas cis não se preocupam com artistas trans, de certa maneira. Não têm o cuidado de fazer uma arte que engloba pessoas trans, sabe? Mas pessoas trans têm esse cuidado. Já que você está produzindo enquanto pessoa trans, você quer que pessoas trans leiam isso. Isso envolve como você vai produzir aquilo! E tanto pessoas trans quanto pessoas cis vão ver aquilo. Acho que tem aí uma diferença: nunca vi um artista cis representar corpos trans, ou se vejo é muito pouco. Agora, pessoas trans representam corpos trans e não só! Tem esse cuidado de representar a gente de certa maneira (5).*

*Por não ter espaço nesses meios de comunicação [das artes da cena que é] preenchido pela maioria branca e cis, estamos sendo inteligentes de criar nossos meios e plataformas de comunicação, então a gente está se divulgando, não é o corpo cis que divulga uma arte trans (7).*

Por divergências que existam nos territórios existenciais de classificação identitário, há sempre a suspeita diante um mundo que não conta narrativas equivalentes a seus espaços de pertencimento. Do contrário da obviedade de dados papéis generificados pela norma, como o do homem viril e provedor perfeitamente oposto à mulher cuidadosa e submissa<sup>49</sup>, trans\* é uma identidade fundamentada pelo trânsito e pela mudança, cuja a história nunca “esteve lá” até o encontro com suas representações não cerceadas, medicalizantes, ilegíveis.

Quando produzida por pessoas trans\*, a mobilização artística implica na percepção (dos interlocutores em geral) da construção de narrativas efetivas e interessantes, construção de símbolos identificáveis que fazem da sutileza uma resistência: em suma, implica na construção da diferença não de modo aleatório, mas organizado por escolhas de ação que considerem um porvir em deslocamento. Por mais que haja histórias passadas em registro, esta não é uma história hegemônica, considerada, legitimada, vista, tida como inspiração. Não há escapatória: nos espelhamentos atravessados pela identidade há a visibilidade, a identificação, a troca de saberes e a indicações para futuros trabalhos – como vimos anteriormente e retomaremos abaixo – que possibilitam a autonomia que não é dada de barato.

É certo que um leitor ou ouvinte desavisado possa pensar em um tipo de “injustiça” sobre a postura da predileção do gênero que não o *cis*, uma vez que em suas enunciações “os atores costumam criticar outras ações acusando-as de falsas, arcaicas, absurdas, irracionais, artificiais ou ilusórias” (Latour, 2012, p.89). No entanto, as enunciações dizem respeito ao *ser visto* na ordem macrossocial, onde os corpos não são desejáveis. Dizem sobre o esforço da criação de símbolos pautados na contramão da desqualificação, vergonha, medo, riscos ou reduções de suas imagens. Os enunciadores pensam *na* e propõem *a* ideia de uma nova materialização das subjetividades que produzam a manutenção do espaço de ser-um-Outro; desejam produzir a reformulação de seu assujeitamento (Butler, 1997).

Em suma, a sensibilidade da criação retira o corpo de uma reprodução imaginativa automática das concepções hegemônicas de mundo que atravessam o sujeito – ora pela obrigatoriedade, ora por vontade, ora numa fusão deliberada de ambos –, entremeando narrativas que possam contar outras histórias sobre o (próprio) corpo, fabricando o estabelecimento de espaços onde caiba o corpo com toda a sua potência criadora.

Conforme Paul B. Preciado (2018, p.414), a subjetividade política emerge justamente no momento em que o sujeito não se reconhece nas representações estabelecidas, como num tipo de experimentação que não confia à ideia de representação vigente uma exterioridade que possa oferecer a promessa de felicidade e realização. Afinal, é experimentando novas técnicas

---

<sup>49</sup> Estes, claro, sempre imaginados pelo recorte de uma branquitude.

de representação de si, representações eminentemente políticas, que se produz subjetividade (Habib, 2021, p.43): é quando, daí, emerge a possibilidade de transformação da realidade. Nesse rumo, a linha entre a pessoalidade e o descontrole do modo de recepção destes trabalhos precisa ser ultrapassada:

*Eu sei que tem muita coisa que eu deixo de contar. E é por isso que quando coloco alguma coisa, eu quero ter a certeza de que eu consegui deixar aquele desenho bem ampliado, para as pessoas conseguirem entender as entrelinhas. Mas, sim, tem muita coisa que eu acabo não publicando. Não acho que toda arte precisa ser divulgada [...] arte para mim tem mais um sentido de vida, um tom muito pessoal. E o que extrapola esse pessoal é mais como um dever político (4).*

Enfim, do partilhar (fragmentar) destas criações internas ao extrapolar para o compartilhar externo, uma rede de produção é tecida de modo a ampliar aquilo que era antes primeira e exclusivamente particular, amarrando a busca pelo reconhecimento interno à aliança com os outros, com a delegação do “Outro” e sua outridade, com o mundo, para atingir o que há de comum interesse nessas multiplicações:

*[procuro atingir] outras pessoas que possam estar sentindo coisas parecidas [...], oferecer ao outro esse espaço de acolhimento. E acho que isso é muito político, porque outras pessoas com vivências parecidas, vivências que se cruzam de alguma forma, seja de qualquer sigla LGBT assim, acabam se sentindo mais acolhidos, mais amparados (1).*

*[Minha criação] não é qualquer propaganda ideológica, né? É uma propaganda que diz absolutamente sobre o meu próprio sofrimento ético<sup>50</sup>. Então fazer a propaganda e colocar no mundo, ainda mais o lugar no mundo de um transmasculino, um lugar muito silenciado, muito invisibilizado, me traz confiança; me traz conforto, me traz uma rede de apoio também. Lá pude conhecer muitas pessoas, e isso é muito satisfatório (4).*

O mesmo motivador das questões sentimentais, internas, é também base da motivação política imersiva das criações a partir da qual se pode encontrar aliados e viabilizar a troca de ideias. O coletivo e o individual, o ideológico e o sentimental, estes contrastes se invadem, como não poderia deixar de ser em contextos de sociabilidade. A percepção acerca das criações desemboca em um sentimento comum entre as pessoas entrevistadas: há um

---

<sup>50</sup> Aqui mencionadas muito preliminarmente – uma vez que não me debruço no texto delas –, muitas das “antigas” autobiografias trans\* brasileiras foram criadas como que em forma de uma confissão dos *sofrimentos éticos* impostos por uma norma repressiva e produtora. O oposto das condutas domesticadas é sujeito à abjeção: textos publicados entre a década de 80 e 90 (“Erro de pessoa - João ou Joana?” (1984) de João Nery, “Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual” (1985), de Loris Ádreon ou “Meu sexo real” (1998) de Martha Freitas) tendem a narrar acontecimentos que tentam justificar o porquê das experiências terem resultado na transição de gênero dos autores desde o adoecimento psíquico até a legitimidade que as aflições produziram frente ao saber médico, frente ao qual seria preciso que o corpo biológico fosse existência indesejada para ser considerado como o Verdadeiro Transexual desidentificado com o social: “minha crise corporal foi dolorosa e confusa. Ao mesmo tempo que meu corpo era eu, também não era” (NERY, 1984, p.43).

desconforto posto pela condição individual cotidiana que pode ser derramada, transbordada, contextualizada desde a criação. O sentido transformativo do caos e da angústia, o ponto de partida que encara o sofrimento e a sua volta que organiza esteticamente os sentimentos como contraponto do seu estado cotidiano (Braga, 2021, p.122) é o que torna as criações uma forma potente de arte ainda em seu processo particular, quando não fundamenta seu sentido necessariamente na lógica *intencional* de provocar rupturas com o mundo.

Ao fim e ao cabo, “a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral” (Deleuze, 2013, p.129): acontece que o ato de criação que acompanha um estilo artístico é também um *estilo de vida* despersonalizado, despersonalizado, que inventa caminhos da possibilidade de vida, de modos de existência que sejam comuns em contraposição às regras coercitivas morais, certas ou erradas, atribuladas através de um falso valor essencial que promete transcender estes corpos (Deleuze, 2017; 2013, p.130). *A constituição dos modos de existência* ou destes *estilos de vida não é somente estética*, mas a ética que as acompanha a perfaz: avalia quais são os ditos, os afetos e as visualidades que nos acompanharão.

## 5.2 DO AFETO AO EXTERNO: TRABALHO, COLETIVIDADES E REPRESENTAÇÃO

Em termos financeiros, é comum que os sujeitos que dispõem de outras formas de sustento e empregabilidade – lê-se: sujeitos com classe social privilegiada, majoritariamente pessoas brancas, com apoio familiar e com a possibilidade de formação técnica-profissional qualificada – enunciem a dificuldade de atribuir rapidamente um valor às obras, uma vez que partem, quase sempre, do ludismo de envolvimento entre arte e vida. Por outro lado e aos mesmo tempo, acessa-se também um lugar de relaxamento tênue à corrosão; uma descontração acompanhada da expressão:

[C]omo designer é diferente o pensamento da de artista. Como designer você tem que se preocupar muito com o que vai comunicar, pode ser para uma empresa, então é muito mais delicado. Não que a arte não seja, mas a arte pode ser mais corrosiva [...] como sou uma designer, a arte vem como algo relaxante... eu tenho que ser criativa no meu trabalho, então quando eu voltar a fazer algo para mim, uma tatuagem, alguma coisa, a arte vem como algo descontraído. Como algo que me tira do ter-que-produzir [...] ‘Ah, estou passando por uma fase depressiva, preciso descontar em algo!’ Então desconto em um desenho, numa arte [...] qualquer coisa, vou no jardim fazer alguma arte [...] o que é arte? Empilhar alguns gravetos? Até pode ser arte. Você está tentando por eles de uma maneira criativa [...] qualquer coisa lúdica que você faz para mim é arte, uma expressão artística de algum modo (5).

O lugar da arte como um *hobby*, ainda que libertador<sup>51</sup>, retira a pressão deste nomeado *ter-que-produzir*. Em contrapartida, a arte levada enquanto fonte principal de renda e sustento circula por dinâmicas que quebram com a expectativa do tom *glamourizado* que as vistas comuns desse campo trazem (Abbing, 2002). Não há tranquilidade ou uma iluminação especial sob o corpo do artista que mercadifica suas obras; não há *glamour* nas extensas horas em que se expõe em um dado evento sem vender sequer uma lembrança.

Ainda assim, dentre precarizações do ofício, em algumas situações, a empregabilidade em espaços tradicionais simplesmente não está em questionamento ou viabilidade. A arte independente paradoxal entre a precariedade financeira e a recusa de condicionar-se a espaços de violência:

*Estou numa situação onde envio currículos para empresas, mas eu sinto ‘cara, se me chamarem de novo eu vou ser muito infeliz’, e eu já tive essa experiência, além da transfobia que eu sofri, senti que isso não era para mim. Essa vida, eu não consigo levar isso (3).*

*Eu ficava aflita porque decidi fazer isso [arte] da vida. Tentei trabalhar registrada porque eu contava com isso para ter meu dinheiro. Mas rolou trampo [na área] e eu saí do serviço. Eu era muito inquieta, mas hoje melhorou tudo, tá acontecendo, tá valendo a pena, é o que eu queria fazer desde criança (10).*

*Além de eu gostar muito de arte, eu comecei a fazer no sentido profissional por conta da questão do desemprego de pessoas trans, porque a gente sabe que o Brasil tá numa taxa altíssima de desemprego, mas sobre pessoas trans isso não é uma coisa que envolve só economia, é uma coisa que envolve o preconceito, transfobia e tudo mais. Então, para pessoas trans, para mim, a questão da arte vem também como uma questão de renda também, além de ser essa coisa para tirar os gatilhos, acho que é um caminho para estar conseguindo grana que também não seja uma alternativa tão marginalizada, né? Enfim... (2).*

*[Aos 18 anos fiz um curso] e finalizei, mas não ingressei na área, porque é uma área que me mata e mata minhas irmãs, que tem zero possibilidades para corpos como a minha acessar [...] esse sonho teve que ficar parado por um tempo, ou eu estaria girando uma roda profissional para uma área que mata a gente. Eu entendi o quanto meu corpo é político nesta cidade, e é importante ele precisar existir, gritar. (9).*

Também os espaços de circulação entre interior e uma ou outra metrópole<sup>52</sup> se mostram diferenciais na possibilidade de vendas, sendo que cidades menores “*limitam o público alvo, o público que está consumindo*” (2), sobretudo considerando a dificuldade de

<sup>51</sup> E fundamental, como espero ter já evidenciado no subcapítulo anterior. O lugar de contraponto aqui se trata menos de uma desqualificação do ludismo providenciado pela arte que uma ponte de contraste e exposição das dinâmicas de trabalho com esta mesma ferramenta, a arte.

<sup>52</sup> Há de se notar, no entanto, que para pessoas “acostumadas” com o interior, a metrópole pode ser um grande causador de desconfortos, conflitos e ansiedades – isto somado aos altos preços de vida, convivência e sobrevivência em cidades como a capital São Paulo.

comercialização destes objetos: que depende – no contexto das artes independentes – da capacidade de compra e contratação do (de um) público. Não somente a venda, mas a participação em espaços elitizados de arte, em diferentes *nichos* culturais, desafiam a continuidade do trabalho de artistas independentes:

[Em São Paulo] já deu uma diferença absurda, porque além de ser metrópole é logo São Paulo, né? Então eu senti que tem essa questão do reconhecimento, do modo como as pessoas estão encarando aquilo. Eu acho que a visão, a perspectiva é também diferente: isso para além do que eu recebi! Né? Foi, enfim, além do financeiro, foi a perspectiva! (2).

Nitidamente a gente vê a diferença entre um nicho cultural e outro. A cena em Floripa é bem segregada, é um nicho pequeno. [...] Floripa é colonial, e a arte acaba sendo colonial também, feito e pensado por pessoas brancas. O número de pessoas fazendo arte dissidente é pouco, mas tem! Não tem tanta facilidade quanto em SP, que é macro e você tem centros culturais em toda a cidade, na rua [...]. Consigo ver essa diferença gigante do que vivi lá, fiz e movimentei na cena dentro de coletivos. Lá não tem espaço para esse tipo de arte, a arte política. E é isso que eu faço. E eu via que a minha arte já estava ficando muito grande para aquele espaço que é uma ilha, mas que não é pequena. Migrei para São Paulo e aqui eu estou movimentando a cena cultural de várias formas possíveis (7).

Sendo uma travesti preta, acho que meu trabalho teve mais portas abertas depois de um tempo em SP e acho muito importante estarmos ocupando estes espaços. Porém, sinto que ainda está muito reduzido, e tem a ver com a imagem [que têm] da travesti [...], sinto que ainda tem muita objetificação. Trabalho com arte e moda, e você vê travesti na imagem, mas chego para fazer um job e não vejo travesti na maquiagem, e acho que temos talentos diversos (10).

Tal qual para parte majoritária das pessoas que vivem de arte independente (sejam elas trans\* ou não), o trabalho artístico se mostra instável seja pela *dificuldade de divulgação*, seja pela efemeridade que uma criação tem no contexto cotidiano, quando tratada (porque precisa ser) como mercadoria: ora se cria para grandes marcas, ora participam de exposições ou performances nas metrópoles, ora não têm a certeza de que é possível continuar com um mínimo de segurança alimentar em suas rotinas. Por mais que não sejam canônicas, museológicas ou talismânicas, estas criações no cotidiano não escapam de uma lógica de vida mental da constelação metropolitana (Simmel, 1973, p.13), uma vez que mesmo o objeto artístico deve atender a uma constante reiteração produtiva, apontando para fins monetários na corrida por subsistência individual. Qualquer círculo social, por contra-normativo que seja, está sujeito aos limites esmagadores do dispêndio e ritmo econômico<sup>53</sup>.

Neste sentido e rumo a uma noção disruptiva, deslocar-se entre metrópoles, nichos e propostas similares – como a da proposta por uma *arte política* – é fundamental, uma vez que

<sup>53</sup> E, inclusive, estão dentro de um nicho de mercado porque a monetização da vida é uma realidade, uma necessidade comum, geral: estrutural.

as obras de arte, a dança, as performances, por mais indispensáveis e autênticas que sejam, não significam grande coisa ao mundo sem a sua exposição, sem a avaliação e reconhecimento de seus pares. A arte não é fruto de artistas isolados, dotados de dons excepcionais, mas consequência de uma produção comum e elaborada pela cooperação de grupos e subgrupos que legitimam a relevância uma prática (Becker, 2010, p. 54), sobretudo quando falamos das novas contribuições, convenções e construções de coletividades trans\* rumo ao reconhecimento em espaços de criação dominados majoritariamente pela branquitude e/ou pela cisgeneridade.

Do contrário da produção/criação, que é vista como uma parte mais *espontânea* ou mesmo *natural*, que converge com os desejos dos artistas, confrontar com a necessidade de polivalência funcional na divulgação destas artes é vista como “*a parte negativa do rolê*”: “*Então é meio complicado, né? Porque às vezes a gente vai vender, às vezes não vai. E não é a questão só da venda, a questão é também da divulgação*” (2). Apesar disso, a arte parece ainda como lugar privilegiado de desejo e permanência, um lugar dotado da possibilidade de trocas, de laços e reconhecimento:

*Apesar de ser altos e baixos, de ser uma coisa extremamente difícil de levar como linha de frente no sentido financeiro e profissional, é uma coisa que eu gosto muito de fazer. Eu me sinto bem assim [...] porque a gente que trabalha com arte, a gente não quer só estar ganhando dinheiro também, né? A gente quer um reconhecimento, um retorno. Conseguir engajar gente e continuar fazendo o que a gente faz [...] é um estilo de vida, é como se fosse uma libertação, de sair da realidade (2).*

Quando em coletividade, quando em raras oportunidades de trabalho em *castings* e equipes majoritariamente trans\*, uma diferença se explana. O grupo dota-se de uma força e um nome que o indivíduo não tem: dentro de sistemas de consumo, não importa a promoção de um artista isolado; importa antes a constelação de suas redes (Cauquelin, 2005, p.47). Como que em um *espaço utópico*, narrativas de exposição das existências para além das circunstâncias de abjeção são oferecidas, e conjunções da normalidade são transpostas:

*Um espaço utópico, né? [...] Não sermos representadas por apenas uma pessoa [...]. Enquanto não tomarmos rédeas para criar nossas próprias narrativas, seremos narradas por cisgêneros. É muito importante estarmos em todos os espaços de fato. Se torna um lugar mais seguro para trabalhar. Enquanto pessoas trans, temos que nos preocupar com isso: a segurança para exercer o papel que foi proposto no trabalho [...] Me senti confortável para estar nos espaços [transcentrados] [...] Acredito nesse trabalho e é gratificante estar participando dele. Fazer um registro da nossa existência, não invisibilizar a gente. É uma afirmação que vai para além da nossa bolha de Instagram [...] Surgiram mais formas da gente expor existências. O único registro era quando os corpos eram assassinados. Agora estamos em outros campos, queremos outras narrativas que não a da morte (7).*

*Não quero ressoar morte mais! [...] [Parece que nós] só vamos ser vistas quando estivermos sujas de sangue. Só vira patrimônio quando a gente tá morta. [...] Agora quero o oposto! Quero estar viva! Essa palavra morte tem que passar longe da minha criação, pelo menos por agora. Por necessidade minha e de que se eu continuar nesse processo de morte vou acabar morrendo, porque o mundo não vai me ajudar. É preciso revirar o jogo, sabe? Trazer para outro lugar, chamar atenção de outro jeito, um momento de iniciar e de chamar atenção através da vida (6).*

*A gente tem que ser muito forte, né? As vezes sinto que tenho que me esforçar 3 vezes mais que uma pessoa cis porque não é só sobre ir para o casting, é sobre o que vou passar no casting. É sobre os olhares, é sobre você não se entregar para um sentimento de inferioridade, que é algo que as pessoas cis gostam deazer sentir. E você tem que fazer um 'Não! Ai não, querida!' A gente tem que o tempo todo ser forte para conseguirmos estar nestes espaços (10).*

Como pleiteia Howard Becker (2010, p.27-28), tal como qualquer trabalho ou atividade humana, o trabalho artístico envolve toda uma atividade conjugada a um maior número de pessoas que o da individualidade. É pela cooperação entre essas pessoas que as performances, as músicas, as apresentações e os eventos que consumimos continuam a existir. Estas formas de cooperação, ainda que pontuais a um edital, um projeto ou mostra, com boa frequência, podem tornar-se rotinas e vínculos profissionais (e afetivos) que dão origem a padrões de atividade coletiva que proporcionam a continuidade dessa proposta, que permitem que a roda continue a girar, que amplie as possibilidades de exposição e ocupação de corporalidades e características, qualidades das obras trans\*:

*Não falta disponibilidade nossa [...] não tem que chamar uma, mas várias pessoas e criar condições onde a convivência não seja só sobre o fato de ser trans, travesti ou não binária [...] temos um movimento contrário a isso, que é onde vamos formando comunidades, redes com pessoas que se identificam [...] No meio artístico, em muitos lugares não existe essa disponibilidade para entender o que é esse corpo, o que as pessoas fazem. Tem muitas situações de humilhação, é foda. (8).*

*A qualidade do nosso trabalho vem de outro lugar, trabalhamos com metade do recurso. Nos preparamos muito mais do que quem sempre teve o privilégio na mão. Como é difícil achar um trabalho que tenha pessoas trans em maioria! A gente faz acontecer com pouco. Coloca na nossa mão pra ver se não tem conceito, se não tem execução entregue [...] Precisamos ser portadoras das nossas próprias vozes no mundo. Já que não é o branco que vai falar por nós, já que não é o cis que vai falar por nós, então que seja nós que falemos por nós. Então vamos lá e vamos falar! Em certa medida, nosso trabalho artístico dá essa dimensão, mas elas são dimensões menos didáticas, mais subjetivas do que a gente faz (11).*

Há de se reiterar, também, que esta procura pela coletividade pouco diz sobre uma disputa ou rivalidade com o outro do Outro, a já nomeada cisgeneridade; mas antes e sempre

diz sobre a possibilidade de construir este imaginário, que se preocupa em extrapolar a própria particularidade sob a imagem de uma representatividade:

*[Sobre a cisgeneridade,] não acho que é uma disputa. Acho que é um hackeamento! Uma reconfiguração destes espaços. Estivemos neles, mas sofremos diásporas. Nossos corpos foram para a marginalidade. Estamos tomando o que é nosso de volta e não há nenhuma rivalidade: estamos cobrando o que é nosso por direito, um direito básico que é a vida. Dentro do meio artístico a gente tá configurando, porque dentro do meio artístico corpos trans sempre foram apresentados de uma forma caricata, de ridicularização, de chacota. Estamos colocando nosso corpo num lugar que não é esse. Travesti não é bagunça! (7).*

*No começo eu ficava confusa, porque me sentia solitária por ser a trava preta. Sobre disputas, eu sinto que fazem a gente que é preta competir entre si [...] É uma disputa porque você tem que se destacar de alguma forma, mas é sobre dar o seu melhor, e não pensar em competir. É construir! Se hoje não rolou, amanhã faço melhor e aprendo com meus erros [...] Aprendi a me respeitar e impor respeito, só o fato de eu estar ali já é um lacrão, só o fato da gente estar ocupando! (10).*

*[Representatividade] é a mesma coisa que olhar no espelho e se ver. Representatividade é se ver no outro. Pretas dissidentes precisam de representatividade por questão de se sentir pertencente a uma sociedade. Fomos por tanto tempo invisibilizadas que a representatividade pode ser você ver uma travesti trabalhando no mercado: isso já é representatividade! Para pessoas brancas cis isso é considerado inferior, mas esse espaço é um avanço porque a gente não está nesse lugar, que é um lugar básico. (7).*

*Quando a gente se vê através do outro, se reconhece, a gente também tem essa conectividade. Representatividade tem a ver com reconhecer coisas nos outros que nos aproximam e nos distanciam. [...] Não gosto de levar só para a questão pessoal do que significa para mim porque nossas corpos que carregamos em sociedade são carregadas de símbolos e sentidos. As pessoas com as quais nos relacionamos, elas esperam muitas coisas da gente, então prefiro não ter um posicionamento neutro. Quando falo de representatividade, falo não por outras pessoas, mas a partir de experiências coletivas [...] tive acessos e conexões com outras pessoas que também de alguma maneira tiveram experiências próximas, mas temos diálogos e discordâncias! [...] criamos redes de conhecimento: [...] vejo em você algo que não via em mim e vice versa. A partir disso vamos encontrando nossas próprias maneiras de viver nesse mundo violento pra caramba. É sobre sobrevivência, sobre vivência, sobre criar possibilidades de viver sobre a vida (8).*

*A representatividade é boa, a visibilidade... mas a gente tem que questionar a invisibilidade: quem tá cuidando dela? Quem faz a visibilidade acontecer? Pessoas brancas, cis, transfóbicas, racistas. [...] Temos que pensar nisso porque a gente tá sendo a capa por um mês, por um dia, e depois que acaba os dias a gente é abandonada... e os outros 11 meses, os outros 364 dias do ano? O que a pessoa não faz para sobreviver, se arriscar? Qual a marginalidade que ela vai precisar se dispor a estar correndo o risco para conseguir sobreviver, se alimentar, pagar aluguel? (9)*

Identificar esta diferença acerca da representação não é simplesmente esvaziar a condição identitária do corpo em uma ideia, mas trata de reconhecer o viés da vivência que não se faz somente a partir de uma identidade constantemente atravessada por hipermarcações (Mombaça, 2016) que a diferenciam condicionalmente.

**Imagem 14 – “Aonde Eu Estou Agora?”, de Fefa (2020)**



Fonte: Museu Transgênero de História da Arte (MUTHA)<sup>54</sup>

Parafrazeando Reina Gossett, Eric A. Stanley e Johanna Burton (2017, p.xv-xvi) em *Known Unknowns: an introduction to Trap Door*, a visibilidade da recente representatividade transI\* tal como se oferece é uma armadilha, um alçapão: faz-nos acreditar que a presença de poucos corpos em determinados lugares significará dotar toda uma multidão de fora do nosso mundo social imediato de um vislumbre da chamada “humanidade partilhada” – de uma vida

<sup>54</sup> Disponível em: <https://mutha.com.br/2021/02/17/fefa/>. Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

vivível. A representação, sobretudo quando tomada como ferramenta de ensino e didatismo, é dita para remediar um agudo mais amplo entre as crises de pobreza, de assassinatos e violência policial a que são submetidos os corpos. Ao grau que qualquer um deva considerar no potencial de existir dentro da representação política, deve-se lidar e reconhecer incongruências radicais, como, por exemplo, o *ponto de inflexão transgênero* que ocorre precisamente no mesmo momento político em que mulheres negras e trans\* são transpassadas por um caos acentuadamente aumentado de violências físicas. Eis o paradoxo.

Enfim, as vias de manutenção e autonomia precisam e parecem ser, com muito sangue, continuadas. Os espaços precisam ser ocupados. As intencionalidades misturam o tratamento simbólico e as condições de existência, as co-autorias interpretativas, mas também as de trabalho: a imagem precisa de uma revolução, uma vez que o simples aparecer, quando não acompanhado de toda uma condução em rede, não muda questões estruturais.

*[É preciso] fazer o dinheiro girar entre a gente, né? Mais acué, mais diálogos. Contratar pessoas trans é devolver esse dinheiro para as ancestralidades. Temos que fazer esses movimentos e acessar uns aos outros. Não pode cair nesse individualismo. [...] Temos que ficar felizes de conquistar lugares que não nos são dados, pensar em lugares e movimentos cada vez mais longe, seja na arte, seja em outros espaços e dimensões para batalhar no dia a dia, para que as próximas venham em um mundo melhor, e honrar o que as outras fizeram: ouvir e expandir trabalhos, movimentações! (11).*

*Como é que eu vou encontrar dentro de mim uma possibilidade de continuar? Como é que eu vou, principalmente porque é daí que vem, como vou fazer da minha experiência um espelho para as próximas pessoas trans que vão vir? E o que eu posso dizer é: a criação precisa ser um desafio para nós primeiro, para depois ser um desafio gigantesco para a cisgeneridade. A cisgeneridade talvez não vá catar, mas assim... a gente precisa comentar as nossas trocas, criações, desejos, nossas próprias dúvidas também. E assim a gente consegue prosperar. Não sei como, não sei quando. Mas meu trabalho é, ele é! E por isso estou num baque... porque meu trabalho sempre foi muito para fazer a RODA girar, e não eu! Mas a roda inteira girar, sabe? Hoje em dia me vejo em um lugar que para muitas pessoas o meu trabalho com a moda e a performance é um ponto de chegada... para mim é só um ponto de partida. Então como eu continuo fazendo isso? Como continuo a prosperar para que as outras possam prosperar e ver uma possibilidade? Para mim o objetivo é esse: criar possibilidades, criar possibilidades de; e a partir disso vamos prosperar! [...] Eu sei que talvez vou continuar lascada, vou continuar fodida, mas espero que a realidade mude para mim, mude para outras, e que a gente se faça referência [...] Só palco não dá! A gente precisa de acué, precisa de apoio, vamos acordar pra vida! Não precisamos ficar falando o que já foi falado: precisamos reagir (6).*

Quando um corpo – matriz destinatária de atravessamentos e executora de parte das ações – recorta o caos habitado pela carne e o materializa entre movimentos, pigmentações, melodias ou escritas, ele o faz a partir de afetos e perceptos (Deleuze & Guattari, 2010, p.193-194) partilhados em conjunto, de um lugar ao outro dentro da identificação que ocupa;

em outras palavras, a criação de pessoas trans\* nunca é solitária ou jogada ao acaso, mas se sustenta pela mediação de afetações e reactâncias produzidas pela interação que se presentifica a cada instante. Fazer-arte a partir de um corpo transicional é actuar resistências desde o corpo; é bagunçar e repensar o mundo a partir da outorga das concepções habitualmente atravessadas pela humilhação, pela vergonha, pela condição subalterna, pelos riscos de morte e sua condição silenciada, que perturba a ordenação da norma.

Do apagamento às invenções, a coletividade às margens soa como pouco óbvia em sua efetividade para aqueles que não a consideram. “Não nos esqueçamos todavia de que esse estado das coisas pode alterar-se, e que aquilo que hoje é negligenciável pode ser primordial amanhã” (Becker, 2010, p.54).

## 6. CONCLUSÕES PARCIAIS

Em cada um dos tópicos desta monografia espero ter introduzido um olhar sobre como a criação artística trans\* tem se mostrado, por diferentes maneiras, enquanto um modo de veiculação de agenciamentos que resistem a morte (Deleuze, 2017, p.397), que fazem apelos tanto pessoais/autoreflexivos (Silva-Cañaverl, 2019) quanto coletivos para a produção de uma contramão dos mecanismos e tecnologias de extermínio dos corpos. Estas constatações não se criaram unicamente desde uma dedução desejada pela minha hipótese de pesquisa, mas por uma forma de análise empírica desde os discursos das entrevistas até o meu constante envolvimento com espaços de convívio trans\* – bem como aqueles que não pude alcançar materialmente ou por conhecimento. Tudo isso espero ter direcionado coerentemente a alguns dos referenciais teóricos, ainda que abstratos e reflexivos, rumo a compreensão de abduções, do cotidiano ou da relação entre arte e “identidade” trans\*. As produções artísticas não se dissociam ou se deslocam de um palco social, fazendo desta dimensão sempre um fator importante e inseparável das considerações acerca dos plurais modos de vida e expressão.

Embora o trabalho não seja uma discussão sobre *o que é a transexualidade, a transgeneridade* ou *trans\**, mas sim *o que produzem e agenciam estes corpos*, a pós-dialética entre arte e *identidade/identificação* centrou-se nos esquemas corporais que são atravessados por práticas de sobrevivência, subsistência, alívios, validações, provocações, estratégias subversivas e continuação de trabalhos como uma maneira de trazer para a superfície, para a representação material, aquilo que subverta, ressignifique, desconfigure a sua “Outridade” na imagem, no imaginário e na estética, produzindo novas possibilidades de enunciação e identificação (Hall, 1996, p.18-19).

Poderia adicionar, agora tardiamente, a problemática trazida por Hal Foster (1996), crítico de arte norte-americano, quando avalia as etnografias artísticas calcadas em contextos de dissidência corporal: de fato, não podemos assumir que uma arte criada por um corpo à contra-pelo da norma será sempre produtora de transformações diretas no palco político macrossocial. Ora, a criação artística deve ser dotada sempre de um heroísmo marginal? Não. Não é esta a finalidade de afirmação dos agenciamentos possíveis desde a criação artística. O que a investigação mostrou até o momento é que, pelo contrário, não há sempre uma pretensão de interferência política proposital ou imediata: mas, sim, a produção cotidiana de artistas independentes multiplica as possibilidades de existência em suas condutas micropolíticas, cotidianas. As artes não se deslocam e não rompem diretamente com uma “estrutura” do palco social; tampouco alguns dos ímpetus criativos se separam (Candido,

2006) de demandas mercadológicas quando competem à mínima forma de subsistência, da necessidade de trabalho e remuneração de seus esforços.

Como já ensinou-nos Walter Benjamin (2017), há contemporaneamente uma forma de estetização da política que faz das mídias (em suas esferas massificadas) uma técnica eficaz de poder e controle político já em sua base cotidiana e subjetiva, o que implica na existência de formas reprodutíveis e esperadas da divisão e compartilhamento de representações específicas que atravessam os corpos que as consome. Pensar a mobilização artística de pessoas trans\* na contramão normativa – produzindo diferentes modos de vida possíveis, por mais que ainda financeiramente instáveis e precários – é deixar de pensar a arte enquanto uma simples “captura perversa da política por uma vontade da arte” (Rancière, 2009, p.16); é tomá-la enquanto competência que interfere neste comum, enquanto um instrumento ativo da criação de novos espaços, de distribuições partilhadas (no sentido de fragmentação) de um comum visível que não está mais pautado em referenciais escassos ou essencialistas de imaginários que sempre “estiveram lá”.

Assim, a arte aparece não apenas como um objeto ou performance, mas como um meio de circular e criar comunidades por meio da imagem (Arruda, 2020), de traduzir a diferença da experiência corporal para a plasticidade material: em suma, como um poder de exemplo prático que influencia outras práticas da vida tanto quanto seus próprios criadores. Antes de propor adaptações ao palco social, a criação transgride a abjeção e a de-predileção destes corpos, viabilizando sua resistência no tempo (Braga, 2021, p.68) quando acrescenta a eles a possibilidade de construção de si e de redes.

A questão sugerida por Gayatri Spivak (2010): *o subalterno pode falar; mas quem sequer escuta suas enunciações?* segue, aqui, em forma de arte. Todo esse aparelho descritivo da investigação mostrou uma forma de organização que revela a impossibilidade de universalizarmos um único modo de agenciamento das experiências, mas sabe-se que a produção artística independente é, sim, relevante, mesmo quando cotidiana ou comercial. Este espelhamento que circula entre pessoas atravessadas por uma mesma forma de vida trans\* tão pluralizada permite o repensar das práticas que gritam no presente. O delírio da criação opera no real: estamos sempre, incorrigivelmente, de frente com um novo desafio de pesquisa, de indagações, de vida.

## 7. REFERÊNCIAS

- ABBING, H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- AGUIAR, G; TITAN JR., S. *Madalena Schwartz: as metamorfoses*. São Paulo: IMS, 2021.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARRUDA, L. *Monstrans: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesto/trans\* sudaca*. Tese de doutorado (UFSC), 2020.
- BARBOSA, B. "Doidas e putas": usos das categorias travesti e transexual. *Sexualidad, Salud y Sociedad* v. 14, 2013.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2020.
- BECKER, H. S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENETTI, F. J. *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980 - 2013)*. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao curso de História do Centro de Ciências Humanas e da Educação, na Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. in DUARTE, R (org). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017.
- BENTO, B. *A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A diferença que faz a diferença: corpo e subjetividade na transexualidade*. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 3, n. 04, 27 nov. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Brasil: país do transfeminicídio*. Centro Latino Americano em Sexualidade e Saúde, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 329 p. 2017.
- BENTO, B.; PELÚCIO, L. Despatologização do gênero: a política das identidades abjetas. *Florianópolis: Revista Estudos Feministas*, 20(2): 256, 2012.
- BRAGA, P. *Arte contemporânea: modos de usar*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- BUTLER, J. *Censura implícita y agencia discursiva* in *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Vida precária*. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v.3, n.1, 2011.

- CANDIDO, A. Crítica e Sociologia in *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, R. *Manifesto Transpofágico*. São Paulo: Editora Monstra, 2022.
- CAVALCANTI, C, BARBOSA, R, BICALHO, P. *Os tentáculos da tarântula: Abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v.38, 2018.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COLLING, L. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2021.
- COLLINS, P. H., BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2022.
- CONNELL, R. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.
- DE LAURETIS. *Teoria Queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política*. in HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista, conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. O que é o ato de criação? in DUARTE, R (org). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2017.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs, Vol.1*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOSTER, H. "The Artist as Ethnographer," in *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GOSSETT, R., STANLEY, E. A., BURTON, J. *Known Unknowns: an introduction to Trap Door*. In: *Trap Door: trans cultural production and the politics of visibility*. Ed.: Reina Gossett, Eric A. Stanley and Johanna Burton. The MIT Press / Cambridge Massachusetts / London, England. *Critical Anthologies in Art and Culture*. 2017.
- GRUNVALD, V. Butler, a abjeção e seu esgotamento. In: DÍAZBENÍTEZ, M. E.; FÍGARI, C. (Orgs.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público*. *Horiz.antropol.*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, set./dez. 2019b.

\_\_\_\_\_. *Performances de gênero e gêneros em performance: reflexões sobre a arte e os corpos de Michel Journiac*. Revista Sociedade e Cultura, v.24: e62516. Goiânia, 2021.

GRUNVALD, V.; REIS, R. *Sarita Themônia: Da necrose de corpos à apoptose do invisível*. Novos Debates: ABA, Brasília, v.5, n.1-2, 2019.

HABIB, I. G. *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo: HUCITEC, 2021.

HALBERSTAM, J. *Trans: uma abordagem curta e curiosa sobre a variabilidade de gênero*. Salvador: Devires, 2023.

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* in SILVA, Tomaz T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now?*. in READ, a. *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. Seattle: Bay Press, 1996.

HARAWAY, D. *O humano numa paisagem pós-humanista*. Estudos Feministas, v. 1, n.2. Florianópolis: UFSC, p.277-292, 1993.

\_\_\_\_\_. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, 2009.

\_\_\_\_\_. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. in HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista, conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

IAZZETTI, B. D. *Existe ‘universidade’ em pajubá?: Transições e interseccionalidades no acesso e permanência de pessoas trans\**. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas em Antropologia Social. Campinas, 2021.

\_\_\_\_\_. *Gênero, política e conhecimento: uma etnografia da atuação de pessoas trans no contexto universitário*. Pôster apresentado ao GT Antropologia, gênero e sexualidade em contextos educativos. Anais eletrônicos da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), 2018.

\_\_\_\_\_. *“Between tarantulas and razor blades: ‘Travesti’ history and the public sphere in Brazil’s democratic transition”*. Tese Erasmus Mundus Joint Master Degree, 2023.

JESUS, J. G. *Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra*. Docência e Cibercultura, v. 3, n. 1, 2019.

\_\_\_\_\_. *Feminismos contemporâneos e interseccionalidades*. REBEH, v. 1, n. 1, p. 5-24, 2018.

KASTRUP, V. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo* in PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KUSCHNIR, K. *Desenho etnográfico: onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo*. Revista Pensata, v.7, n.1, dezembro de 2018.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LAQUEUR, T. W. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEITE JR, J. “*Nossos corpos também mudam*”: *Sexo, Gênero e a invenção das categorias “Travesti” e “Transsexual” no discurso científico*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2008.

LEOPOLDO, R. *Cartografia do Pensamento Queer*. Salvador: Editora Devires, 2020.

LOURO, G. L. *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação*. Revista Estudos Feministas, v. 9, n. 2, Florianópolis, 2001.

\_\_\_\_\_. *Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

KAAS, H. O que é cissexismo. 2012 (online) Disponível em: <<http://transfeminismo.com/o-que-e-cissexismo>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MACHADO, P. S. *O sexo dos anjos: representações e práticas em torno do gerenciamento sociomédico e cotidiano da intersexualidade*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de S. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo-rio de Janeiro, HUCITEC-ABRASCO, 1992.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*, ISSUU 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuc\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuc_a_o_da_vi) Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

MOIRA, A. *O cis pelo trans*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 25, n. 1, 2017.

MORAIS, F. L de. *Analítica Quare: como ler o humano*. Salvador: Editora Devires, 2020.

NASCIMENTO, S. S. *Epistemologias transfeministas negras: perspectivas e desafios para mulheridades múltiplas*. Estudos Históricos, Vol. 35, no 77, 2022.

NERY, J. W. *Erro de pessoa: João ou Joana?*. Rio de Janeiro: Editora record, 1984.

OLIVEIRA, M R G. “Por que você não me abraça? Reflexões a respeito da invisibilização de travestis e mulheres transexuais no movimento social de negras e negros”. Revista Sur 28, v.15, n.28, 2018.

PELÚCIO, L. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?* Revista Periódicus, v. 1, n. 1, 2014.

\_\_\_\_\_. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PEREIRA, P. P. G. *A teoria queer e a reinvenção do corpo*. Cadernos Pagu, 27, p. 469-477, 2006.

PERLONGHER, N. *O negócio do michê*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PFEIL, B. L., & PFEIL, C. L.. *A cisgeneridade como diferença: o caráter institucional da ofensa da nomeação*. Revista Espaço Acadêmico, 23(242), 95-104, 2023.

\_\_\_\_\_. *A produção patológica do antagonismo: uma breve discussão sobre a institucionalização da violência contra pessoas trans*. Revista Estudos Libertários – UFRJ, 04(10), 150-176, 2022.

PRECIADO, P. B. *Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”* in HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista, conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

QUINALHA, R. “*Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*”. São Paulo: Autêntica Editora, 2022.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: Política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SANTOS, D. M. *O desejo pelas travestis brasileiras: do cinema da boca do lixo à pornografia digital*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. in HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista, conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SEIDMAN, I. *Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*. New York and London: Teachers College Press, 2006.

SILVA-CAÑAVERAL, S. J.. “La práctica artística como lugar de visibilización de las mujeres transgénero de Pereira (Colombia)”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, e.57219, 2019.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. in VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SPIVAK, G. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STONE, Sandy. *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*, 1987. Disponível em: <https://sandystone.com/empire-strikes-back.pdf>. Último acesso: 13 de janeiro de 2024.

STRYKER, S. *Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gays Studies*, Duke University Press, v.10, n.2, 2004.

TAUSSIG, M. *I swear I saw this: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

TOMPKINS, A. *Asterisk*. *TSQ*. May, 2014. doi: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399497>.

VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise etnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.