

Memória em disputa: Artes obscenas em foco¹

Fernanda Nogueira

Onde está?

Proponho começar estas reflexões com uma vídeo-performance paradigmática da artista caribenha da diáspora Jeannette Ehlers, *Whip It Good*, 2013 [figura 1]. Diz a artista no parágrafo explicativo do projeto: “*Chicoteie Bem* é uma rebelião modesta, mas tensa, contra o passado”. Trago esta referência não só como uma forma de manifestação contra o passado, mas também, neste caso, contra o modo como este passado foi (e tem sido) escrito. Repito com o crítico e historiador da arte estadunidense Douglas Crimp: “O que está em jogo não é a história *per se*, que de qualquer forma é uma ficção, mas qual história, de quem, e com que objetivo”² (tradução nossa).

É a partir deste alerta que, desde um território colonizado, com todas as implicações que este histórico envolve, que cabe uma pergunta simples: Onde está? Onde está a memória, a conexão, o legado que nos leva, no Brasil, ao trabalho de coletivos ativistas, espaços, e artistas tais como Alma Negrô, André Masseno e seu *Confete da Índia*,



Figura 1

os *twerks* de Fannie Sosa, Lady Incentivo, Michele Mattiuzze, Miro Spinelli, Mostra Errátika, Pornô Clown, *Solange, tô aberta!*/Pêdra Costa, Super Puta, Yuri Tripodi e o *Biquine Quadrado*, AnarcoFunk, Bloco Reciclato, Coiote (hoje Vômito), Teatro de Operações, Casa 24, Casa Nem, entre propostas teórico-artísticas como *Antropofagia Icamiaba*³ de Taís Lobo, *Teoria Cu*⁴ de Jota Mombaça, *Pornografia Esquizotrans*⁵ de Fabiane Borges & Hilan Bensusan, os projetos-eventos como a exposição Por.NE.Dissidência, ou o Festival PorNo PorSi, para citar apenas alguns que estão à nossa volta. A cartografia dessa *revulsão* estético-política é ampla. Em outros países da América Latina poderia citar ainda propostas de Ayli Habibi (Colombia/Argentina), Colectivo Universitario de Disidencia Sexual - CUDS (Chile), Congelada de Uva (México), Effy Beth (Argentina), Giuseppe Campuzano e o Museo Travesti (Peru), Hija de Perra (Chile), Lia la Novia (México), Liliana Maresca (Argentina), Mujeres Creando (Bolívia), Serigrafistas Queer (Argentina), Grupo Chacacayo (Peru), Las Yeguas del Apocalipsis con Pedro Lemebel y Francisco Casas (Chile), o estudo sobre o michê⁶ do exilado sexual argentino Néstor Perlongher. Onde foram parar as críticas “que merecemos” a respeito de trabalhos incendiários como os da artista Márcia X, do interprete e *performer* Ney Matogrosso, da publicação alternativa *O Lampião da Esquina*, a trupe Dzi Croquettes, a trans-bordante Madame Satã, Cláudia Wonder, Anderson Herzer, as pornochanchadas não-normativas, o Movimento de Arte Pornô, a poeta Leila Mícolis, etc. As referências que trago aqui são algumas poucas que me vêm à mente agora. Poderiam ser outras. Porque é precisamente a pulverização do discurso histórico único, positivista e teleológico, carreirista e individual, que está em jogo aqui.

A história da arte é, ainda, um discurso social que vem se pautando pelos “meios de produção”, suportes e semelhanças formais para aglutinar as práticas estéticas no eixo hegemônico de circulação de conhecimento no Brasil. No entanto, neste momento temos a chance de provocar fissuras na “torre de marfim” onde se protegem os nomes reconhecidos e constantemente reiterados pela história,⁷ não com famigerada “distância crítica”, mas com implicação. Os antolhos formalistas desta disciplina normativa têm contribuído enormemente para suprimir epistemes outras: propostas artísticas efêmeras, pontuais, emergentes em seu tempo, sobretudo aquelas elaboradas a partir da urgência e na precariedade. Nada contra quem quiser continuar escrevendo uma história heteroreprodutiva (aquela se reproduz a si própria), mas como diz a pensadora e terapeuta Suely Rolnik: “forças da alteridade do mundo pedem passagem no presente para levar à falência as formas de existência vigentes”.⁸ Formas de existência que, neste território,

ainda em pleno processo colonial-civilizatório, foram cúmplices da segregação racial e social, da supressão de conhecimentos subalternos, da eliminação da memória, e da hierarquização das linguagens e das manifestações estéticas, dos corpos e das suas carnes. Mas, aos poucos, vamos desfazendo esses antolhos para ter a possibilidade de ativar a produção discursiva dessas práticas estéticas e devolver-lhes toda a sua densidade crítica e a trama de relações de poder, políticas e afetivas, que elas trazem à superfície.

Queremos propostas historiográficas (auto)críticas, implicadas, no limite, de e para a fronteira, que não brinque com a representação. Uma historiografia de “fronteira”⁹ e trans-bordamento no seu corpo crítico. São políticas de gestão do conhecimento que têm como base a perspectiva de valor ocidentalizante, inerente ao próprio processo de colonização das subjetividades ainda em curso. Nas políticas de arquivo e memória, estão em jogo as macro e as micro relações de poder que respondem ainda a esta lógica de sentido funcional para a supressão de epistemologias minoritárias. Lógica que interfere diretamente na possibilidade de persistência da memória estético-política.

Como, então, descolonizar o conhecimento para chegar aos arquivos dos corpos políticos? Como subverter a lógica do “aprovado pelo colonizador”?¹⁰

A partir dessas indagações, a palavra “obsceno” aqui vai indicar, então, não só aquilo que foi tirado do campo de visibilidade por uma moral judaico-cristã. Obsceno se refere também ao apagamento sistemático da memória radical e rebelde minoritária, incluindo a artística, que ficou de fora, que não persistiu, que não conhecemos por causa do seu caráter contestatário. Recordar esse tipo de “linguagem descolonial”, essa política contra-

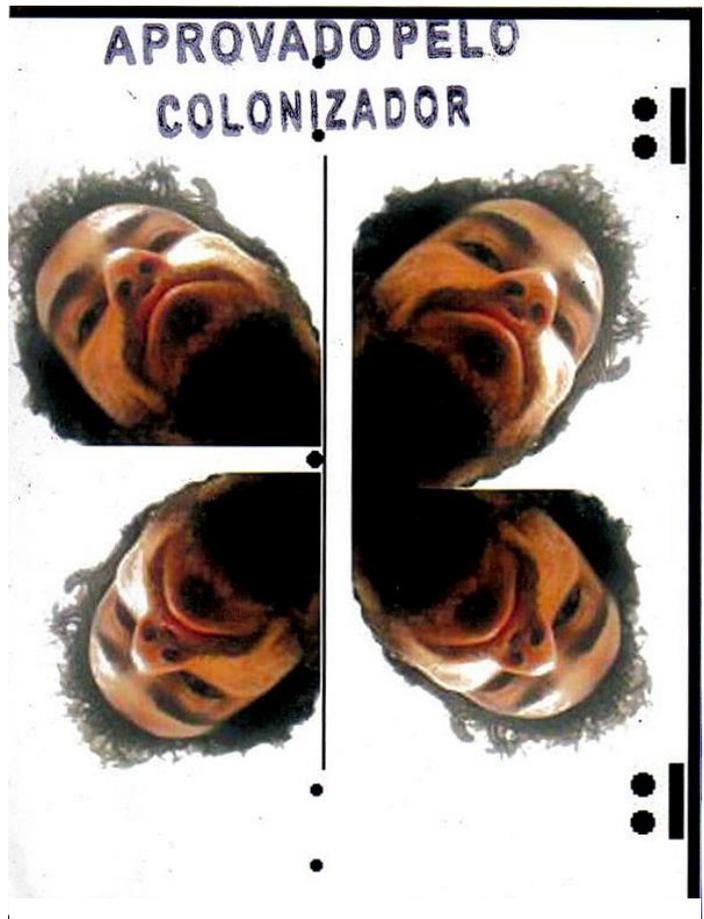


Figura 2

estética,¹¹ ainda é um ato subversivo.

Desaprender

A chegada em Barcelona e o encontro, no Programa de Estudos Independentes, com gente extremamente ativa, autônoma e questionadora, de diferentes partes da América Latina e da Europa foi crucial. Aquela era a primeira geração mais internacional e numerosa do programa. Tínhamos entre 20 e 40 anos e uma vontade de discussão —alguns mais que outros— que intensificou a temporalidade daqueles dois anos de contato com as teorias críticas. Foi ali, durante o momento em que estava desenvolvendo uma dissertação anti-disciplinar que tinha como foco principal a poesia concreta e as políticas institucionais, que começou o projeto de pesquisa *Arte depois dos feminismos*, conduzido pelo filósofo de gênero Paul B. Preciado em colaboração com o então diretor do programa, o filósofo Xavier Antich. O projeto de pesquisa desenvolvido coletivamente se perguntava pelos silenciamentos operados pela historiografia da arte em práticas artísticas dos anos 70 e 80 no Estado espanhol. Ainda que se chegasse a falar em ativismo político, este “nunca passava do pescoço para baixo”. A perspectiva da crítica de gênero tinha sido completamente ignorada nas obras de diversos agentes culturais daquelas décadas. O resultado daquela pesquisa a várias mãos resultou no evento *Peligrosidad Social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español*,¹² que aglutinou exposição, intervenção urbana, ciclo de palestras e produção de documentários artísticos.

O trabalho que fizemos ali se concatenava criticamente com a pesquisa que tínhamos começado a desenvolver naquele mesmo ano com a Red Conceptualismos do Sul (RedCSur). Em 2008, a rede se forma oficialmente a partir da vontade de cinco integrantes que se encontram em Barcelona para o encontro *vivid [radical] memory*¹³ sobre poéticas e políticas no Sul da Europa, América do Sul e Europa do Leste nos anos 1970. Os pesquisadores da América Latina convidados para aquele evento (Ana Longoni, Fernando Davis, Miguel A. Lopez, Emilio Tarazona e Cristina Freire), perguntavam-se porque só acabaram conectando os seus trabalhos num evento na Europa, quando tinham, em suas pesquisas, tantas urgências e questões parecidas. Foi ali que surgiu a ideia de fundar uma rede de pesquisadores, artistas e outros agentes culturais afins ao trabalho de *ativação* historiográfica nas artes na América Latina.

A RedCSur¹⁴ cresceu a partir do critério de afinidade política e afetos. Cada membro apresentava novos possíveis integrantes, que iam compartilhando suas pesquisas: publicações, registro de eventos, convites para ações, exposições, etc. Dessa forma fomos conhecendo o trabalho desenvolvido por cada um, e nos contagiando num clima de generosidade.

A rede teve alguns encontros plenários: o primeiro em 2008 no MAC USP, e o seguinte em Rosário (Argentina) em 2009, por ocasião da ativação expositiva do arquivo de Graciela Carnevale, membro do coletivo de artistas que realizou a ação Tucumán Arde em Buenos Aires, em 1968. *Tucumán Arde* consistiu numa denúncia, com ferramentas artísticas, da situação calamitosa em que se encontravam as pessoas que viviam e trabalhavam na província de Tucumán na Argentina. Os artistas visitaram o local, produziram imagens e trabalhos visuais de denúncia que davam conta de uma realidade invisível na capital argentina. Era época de ditadura militar: os artistas sofreram diversas ameaças e a exposição foi censurada. A exposição *Inventário 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*,¹⁵ que reunia tanto documentos quanto registros da ação, do processo de pesquisa e da exposição, foi considerada a primeira experiência de ativação da memória artístico-política da Red Conceptualismos del Sur.

O terceiro encontro da rede acontece em 2009, em Santiago do Chile. O encontro conta com oficinas de mapeamento afetivo, compartilhamento dos trabalhos de pesquisa ou projetos artísticos em curso, e formação de grupos de trabalho internos. Naquele momento começo a desviar a atenção da poesia concreta para outras práticas poéticas experimentais que tratavam de usar a semiótica como linguagem criptografada de denúncia a partir do trabalho dos próprios artistas que integram a rede, especialmente Clemente Padín.

Padín chegou ser torturado e permanecer preso durante 3 anos no final dos anos 1970 no Uruguai, e enfrentou ainda 4 anos de liberdade vigiada.¹⁶ Foi ele quem, pela primeira vez, assinalou o poema/processo como peça fundamental para o tipo de prática artística que eu estava procurando. Padín conservou, em seu arquivo sobrevivente – confiscado em duas ocasiões por governos ditatoriais –, documentos deste movimento brasileiro, e de milhares de outros movimentos, artistas e ativistas de todo o mundo que ativaram a rede de arte postal desde os anos 70. Foi ali, naquele arquivo artístico, que comecei a jornada de pesquisa mais intensiva (e impossível) que continua até hoje, para

recompor e refazer o trajeto de materiais, documentos, publicações e objetos portáteis circulados mundialmente nessa plataforma postal rizomática.

Achados e Perdidos

Foi no arquivo de Clemente Padín, em Montevideo,¹⁷ onde, pela primeira vez, tive acesso a materiais, texto e manifestos de um dos movimentos poéticos mais radicais dos que se tem notícia na América Latina. Ainda que completamente presente para todo o grupo de artistas no Brasil e no exterior que se articulavam e resistiam política e intelectualmente através da red de arte postal, o movimento do poema/processo é raramente recordado na história literária ou nas artes visuais, acredito que por conta do positivismo da historiografia em ambos campos. Como funciona esse positivismo? Uma sequência de acontecimentos e obras célebres preenchem um período linear e específico de tempo. No caso do poema/processo, dentro desta lógica, “deu azar” de co-existir com a Tropicália, a órbita Oiticica e com os Popcretos na poesia, fenômenos artísticos incontestáveis, reafirmados sem hesitação em todos os campos de visibilidade que conformam as políticas das artes. Pronto, parece que não aconteceu mais nada... Mas obviamente que aconteceu! Aqui no Rio e em todas as partes do território brasileiro!

Entre 1967 e 1972, em plena a ditadura militar, movimento do poema/processo, com ampla abertura poética e artística, desenvolve-se em várias regiões do Brasil, provocado, no seu princípio, pelo poeta, designer gráfico e inventor Wladimir Dias-Pino –um dos participantes do I Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, 1956 - Rio de Janeiro, 1957)–, e os jovens poetas Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Neide de Sá, entre outros.

O movimento reuniu poetas experimentais, artistas, cantores, atores, críticos, agitadores culturais, editores, músicos, etc. O desejo era organizar um movimento propriamente dito, que lançasse estruturalmente as bases para um crescimento imprevisível, não algo com diretrizes dogmáticas fechadas de antemão. E foi o que realmente acabou acontecendo: o movimento se espalhou por todo o país, rompendo com as amarras do campo poético predestinado ao espaço gráfico, para trabalhar a experimentação em diversos níveis, inclusive o performático.

O movimento do poema/processo visava criar um corpo social ativo, que respondesse às constantes propostas artísticas e críticas. Defendia a ampliação dos repertórios locais sem apontar de antemão qual seria este, ou seja, estava a favor da

pesquisa como princípio para a prática artística, levando a uma espécie de "pedagogia da autonomia" para explorar o que estava disponível em cada contexto: uma maneira de descolonizar o pensamento e produção artística e poética. Ou seja, não havia um repertório estabelecido de antemão que deveria ser seguido. Também não houve qualquer convite para "proposições participativas" porque uma das bases do movimento procurou romper com a ideia de autoria e oferecer os trabalhos como "bens comuns".¹⁸

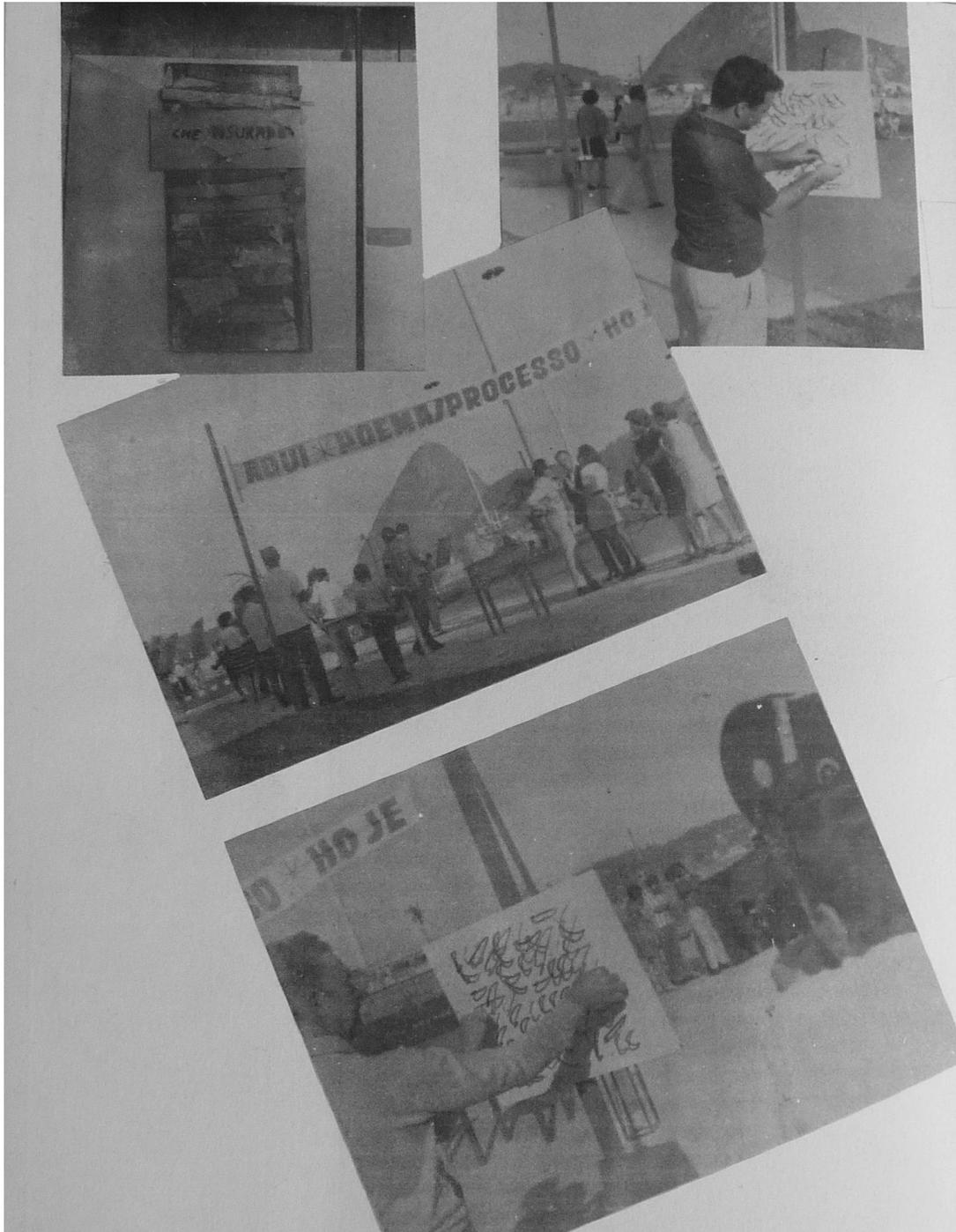


Figura 3

Versão e projeto eram conceitos essenciais no programa do poema/processo. Faziam parte de quatro princípios básicos em torno dos quais o movimento articulou a sua prática: 1) *Processo*: nenhuma produção é definitiva, mas está disponível para ser apropriada e transformada livremente. A *linguagem*, qualquer que seja ela, deve funcionar “como um fator de solidariedade universal”; 2) para isso, deve-se encarar toda a criação simplesmente como uma *matriz* para novas propostas, como um ‘ponto de partida’; 3) o que podem surgir a partir de uma tal matriz é a *versão*, ‘disciplina para a apropriação’; 4) o gráfico é a forma final assumida pelo poema, totalmente integrado na proposta crítica geral, ou seja, é um “projeto de novas versões”.¹⁹

Um acontecimento memorável inaugura essa poética. No dia 26 de janeiro de 1968 a ‘poesia nova’ invade as ruas. O debate desencadeado entre um grupo e o público na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, por ocasião da 2ª EXPO NACIONAL DO POEMA/PROCESSO, dá início ao movimento poético de vanguarda com um forte caráter de protesto que deixava evidente pelo menos duas asfixias daquela época: o julgamento normativo do experimentalismo poético emperrado nos procedimentos ortodoxos da poesia concreta, e a censura infundida pelo regime militar vigente.

A concentração formada por ocasião daquela 2ª EXPO com integrantes do movimento e com o público participante –que experimenta produzir poemas a partir dos trabalhos apresentados ali–, percorre as avenidas da cidade com ‘cartazes/poemas’ que denunciam e protestam a partir de comunicados críticos: ‘Abaixo à ditadura do Canto e do Soneto’, onde as iniciais C e S nas palavras finais aludiam ao nome do ditador Costa e Silva, presidente *de facto* entre março de 1967 e setembro de 1969. Outras diziam ‘Es USted livre?’, uma pergunta entre português e espanhol onde as letras maiúsculas se referiam diretamente à dominação estadunidense na América Latina no contexto da Guerra Fria; ou ‘Para chefe da censura Cassiano Ricardo’²⁰, remetendo-se ao período de ditadura anterior, entre 1930 e 1945, com Getúlio Vargas à frente do governo.

Num fragmento do folheto mimeografado distribuído ao público e à imprensa local, reivindica-se uma decisiva ‘radicalização das linguagens’. O grupo se baseia no pressuposto de que ‘o poema é como uma pilha, “gastou gastou”’. Defende também a necessidade de ‘espantar pela radicalidade’,²¹ ideia chave que conduz à defesa de uma ampla prática poética de vanguarda.



Figura 4

A ação termina nas escadarias do Teatro Municipal com o ‘rasga-rasga’ de livros de poetas discursivos clássicos pertencentes à ‘geração de 45’ – como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade – e outros, os quais, ainda que prezados e conhecidos, não propunham qualquer experimentação mais arriscada. O acontecimento premeditado reverbera nos meios de comunicação do país conseguindo, como planejado pelo grupo do poema/processo, unir aliados e atrair a atenção dos poetas que estavam realizando pesquisas isoladas em todo o país.

Exatamente cinco meses depois da manifestação do poema/processo, a multitudinária ‘Passeata dos Cem Mil’ ocuparia o centro do Rio de Janeiro para protestar

contra a repressão e as prováveis privatizações da educação pública, incentivadas pela influência direta dos Estados Unidos no Brasil. Além de reclamar uma atitude assertiva do governo com respeito à política educativa, os atos contínuos refletiam uma contestação crescente à ditadura militar instalada com o golpe de Estado em 1964. Entre os numerosos protestos em 1968, o de 28 de março teve como desenlace o trágico assassinato do estudante de ensino médio Edson Luís de Lima Souto, de 17 anos, durante a invasão da polícia militar ao Restaurante Calabouço, no Centro do Rio. A concentração popular para o enterro do primeiro estudante morto pelos militares na ditadura paralisou a cidade. Naquela ocasião os integrantes do poema/processo distribuíram uma nota crítica de apoio às manifestações: “O grupo do poema/processo protesta contra o assassinato de estudantes, perpetrado pelas estruturas sociais anacrônicas, e se solidariza com o movimento estudantil. Não lhe causou surpresa tal fato [o assassinato de Edson Luís], pois há muito percebeu que a luta contra estruturas alcançou o nível do vale-tudo.” A ‘frente poética’ do Rio Grande do Norte distribuiu simultaneamente um ‘manifesto/solidariedade’ em passeatas locais:

§ Somos pelo novo (passeata de protesto, teatro novo, cinema novo, poema/processo, música de vanguarda) contra estruturas arcaicas (onde ditadores oficiais mantêm presos políticos, a censura, polícia que mata estudantes, excedentes); § a morte do estudante Edson Luís confirma: vivemos numa MILITADURA; § polícia X estudantes, censura X cultura, comodidade X luta – até quando?; § pela liberdade de criação, à margem da militadura.²²

Cada integrante do movimento do poema/processo tratou de reivindicar a ocupação do espaço público a o trabalho coletivo, num momento em que ambos eram direitos cerceados. Entre as diversas ações, poderia citar ainda o Festival de Pirapora (1969) ou o Pão Poema/Processo:

No dia 1º de junho de 1969, no popular ‘Festival de Pirapora’ de artes e literatura, em Minas Gerais, uma passeata promovida por poetas e alunos de colégios locais, intitulada *Desfile de Autores e Personagens da Literatura Brasileira*, levou às ruas em cartazes/poemas fragmentos de produções literárias, desde a literatura de Pe. José de Anchieta do período colonial até o poema/processo, entre críticas como: “Estamos convencidos de que a literatura, como a arte em geral, não deve enclausurar-se nos salões granfinos para satisfazer apenas uma elite intelectualizada (...)”.²³

Um ano depois, em abril de 1970, uma grande ação coletiva toma a Feira de Arte de Recife, em Pernambuco. Cerca de cinco mil pessoas não se importaram de sentar-se no chão para comer um ‘pão poema/processo’ de dois metros compartilhar o espaço comum. O impactante *happening* proposto por trinta jovens artistas, a Frente Pernambucana, chamava a atenção diretamente para o drama da fome na região nordeste do país. Seus cartazes apresentam as seguintes mensagens: “Poema-pão feito pelo grupo de Boa Viagem em parceria com os padeiros”, e “Esta obra de arte foi boicotada pela gloriosa Fundação Bienal de São Paulo”,²⁴ em uma óbvia alusão à censura que nesse momento começava a fazer-se mais visível naquela instituição, e que desencadearia num potente boicote internacional de artistas à 10ª Bienal de São Paulo, em 1969.²⁵

O processo de pesquisa dos episódios aqui mencionados envolveu meses de visita aos arquivos (visitas a sós, visitas acompanhadas de colegas de pesquisa, inclusive da RedCSur), o registro exaustivo da documentação, a revisão dos registros, mapeamento, pesquisa do contexto histórico local, pesquisa de hemeroteca, entrevistas, conversas, eventos, refeições e convivências amistosas e afetivas, especialmente com a querida poeta e artista carioca Neide de Sá, que sempre se envolveu de corpo e alma na pesquisa do principal arquivo do poema/processo que abriga consigo até hoje.

O movimento do poema/processo foi o impulso inicial no Brasil para a formação da rede de arte postal. A composição de uma espécie de *mailing-list* com cada membro ativo garantiu a circulação segura dos materiais artísticos e políticos em um circuito alternativo ao oficial, e permitiu que os trabalhos gráficos e propostas teóricas se radicalizassem naquele momento. As publicações que surgiam do intercâmbio de materiais, ou de convocatórias específicas, primavam por oferecer o endereço dos participantes a fim de fortalecer as possibilidades de intercâmbio.

É por isso que muitos dos documentos, poemas e registros dos acontecimentos do poema/processo encontram-se dispersados nos arquivos dos artistas participantes da rede naqueles anos 70 e 80. E gostaria de aproveitar este espaço para agradecer de forma especial àqueles que me receberam durante o processo de pesquisa deste caso de estudo: Neide de Sá (Rio de Janeiro), Wladimir Dias-Pino (Rio de Janeiro), as cuidadoras do Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata), Juan Carlos Romero (Buenos Aires), Clemente Padín (Montevideo), Paulo Bruscky (Recife), J. Medeiros (Natal), Falves Silva (Natal), Artpool Archive / György Galántai (Budapest), Guillermo Deisler Archive/Akademie der Künste (Berlin), Centro de Documentación del MACBA (Barcelona),

New York Public Library, The Getty Research Institute (Los Angeles), Arquivo Edgard Leuenroth / UNICAMP (São Paulo), entre outros.

Poderia mencionar ainda outros episódios marcantes ao redor da rede de arte correio que reiteram essa extrapolação de limites da literatura e das artes visuais, que tomam o corpo como território de experimentação poética e retomam o espaço público com um campo de confrontação aos regimes de circulação de conhecimento e políticas de visibilidade vigentes em diferentes países, tanto na América Latina, que naquela época afrentava regimes ditatoriais de direita, como em países da Europa que faziam parte do bloco socialista.

Mas vamos com um salto alto! Vou passar diretamente para o Movimento de Arte Pornô (M.A.P.), que se organiza inicialmente no Rio de Janeiro, mas também se espalha por todo o Brasil. Aproveito para fazer um agradecimento especial a Eduardo Kac, Cairo e Denise de Assis Trindade, Glauco Mattoso, Teresa Jardim, Cynthia Dorneles, e muitos outros integrantes do M.A.P. que estão compartilhando as suas memórias há anos, mas especialmente nestes seis meses de pesquisa de campo aqui no Brasil.²⁶

A pesquisa começa em 2011, quando participo do festival PorNo PorSi, em Buenos Aires, organizado pelas brasileiras Fabíola Melca e Taís Lobo. É ali que me pergunto mais fortemente sobre os antecedentes para as performances sexo-políticas elaboradas naquele espaço. Eram oficinas de masculinidade e travestismo, rituais orgásticos, distribuição de conhecimento *hacker/copy-fight*, performances BDSM em cinemas pornô, performances pró-aborto, etc. Onde estavam os antecedentes daquelas práticas artísticas e ativistas? Que imaginação sobre o passado aquelas práticas podiam despertar? Que “genealogias ficcionais” poderíamos mobilizar para aquelas manifestações de confrontação à ordem normativa dos corpos com desejos desviados de expressão política tão potente?

Boca-a-boca

A partir de 2010, uma equipe da RedCSur começa a trabalhar sobre os casos de estudo para a exposição *Perder la forma humana*. É nesse contexto que o amigo e historiador André Mesquita comenta com um dos membros do Grupo 3Nós3, o Mário Ramiro, sobre o meu interesse em pesquisar práticas artísticas ligadas às sexualidades desobedientes naquela década de 1980 no Brasil. Ramiro sugere entrar em contato com o Eduardo Kac para checar ao vídeo *PornPoetry*. A gravação em vídeo, que registrava uma

das performances da Gang do Movimento de Arte Pornô em 1982, tinha acabado de ser editada e agora contava com os sons que reconstruíam as cenas da época.

Comecei a buscar informação sobre o Movimento na internet: textos, jornais, publicações em sebos, arquivos, etc. E em 2012 acontece o primeiro contato com o artista Eduardo Kac, que reside em Chicago. A partir de então começamos uma série de conversas para saber um pouco mais sobre aquela experiência e reconstituir percepções e preencher algumas lacunas históricas a partir daquele material que tinha em mãos: a *Antologia. Arte Pornô*.²⁷ A partir desta publicação, que marca o fim dos trabalhos da Gang de Arte Pornô como coletivo, foi possível mapear adeptos e apoiadores do movimento, localizados um-a-um desde então. Vamos a um relato breve dessa manifestação:

No período conhecido como “abertura política”, no final dos anos 1970 e início dos 80, a violência praticada pelo Estado brasileiro se recrudescer com um objetivo claro: a “limpeza” do espaço público. A repressão ditatorial passa ter como foco aqueles que representam a dissidência à ordem heteronormativa imposta e reafirmada em todas as instituições oficiais de governo. Putas, michês, gays e travestis em zonas específicas dos centros urbanos são atacadas brutalmente pela polícia.²⁸ Esse processo persecutório se associava a um conjunto de medidas para a normalização da sociedade, alinhando-se às políticas econômicas neoliberais voltadas à criação do mercado de consumo massivo no Brasil.²⁹ E eram justamente as comunidades marginalizadas do “submundo”, consideradas “minoritárias”, que contradiziam o controle e a normalização da vida pretendidos tanto pela política ditatorial quanto pela ordem econômica neoliberal naquele momento.

O início dos anos 1980 ficou conhecido como o Verão da Abertura. Em 1979, o ditador-chefe João Figueiredo aprovou a Lei da Anistia. A “anistia geral e irrestrita” incluiu em sua lista os funcionários e representantes do Estado responsáveis pela prática de tortura durante os intermináveis vinte anos de ditadura militar (mas não os presos comuns). No mesmo ano, guerrilheiros e militantes voltavam ao Brasil, e com eles uma mentalidade crítica mais ousada em relação aos comportamentos no espaço público. Neste momento começou a se formar também o movimento homossexual em defesa da liberdade sexual e política, com organizações em diversas partes do país.³⁰

Um fato pontual se relaciona diretamente com o surgimento do M.A.P.. Em fevereiro de 1980, Verônica Maieski, naquele momento com 17 anos, protestava a favor da liberdade sobre seu próprio corpo fazendo *topless* nas areias de Ipanema. Ela estava com as amigas Maria Autuori e Isabel Amorim quando foram violentamente hostilizadas por frequentadores da praia. Elas foram cercadas por mais de cem homens e atacadas com copos cheios de areia e latas de cerveja. Resultado previsível numa sociedade machista, patriarcal e conservadora como a brasileira: Verônica é quem acaba sendo presa.³¹ Na semana seguinte, um grupo de feministas protestou em Ipanema em prol do *topless*, “pelo direito de tomar sol em pé de igualdade com os homens, sem sexualizar os seios”.³² [Figura 5]

A “crise do *topless*” foi crucial naquele momento não só para que as mulheres exigissem liberdade e igualdade de direitos sobre o próprio corpo no espaço público, mas também para levantar o debate sobre a construção social e discursiva do pudor. Os grupos feministas questionavam, por exemplo, “por que o *topless* era permitido somente para os corpos masculinos”, ou ainda “por que o *topless* para o corpo feminino era permitido somente na passarelas de Carnaval”.³³ Ficava evidente que a nudez do corpo feminino só seria permitida quando submetida a questões comerciais.³⁴ Ainda hoje a prática do *topless* para corpos femininos é criminalizada no Código Penal Brasileiro, por meio da lei que “condena atos obscenos em locais públicos”. Ato obsceno consistiria em praticar uma ação de cunho sexual que possa ofender o pudor (moral) da sociedade no espaço público; entende-se daí, então, que o que caracterizaria qualquer ato ou representação sexual como lícita ou ilícita não seria o seu conteúdo em si, mas um conceito abstrato de moral e o lugar em que é praticado.

Pois foi precisamente para a criação de “atos obscenos” literários, artísticos e pornô-gráficos que a Gang, o coletivo que integrava o Movimento de Arte Pornô, apontou suas ações no início dos anos 80. A partir da noção de “anti-tradição”, membros da Gang e do M.A.P. assumiram a poesia e a literatura como territórios a serem pervertidos por meio de um projeto burlesco e rebelde. Com o

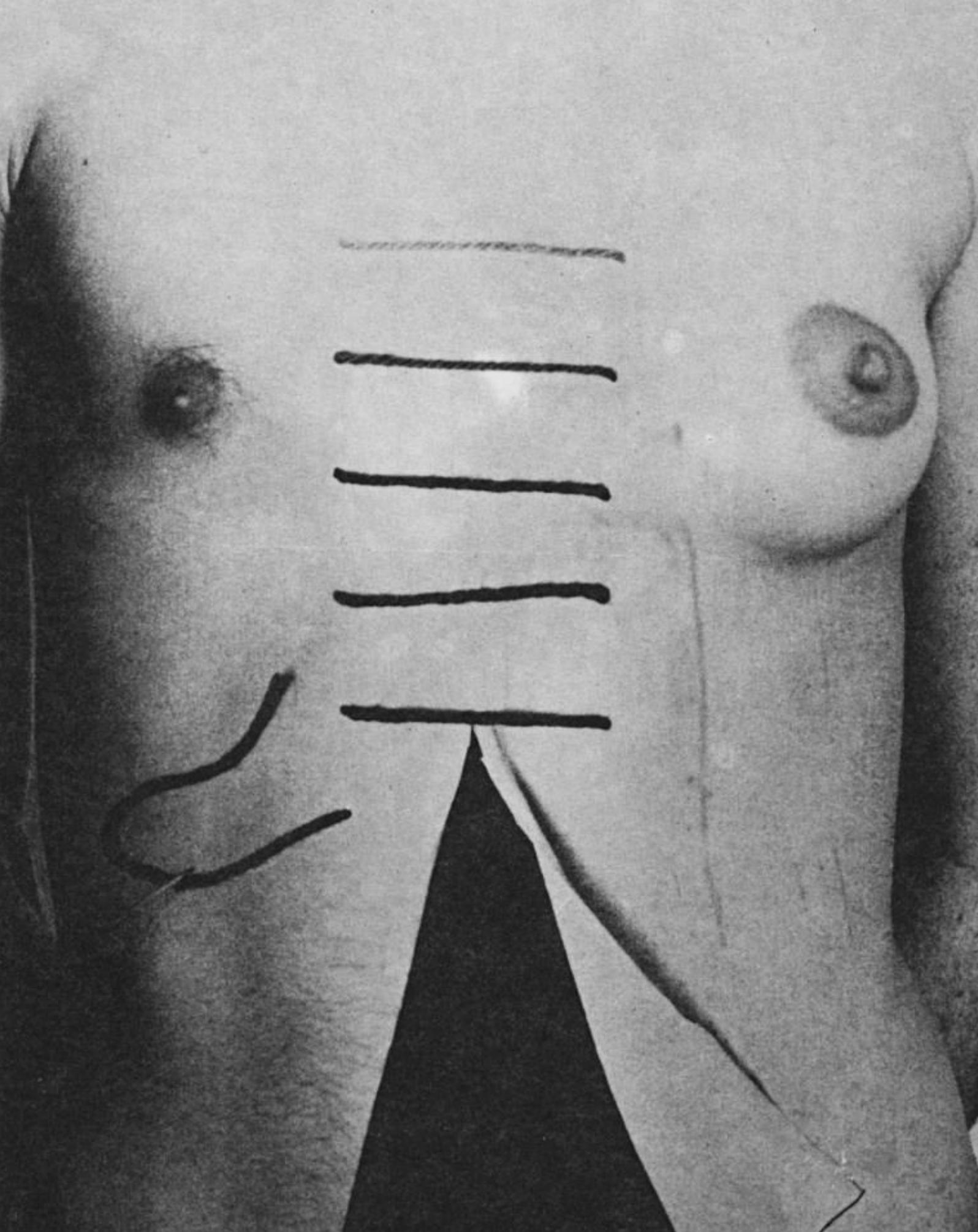


Figura 5

slogan “revolução e prazer”, tanto as ações quanto os poemas procuravam criar um novo léxico, uma “gramática libidinal” para “liberar a sensualidade, subverter a linguagem e incorporar as minorias”.³⁵

O M.A.P. se apropriava do território artístico e criava acontecimentos efêmeros estratégicos capazes de transformar performativamente o cenário social. Como define Cora Rónai, os poetas-pornô foram “exorcistas das palavras”.³⁶ Os poemas e tantas outras formas de intervenção sonora, visual e corporal eram manifestos constantes de que não existe palavra que não mereça ser usada, da mesma forma que não existe zona do corpo que deva ser censurada.

O M.A.P. começa a partir 1980 com uma reunião convocada por Eduardo Kac com os poetas Claufe Rodrigues, Leila Mícolis, Tanussi Cardoso e Mano Melo na casa de Denise e Cairo de Assis Trindade, no bairro Peixoto, no Rio. Na mesma noite o grupo redige o esboço do que seria seu *manifesto feito nas coxas*. Propõe também fazer uma passeata poética *Pelo Topless Literário*,³⁷ percorrendo a praia de Ipanema com *slogans* poéticos em solidariedade aos grupos feministas que estavam lutando pelo direito ao *topless*. O ato, que misturou protesto, performance e poesia, acabou agregando vários grupos de poetas, entre eles o Gandaia, o Poetagem e o Bandidos do Céu, este último contando, na época, com mais de 18 participantes. Na manifestação apareceram faixas que diziam: “BANDIDOS DO CÉU saúdam o povo e exigem um troco”, “Barulho: poetas trabalhando”, “POETAGEM Pelo Topless Literário”, “Estamos abrindo os anos 80”.³⁸ Foi assim que, naquele contexto, a poesia *marginalizada* pelos circuitos institucionalizados assume a sua condição como tal para propor respostas radicais aos fatos do momento.

A fama do M.A.P. foi se espalhando, e em maio 1980 o manifesto já contava com a assinatura de artistas e poetas de várias partes do país.³⁹ O documento passou a ser lido e distribuído publicamente durante micro-performances, anti-recitais e passeatas-relâmpago da Gang, núcleo performático integrado inicialmente por Eduardo Kac, o “Bufão do Escracho”; Cairo de Assis Trindade, o “Príncipe Pornô”; Teresa Jardim, a “Dama da Bandalha”; Denise

Henriques de Assis Trindade, a “Princesa Pornô”; Sandra Terra, a “Lady Bagaceira”; Ana Miranda, a “Cigana Sacana”; Cynthia Dorneles; e as crianças Joana Jardim e Daniel Trindade, os “Surubins”. A primeira apresentação pública foi na Feira de Poesia da Cinelândia,⁴⁰ em um “anti-recital” com materiais produzidos pelos diversos integrantes do Movimento.



Figura 6

No dia 13 de fevereiro de 1982, a Gang realizou a última ação programática do grupo com todos os seus integrantes iniciais. *Interversão* (palavra que significa “ato ou efeito de interverter; inversão da ordem natural ou habitual”)⁴¹ foi marcante para o M.A.P.. A ação teve como desculpa estratégica o 60º Aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922. Era necessário celebrar a poética antropofágica, aquela tentativa-chave de criar as bases intelectuais de uma epistemologia brasileira que confrontasse a subjetividade colonial do país.⁴² O *anti-recital* aconteceu com palavrões e vulgaridades várias. Todas as expressões negadas pela língua

portuguesa normativa, erudita, classista/racista foram positivadas e

transformadas em matéria-prima para retomar o aclamado evento. A ação relaxada e desleixada incluía música, poemas-para-gritar e charadas, com direito a pornô-brindes. A comemoração foi crucial também para chamar a atenção para a sexualidade como performance. No final, com toda a Gang pelada, propuseram ao público participar de uma nova *passseata pornô* pela praia de Ipanema, levantando as faixas produzidas durante a própria ação. Entre as mensagens, se podia ler: “Pelo striptease da arte”, “Pão, prazer e poesia”, “Overgoze”.⁴³ Apesar do risco iminente de prisão, a proposta teve grande adesão, e a ação terminou com um banho de mar coletivo.

O acontecimento ganhou grande repercussão, sobretudo na mídia impressa. No entanto, no mês seguinte, em março de 1982, o general Figueiredo ordenaria intensificar a “cruzada contra a pornografia”.⁴⁴ Em consonância com o panorama descrito antes, a censura aumentou para responder às demandas dos setores mais conservadores da sociedade, que apoiavam o regime militar. Nessa cruzada anti-pornográfica, foram recolhidos todos os exemplares da revista *Close* que documentavam a *passseata pornô*,⁴⁵ e muitas bancas de jornais foram depredadas. Obviamente, a dita “cruzada” incluiu manifestações culturais, estéticas e artísticas mais radicais que tomavam o corpo como espaço de experimentação.

Desterritorializando não só a prática literária e artística, mas a tecnologia pornográfica visual e verbal, as produções compiladas na *Antologia*, publicação-mestra do M.A.P., fundiam “grosserias e palavrões existentes com outras palavras, fragmentos léxicos, neologismos, piadas lascivas, rabiscos antinormativos de portas de banheiro, lugares-comuns, blasfêmia, xingamentos, agramatismos, ortografia incorreta, gírias, exorbitância lexical, obscenidades em geral, o nojento e o grotesco”:⁴⁶ formalizações críticas àquelas hierarquias coloniais de qualidade estética reiteradas há mais de cinco séculos por um paradigma de pensamento cultural eurocêntrico.⁴⁷ Uma espécie de ativismo capaz de denunciar os processos de subjetivação implementados pela ditadura, e a ordenação dos corpos e comportamentos reforçados pela persistência da subjetividade colonial.

O programa intervencionista do Movimento tratava de colocar em evidência também a relação costumeira, íntima e fatal com palavras e situações enfrentadas diariamente naqueles anos de ditadura, como *tortura, assassinato* (cometido pelas forças do Estado), *censura, controle, miséria, fome* etc. O esquema era, então, subverter tudo aquilo visto como pejorativo, imoral e censurável no sistema de pensamento repressor, a começar pela língua e suas palavras estigmatizadas (os palavrões e as injúrias de conotação sexual), para provocar performativamente a inversão radical desses valores, incitando no público outro tipo de sexualidade e relação com o corpo, travestindo e desnudando indiscriminadamente, burlando-se da seriedade daquele regime político (hetero)patriarcal e machista, mas que pretendia se passar por *neutro*.

Para isso, o coletivo gerava uma *zona de arte* aberta nas apresentações. O humor lúdico era, sem dúvida, o elemento principal nas ações e produções do movimento. Permitia que os palavrões fossem apropriados com *proximidade crítica*, o que fazia com que acabassem perdendo o teor de ofensa e preconceito. A paródia acontecia pelo riso irônico de si mesmo, por exemplo, no caso dos



Figura 7

personagens da realeza encarnados pela Gang. Provocar o riso, essa reação incontrolável, semelhante ao estímulo sexual involuntário gerado pela pornografia, tanto através da intervenção gráfica quanto performática, acabava transformando o leitor/público em participante direto naquele ato de desconstrução.⁴⁸ Sem o riso cúmplice da multidão, faltava o elemento que dava lugar à continuidade da ação. Essa socialização do riso como recurso poético de protesto, essa interpelação e chamado para participar da manifestação poética, esse convite como recurso ambíguo e literalmente subversivo, foi a ferramenta que impediu, inclusive, a censura do grupo nas diversas ocupações da cidade. [Figura 7]

As ocupações buscavam também inverter, problematizar e politizar a ligação entre público e privado, pornografia e erotismo, arte e vida. A crítica através da inversão como operação artística foi uma ferramenta eficaz para evidenciar determinadas ordens naturalizadas. O travestismo cotidiano de Kac (não só nas apresentações da Gang), usando minissaia rosa, batom vermelho, pulseira punk, pernas musculosas de jogador de basquete, cabelo comprido, camiseta serigrafada com pornô-poemas, sempre recebidas com ofensas por onde passava e expressões como “tome vergonha”;⁴⁹ a nudez dos corpos masculinos nas performances praieiras do Movimento e na gráfica, tão rejeitada no momento como sendo uma marca da homossexualidade (basta lembrar o irônico poema do artista Hudinilson Jr. –também membro do movimento–, *Pinto não pode*, 1981); as práticas sexuais relegadas ao âmbito privado, mostradas e oralizadas publicamente; a *metodologia* geral e irrestrita; o nu não artístico, mas *anartístico*; o pornográfico, que não corresponde aos parâmetros da pornografia tradicional, mas a uma contra-pornografia (ou pós-pornografia) fora dos padrões tradicionais binários hétero e homonormativos, e seus corpos *perfeitos* etc. Todas as estratégias de carnavalização do cotidiano, suas linguagens e seus uniformes habituais para se permitir incorporar e desfazer-se de máscaras, sem original, sem cópia. Desvestir-se e vestir-se, como ato consciente, tratava de elaborar e assumir no corpo o desejo de libertação política e estética. [Figura 8]



Figura 8

Práticas pornográficas periféricas

O M.A.P. traz em sua órbita de *poéticas minoritárias*⁵⁰ a pornochanchada, o movimento homossexual, o carnaval de rua, o cenário punk, a arte do grafite e da pixação, os quadrinhos, a serigrafia popular etc. Trata ainda de evidenciar como a língua, como aparelho discursivo institucionalizado, pode cercear os comportamentos pelo que chega (ou não) a expressar.⁵¹ Procura subverter tanto as linguagens quanto os comportamentos para afetar o sistema de pensamento imperante, no qual a heterossexualidade compulsória e a coerência sexo-gênero masculino e feminino são norma.

A ausência do Movimento de Arte Pornô na história da arte, da literatura, da performance e inclusive da própria pornografia é sintomática, e a sua entrada nas bibliotecas e na Academia Brasileira de Letras por invasão ou ocupação efêmeras também.⁵² Uma manifestação que, ainda que se identifique com os movimentos poéticos de vanguarda no Brasil, da antropofagia até a contracultura, “não ficou para a História”. Certamente o problema não se restringe à conhecida estreiteza dos campos estéticos, ou melhor, à sua “disciplina”, que se dedica a aglutinar práticas e estéticas semelhantes. O questão é a historiografia, a própria ciência de historiografar, seus métodos, interesses, formas de construir hierarquias discursivas e consciência seletiva e ideológica sobre o passado.

Por isso, o que interessa aqui é co-laborar na re-construção das memórias dessas desobediências, suas formas e ferramentas de ação em cada temporalidade, geografia e contexto. O primeiro passo para isso poderia ser assumir politicamente uma perspectiva enunciativa situada. Tal como afirma Zulma Palermo, “pensar a produção local, seja ela regional, nacional ou continental, a partir da exterioridade de um modelo moderno-ocidental, requer modificar o lugar a partir do qual nós mesmos nos pensamos e a partir do qual olhamos para o mundo”.⁵³ Narrar a irrupção da Gang do Movimento de Arte Pornô e suas interferências hibridizadas é uma tentativa de reunir uma comunidade impedida, conectar diferentes gerações, territórios e lutas incomuns. Um exercício de

“desprogramação” e confrontação com as histórias hegemônicas que continuam sendo escritas.

Ativar outra história das práticas artísticas e políticas requer escapar de armadilhas conceituais coloniais constantes, como “origem”, “descobrimento”, “originalidade” e “autoria” (tão conectada aos autoritarismos), e passar a considerar a geopolítica de produção e distribuição de conhecimento, os sujeitos que dela participam. Requer empregar uma contra-metodologia para desconstruir a criação do *obsceno* pela historiografia tradicional. Reunir aqueles ativismos sexuais desobedientes, dialetos, códigos, linguagens e semióticas imprevisíveis que fogem à gramática normativa, convocando práticas estéticas e artísticas costuradas com as nossas formas de viver, resistir, pensar e criar até hoje.

A pesquisa sobre o movimento do poema/processo e, sobretudo, o Movimento de Arte Pornô no Brasil é parte da busca por propostas estéticas e genealogias alternativas que relacionam a criação de redes, formas de afeto e afetação coletiva com a experimentação da sexualidade nos nossos corpos de bichas periféricas. O que quero que fique evidente aqui é o nosso poder de intervenção na história e na memória. Desconstruir ou assumir a *obscenidade* significa também se dedicar ao processo de ativação e reconhecimento desses arquivos, de forma gradual e institucionalizante, pelo menos em duas instancias: no sentido de promover a pesquisa, sistematizar, elaborar uma narrativa, e criar existência discursiva para as práticas que os arquivos albergam, mas também de garantir a sua preservação, catalogação e consulta pública através de um processo de intermediação entre artistas e instituições locais para garantir a sua conservação.

O saber parasita no corpo institucional, na história oficial, tal como a nos ensina a *metodologia queer*. Trata-se de positivar e assumir o que é visto como problema dentro da lógica colonial para o nosso fortalecimento, para a sobrevivência. O campo está aberto para a busca das nossas utopias no passado. Para buscar formas de vida dissidentes e desobedientes que dialogam com o nosso presente pulsante,⁵⁴ para reunir estratégias artística que podem nos inspirar, nos alertar, nos oferecer ferramentas de atuação

artística e ativista. Ter direito ao próprio corpo: corpo trans, corpo rebelde, corpo que aborta, corpo gordo, corpo negro, corpo mestiço, corpo suicida, um corpo-falante que têm direito à sua própria história e à sua singularidade.

A história é uma instituição e uma ficção, como nos lembra o Crimp ativista, e como tal é necessário criar fissuras. Pelo menos há cinco séculos vivemos uma disputa pela visibilidade, pela memória, pela validade estética das práticas artísticas que contradizem valores coloniais. Interferir neste processo é lutar pela própria existência frente a um sistema colonial que persiste, marcado por uma voz patriarcal, heteronormativa, branca e supostamente “neutra”. Espaços de representação, visibilidade, historicização são cruciais para manter [literalmente] vivos corpos e estéticas dissidentes.

Há ainda uma dívida enorme deste território colonizado com a sua própria história. E a história da arte só poderá ser também um agente a mais no processo de reparação da *ferida colonial*,⁵⁵ quando associada com o impulso descolonial e a democracia radical. Só então, outra prática, a curadoria, poderá recuperar a sua potencialidade de *cura* para as *normopatias* desta *ferida*. Mas este seria outro capítulo...

Fernanda Nogueira atualmente é doutoranda nos departamentos de Teoria da Arte, Estudos Culturais e Práticas Artísticas na Academia de Belas Artes de Viena, com apoio da CAPES.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

Referências bibliográficas

ANZALDÚA, G. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BERTOLLI, C. “Sérgio Buarque e Cassiano Ricardo: confrontos sobre a cultura e o Estado brasileiro”. In: *Pesquisas no Acervo Sérgio Buarque de Holanda da UNICAMP*, 2002, p. 8. Disponível em: <http://www.unicamp.br/siarq/sbh/Bertolli_C_F-SBH_Cassiano_Ricardo-

Confrontos_Cultura_Estado.pdf>. Acesso em: 23.06.2010.

BORGES, F. & BENSUSAN, H. Breviário de Pornografia Esquisotrans: para pessoas do avesso. Brasília DF: Ex-Libris, 2010.

BUTLER, J. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007.

Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas. Campinas: UNICAMP / IFCH / AEL, vol. 10, n. 18/19, 2003.

CRIMP, D. "Getting the Warhol We Deserve. Cultural Studies and Queer Culture". Social Text, Durham NC, n. 59, Summer 1999, pp. 49-66. Disponível em: <https://www.academia.edu/5756633/Getting_the_Warhol_We_Deserve>. Acesso em: 2 set. 2016.

DIAS-PINO, W. (org.). PROCESSO: Linguagem e Comunicação. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

[Frente Mineira]. O II Festival de Pirapora: 1º de junho de 1969 (resposta coletiva). In: DIAS-PINO, W. PROCESSO: Linguagem e Comunicação. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973, [s/p.].

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HOLLANDA, H. B. "Marginais, alternativos, independentes". Jornal do Brasil (Caderno B), Rio de Janeiro, 19 set. 1981.

KAC, E. "O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80". ARS, São Paulo, vol. 11, n. 22, 2013, p. 30-51.

_____. "Rebelde sem calça". In: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). Antologia. Arte Pornô. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 188.

KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). Antologia. Arte Pornô. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984.

LOBO, T. R. ANTROPOFAGIA ICAMIABA. Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

MARTINS, W. S. N. "A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988". PolHis (DOSSIERS. La ditadura en Brasil, nuevos abordajes), Mar del Plata, ano 5, n. 9, primeiro semestre 2012, p. 208-231. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis9_MARTINS.pdf>. Acesso em: 04.09.2016.

MATTOSO, G. O que é poesia marginal. São Paulo: Brasiliense, 1981.

M.C.C. "Arte Pornô", a última dos novos poetas'. Folha de São Paulo (Ilustrada), São Paulo, 10 fev. 1981, p. 27.

MESQUITA, A. et al. "Intervención / Interversión / Interposición". In: Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: MNCARS, 2013, p. 165-175.

MIGNOLO, W. D. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 8, jan.-jun. 2008, p. 252. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>>. Acesso em: 05.09.2016.

_____. "Prefacio". In: PALERMO, Z. (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009, pp. 12-13.

MOMBAÇA, J. Teoria cu: políticas do saber e da subjetividade a partir de Pedro Solange. Monografia de Fim de Curso. Programa de Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: UFRN, 2014.

MORE, T. *Utopia. Book 1 (1516)*. London: Constitution Society, [s/d.].

NOGUEIRA, F. "El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal". In: MARCÍN, M. *Artecorreio*. 1ª ed. Barcelona: RM; D. R. Museu de la Ciudad de México, 2011, p. 77-92.

_____. "POEMA/PROCESSO NO BRASIL. Radicalidade e dissidência poética". *recibo 80*, Recife, ano 13, n. 18, 2015, p. 16-31.

_____. "La vanguardia más allá de la Vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil". In: *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madri: MNCARS, 2013, p. 339-350.

NOGUEIRA, F.; COSTA, P. "Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote". *Revista Rosa #5*, dez. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836>>. Acesso em: 25.05.2015.

NOGUEIRA, F.; HENARO, S. "Overgoze". Em: *Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2013, p. 199-203.

PALERMO, Z. "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial". In: _____ (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009, p.

PERLONGHER, N. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Ed. da Fundação Perseu Abramo, 2008.

PESSOA, S. "Cairo Trindade é a prova viva de que nossos ídolos continuam os mesmos!". Disponível em: <<http://simaopessoa.blogspot.co.at/2012/01/cairo-trindade-e-prova-viva-de-que.html>>. Acesso em: 15.02.2012.

RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: UNESP, 2014.

Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: MNCARS, 2013.

ROLNIK, S. "Geopolítica da cafetinagem". *eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies)*, outubro de 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: 05.04.2015.

_____. "O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da

resistência”. ARS, São Paulo, vol. 1, n. 2, dez. 2003. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200007>.
Acesso em: 03.09.2016.

Rónai, C. “A Caminhada Pornô”. Pasquim, Rio de Janeiro, n. 660, 18-24 de fev. 1982, p. 6.

SÁ, A. Vanguarda – produto de comunicação. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SILVA, A. “Anistia apoia homossexuais”, Lampião da Esquina, Rio de Janeiro, ano 2, n. 19, dez. 1979, p. 5.

TRINDADE, D. H. A. “Cu rico”. In: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). Antologia. Arte Pornô. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 191.

[S/a.]. Boicote à Bienal. A Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva. Correio da Manhã, 30 ago. 1969. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

[S/a.]. “Brazil for beginners Não há topless”. Cartilha da Fifa para turistas estrangeiros causa polêmica, O Globo, 22 mar. 2014. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/esportes/copa-2014/cartilha-da-fifa-para-turistas-estrangeiros-causa-polemica-11956639#ixzz2wn2raAGL>>. Acesso em: 23.03.2014.

[S/a.]. ‘BREVE SINOPSE DO POEMA/PROCESSO’ (1968). In: SÁ, A. Vanguarda – produto de comunicação. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p 177-178.

[S/a.]. ‘Contato’ (1968). In: COELI, R. e RIBEIRO, J. A. (ed.). L/1 publicação do grupo levante, Campina Grande - PB, 1970.

[S/a.]. “Houve uma vez um verão em que o topless terminou na delegacia”, O Globo, 04 out. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/houve-uma-vez-um-verao-em-que-topless-terminou-na-delegacia-10253040#ixzz2wn7gfCbg>>. Acesso em: 23.03.2014.

[S/a.]. “Pão poema-processo com 2m é comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte de Recife”. Jornal do Brasil, Guanabara [Rio de Janeiro], 7 abril 1970.

[S/a.]. “Poesia pornô fica fora da biblioteca”, Folha de São Paulo, São Paulo, 12 dez. 1981; CATTONI, B. “Pornô na Academia”, O Globo (Segundo Caderno), Rio de Janeiro, 16 abril 1987.

[S/a.]. “O Topless literário chegou para ficar”, Jornal Corpo & Mente, n. 1, abril 1980, p. 11. BOTELHO, G. “A Passeata Pornô”, Close, maio 1982, p. 10-16.

Lista de Imagens

Fig. 1 – Jeannette Ehlers, *Whip It Good*, 22 maio 2013, *still* vídeo-performance, 5 min., MPEG-4, son., color. Berlim: Art Labour Archives. Disponível em:

<<https://youtu.be/q6oeYO87vtU>>. Acesso em: 03.09.2016.

Fig. 2 – Pêdra Costa, *Aprovado pelo colonizador*, 2000. Carimbo postal. Cortesia da artista

Fig. 3 – “Contato”, *Virgula* (Ed. Wladimir Dias-Pino), Rio de Janeiro, 1972. Fonte: Arquivo Neide de Sá.

Fig. 4 – Foto impressa na caixa da revista envelope *Ponto 2*. Passeata do poema/processo nas escadarias do Teatro Municipal do Rio, em 1968. Fonte: Arquivo Neide de Sá.

Fig. 5 – Belisário Franca e Ricardo Elkind, [s/t.], 1982?. Fonte: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 147.

Fig. 6 – Foto-registro do happening *Interversão* da Gang em Ipanema, em 1982. Fonte: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 205.

Fig. 7 – Gang [Cynthia Dorneles], *Tesão Permanente*, 1982. Foto: Belisário Franca. Fonte: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 135.

Fig. 8 – Alberto Harigan, [s/t.], 1981. Fonte: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984, p. 141.

¹ Texto apresentado nos “Encontros de quarta-feira” da escola e residência artística Capacete Entretenimentos, no bairro da Glória, Rio de Janeiro, no dia 27 de abril de 2016. O evento contou com a presença de membros e amixgs dxs artistas e ativistas mencionados neste texto. Ver: <<http://capacete.org/?cat=5>>

² CRIMP, D. “Getting the Warhol We Deserve. Cultural Studies and Queer Culture”. *Social Text*, Durham NC, n. 59, Summer 1999, p. 60. Disponível em: <https://www.academia.edu/5756633/Getting_the_Warhol_We_Deserve>. Acesso em: 02.09.2016.

³ LOBO, T. R. *ANTROPOFAGIA ICAMIABA. Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

⁴ MOMBAÇA, J. *Teoria cu: políticas do saber e da subjetividade a partir de Pedro Solange*. Monografia de Fim de Curso. Programa de Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: UFRN, 2014.

⁵ BORGES, F. & BENSUSAN, H. *Breviário de Pornografia Esquisotrans: para pessoas do avesso*. Brasília DF: Ex-Libris, 2010.

⁶ PERLONGHER, N. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Ed. da Fundação Perseu Abramo, 2008.

⁷ RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2014.

⁸ ROLNIK, S. “O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência”. *ARS*, São Paulo, vol. 1, n. 2, dez. 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200007>. Acesso em: 03.09.2016.

⁹ Gloria Anzaldúa, feminista, teórica da cultura *queer* e chicana, contribuiu enormemente para configurar um “pensamento de fronteira”, contra todos os silenciamentos socialmente impostos. No capítulo “Overcoming the Tradition of Silence”, ela manifesta: “Even our own people, other Spanish speakers *nos quieren poner candados en la boca*. They would! hold us back with their bag of *reglas de academia*.” Em: ANZALDÚA, G. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p. 54.

¹⁰ Carimbo postal lançado pela artista *transpunkuir* Pêdra Costa na rede de arte correio no começo dos anos 2000.

¹¹ Falo aqui de contra-estética a fim de enfatizar a diferença com a Estética como disciplina. Tal como aponta Walter Mignolo, “la estética atraviesa género y sexualidad, y también racialidad en tanto arte y estética imponen un patrón ideal de belleza [y corporalidad] que va del arte a la Miss Universo y a la industria de la moda. El arte (también la filosofía, la ciencia, la tecnología o la religión cristiana) establece un patrón a partir del cual se clasifica y jerarquiza el orden del mundo. La estética y el arte fueron y continuar siendo instrumento institucional de colonialidad. [...] la estética emergió como disciplina (es decir, como forma de control y formación de subjetividad) con la burguesía europea incidiendo así en la ideología de los diseños imperiales/globales y en los proyectos de regulación de subjetividades en el planeta. La Estética como la Filosofía y la Ciencia fueron impuestas como normas de regulación de los saberes y de las subjetividades.” MIGNOLO, W. “Prefacio”. In: PALERMO, Z. (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009, pp. 12-13 (entre chaves, inclusão nossa).

¹² *Peligrosidad Social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español*. Taller de investigación del Programa de Estudios Independientes (2008-2009). Ver: <<http://www.macba.cat/es/peligrosidad-social-minorias-deseantes-lenguajes-y-practicas-en-los-70-80-en-el-estado-espanyol>>. Acesso em: 04.09.2016.

¹³ [VRM] *Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South*. Ver: <<http://www.vividradicalmemory.org>>. Acesso em: 04.09.2016.

¹⁴ A Red Conceptualismos del Sur, fundada em 2007, é hoje uma plataforma de pesquisa, discussão e posicionamento coletivo na América Latina. Atualmente aglutina mais de sessenta pesquisadores de diversas áreas de conhecimento que vinculam arte e ativismo em diferentes países do Continente americano e da Europa. Suas atividades, publicações, eventos e exposições podem ser consultadas na página web <<https://redcsur.net/>>.

¹⁵ A equipe de trabalho era composta por Graciela Carnevale, Fernando Davis, Ana Longoni e Ana Wandzik. Sobre o projeto ver especialmente: CARNEVALE, G. *et al. Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*. 3 out.-9 nov 2008. Rosario: Centro Cultural Parque de España & AECID, 2008; CARNEVALE, G. *et al. DESINVENTARIO. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale*. Madri: MNCARS; RedCSur; Ocho Libros Ed., 2015.

¹⁶ NOGUEIRA, F. “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”. In: MARCÍN, M. *Artecorreo*. 1ª ed. Barcelona: RM; D. R. Museu de la Ciudad de México, 2011, p. 77-92.

¹⁷ Fundo hoje consignado, com o apoio da Rede e do Museu Reina Sofia (Espanha), ao Archivo General da Universidad de la República (Udelar), onde foi completamente inventariado e está disponível ao acesso público.

¹⁸ Ver: NOGUEIRA, F. “POEMA/PROCESO NO BRASIL. Radicalidade e dissidência poética”. *recibo 80*, Recife, ano 13, n. 18, 2015, p. 16-31; _____. “La vanguardia más allá de la Vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil”. In: *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madri: MNCARS, 2013, p. 339-350.

¹⁹ DIAS-PINO, W. (org.). *PROCESO: Linguagem e Comunicação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973, [s/p.].



²⁰ Na década de 1930, o crítico literário Cassiano Ricardo, membro da Academia Brasileira de Letras, chega a ser e diretor de propaganda do governo militar paulista. No final daquela década, assessora Getúlio Vargas no Departamento de Imprensa e Propaganda, onde dirige, junto a um militar do Exército, o jornal *A Manhã*, de propriedade do governo na época. Ele ficou conhecido pela censura que impôs aos artigos assinados por escritores como Mário de Andrade, Ribeiro Couto e Vinícius de Moraes, sob a alegação de que os textos continham críticas veladas ou declaradas ao Estado e ao presidente. Ver: BERTOLLI, C. “Sérgio Buarque e Cassiano Ricardo: confrontos sobre a cultura e o Estado brasileiro”. In: Pesquisas no Acervo Sérgio Buarque de Holanda da UNICAMP, 2002, p. 8. Disponível em: <http://www.unicamp.br/siarq/sbh/Bertolli_C_F-SBH_Cassiano_Ricardo-Confrontos_Cultura_Estado.pdf>. Acesso em: 23.06.2010.

²¹ [S/a.]. ‘BREVE SINOPSE DO POEMA/PROCESSO’ (1968). In: SÁ, A. *Vanguarda – produto de comunicação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p 177-178.

²² Ambas citações aparecem no texto ‘Contato’ (1968), do caderno de fotografias que retoma acontecimentos relevantes do movimento, distribuído como parte da revista *L/I publicação do grupo levante*, editada por Regina Coeli & J. Adalberto Ribeiro, Campina Grande - PB, 1970.

²³ [Frente Mineira]. O II Festival de Pirapora: 1º de junho de 1969 (resposta coletiva). In: DIAS-PINO, W. *Op. cit.*

²⁴ [S/a.]. “Pão poema-processo com 2m é comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte de Recife”. *Jornal do Brasil*, Guanabara [Rio de Janeiro], 7 abril 1970. Reproduzido em: DIAS-PINO, W. *Op. cit.*

²⁵ A violenta atitude de proibição da exposição no MAM-RJ que representaria o Brasil na 6ª Bienal de Paris tem como resposta um boicote de artistas à 10ª Bienal de São Paulo em 1969. A ação contra a censura, a arbitrariedade e a violência que os artistas brasileiros estavam vivendo ganha ampla solidariedade internacional do meio artístico. A polícia invadia e fechava as mostras de forma recorrente, e os trabalhos eram retirados de circulação. A situação fica evidente quando a Bienal modifica a sua regulamentação posicionando-se contra o que entendia por ‘temática erótica ou política’, e acaba afirmando, assim, a sua cumplicidade com a censura de Estado. Vários artistas se negam a participar do evento. Países como a França, a Holanda, a Suécia, a Argentina, o México e os Estados Unidos deixam de enviar a sua representação, e a Espanha, diante da recusa dos artistas, envia uma coleção de desenhos e gravuras de uma instituição governamental. Ver: [S/a.]. Boicote à Bienal. A Bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva. *Correio da Manhã*, 30 ago. 1969. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

²⁶ Esta fala foi apresentada durante o período de pesquisa de campo do doutorado em que estava entrevistando os artistas e agentes culturais ligados ao Movimento de Arte Pornô no Rio de Janeiro. O projeto de doutorado intitulado *Topos de Desejo. Genealogias Ficcionalis de Pornografias do Sul* vem sendo desenvolvido sob a orientação da artista e teórica *queer* Renate Lorenz e a arquiteta feminista Anette Baldauf nos departamentos de Teoria da Arte, Estudos Culturais e Prática Artista da Academia de Belas Artes de Viena, e conta com o apoio da CAPES.

²⁷ KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Antologia. Arte Pornô*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984.

²⁸ Ver, por exemplo, SILVA, A. “Anistia apoia homossexuais”, *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 19, dez. 1979, p. 5.

²⁹ ROLNIK, S. “Geopolítica da cafetinagem”. *eipcp* (European Institute for Progressive Cultural Policies), outubro de 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: 05.04.2015.

³⁰ *Cadernos AEL: homossexualidade, sociedade, movimento e lutas*. Campinas: UNICAMP / IFCH / AEL, vol. 10, n. 18/19, 2003.

³¹ [S/a.]. “Houve uma vez um verão em que o topless terminou na delegacia”, *O Globo*, 04 out. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/houve-uma-vez-um-verao-em-que-topless-terminou-na-delegacia-10253040#ixzz2wn7gfCbg>>. Acesso em: 23.03.2014.

³² PESSOA, S. “Cairo Trindade é a prova viva de que nossos ídolos continuam os mesmos!”. Disponível em: <<http://simaopessoa.blogspot.co.at/2012/01/cairo-trindade-e-prova-viva-de-que.html>>. Acesso em: 15.02.2012.

³³ A prática do *topless* está proibida até hoje e é definida como crime no Artigo 233 do Código Penal brasileiro, sob a pena de detenção de três meses a um ano, ou multa. Ver: [S/a.]. “Brazil for beginners Não há topless”. Cartilha da Fifa para turistas estrangeiros causa polêmica, *O Globo*, 22 mar. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/esportes/copa-2014/cartilha-da-fifa-para-turistas-estrangeiros-causa-polemica-11956639#ixzz2wn2raAGL>>. Acesso em: 23.03.2014.

³⁴ Nesse jogo, as musas das pornochanchadas do cinema nacional foram substituídas por vedetes desconhecidas dos filmes de sexo explícito, importados diretamente dos Estados Unidos. Ver: NOGUEIRA, F.; COSTA, P. “Da pornochanchada ao Pós-Porno-Terrorismo no Brasil: d’As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote”. *Revista Rosa #5*, dez. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836>>. Acesso em: 25.05.2015.

³⁵ TRINDADE, D. H. A. “Cu rico”. In: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Op. cit.*, p. 191.

³⁶ RÓNAI, C. “A Caminhada Pornô”. *Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 660, 18-24 de fev. 1982, p. 6.

³⁷ [S/a.]. “O Topless literário chegou para ficar”, *Jornal Corpo & Mente*, n. 1, abril 1980, p. 11; M.C.C. “Arte Pornô”, a última dos novos poetas’. *Folha de São Paulo* (Ilustrada), São Paulo, 10 fev. 1981, p. 27

³⁸ MATTOSO, G. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 8

³⁹ Cairo Assis Trindade (RS), Leila Mícolis (RJ), Ota (RJ), Teresa Jardim (RJ), Claufe Rodrigues (RJ), Glauco Mattoso (SP), Ulisses Tavares (SP), Sandra Terra (RJ), Bráulio Tavares (PB), PX Silveira (GO), Tanussi Cardoso (RJ), Reça Poletti (SP), Antônio Carlos Lucena / Touchê (SP), Franklin Jorge (RN), Cecília (MG), Aclyse de Mattos (MT), Paulo Veras (CE), Denise Henriques Assis Trindade (RS), Alberto Harrigan (ES), Hudinilson Jr. (SP), Mano Melo (CE), Flávio Nascimento (PE), Cynthia Dorneles (RJ), Eduardo Kac (RJ).

⁴⁰ HOLLANDA, H. B. “Marginais, alternativos, independentes”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 set. 1981.

⁴¹ MESQUITA, A. *et al.* “Intervención / Interversión / Interposición”. In: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2013, p. 165-175.

⁴² “Oswald de Andrade, en las primeras décadas del siglo XX, lo había ya advertido al contemplar la radicalidad de perspectiva que, en el plano simbólico y formal despliega la producción plástica e Tarsila do Amaral, considerándola como el resultado de un procedimiento “antropofágico”, al apropiarse de la estética imperante para subvertirla, dando forma a un horizonte de vida y de experiencia marcado por la *lejanía*, noción que no denota acá un disvalor sino que emerge desde un horizonte de valor diferente.” PALERMO, Z. “El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial”. In: ——— (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009, p. 21.

⁴³ NOGUEIRA, F.; HENARO, S. “Overgoze”. Em: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Op. cit.*, p. 199-203.



⁴⁴ MARTINS, W. S. N. “A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988”. *PolHis* (DOSSIERS. La ditadura en Brasil, nuevos abordajes), Mar del Plata, ano 5, n. 9, primeiro semestre 2012, p. 230. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis9_MARTINS.pdf>. Acesso em: 04.09.2016.

⁴⁵ BOTELHO, G. “A Passeata Pornô”, *Close*, maio 1982, p. 10-16.

⁴⁶ KAC, E. “O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80”. *ARS*, São Paulo, vol. 11, n. 22, 2013, p. 41.

⁴⁷ PALERMO, Zulma. *Op. cit.*

⁴⁸ BUTLER, J. “De la paródia a la política”. In: ———. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 284.

⁴⁹ Eduardo Kac (artista, e poeta na época) em discussão com a autora, set. 2012.

⁵⁰ Utilizo aqui o termo minoritário em referência ao conceito trabalhado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* [Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 29]: “É somente a possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc. É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se torna apta a tratar, a desencadear os conteúdos.”

⁵¹ Eduardo Kac no texto “Rebelde sem calça” enfatiza: ‘o fato notório de sermos “falados pela linguagem”’. In: KAC, E.; TRINDADE, C. A. (org.). *Op. cit.*, p. 188.

⁵² [S/a.]. “Poesia pornô fica fora da biblioteca”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1981; CATTONI, B. “Pornô na Academia”, *O Globo* (Segundo Caderno), Rio de Janeiro, 16 abril 1987.

⁵³ PALERMO, Zulma. *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ Ainda que a ideia de utopia tenha um histórico super problemático nas suas origens. Uma das primeiras pessoas que ficcionaliza a utopia é Thomas More no momento da invasão e colonização do Continente americano. A sua descrição do que seria um território utópico inclui a segregação de povos não-eleitos, a escravização de outros, morte por não-adequação às leis da ilha utópica, sobreposição de uma cultura sobre outras, enfim, a construção da hegemonia. Ver: MORE, T. *Utopia*. Book 1 (1516). London: Constitution Society, [s/d.].

⁵⁵ Tal como explica o semiólogo argentino Walter Mignolo, “el concepto de *herida colonial* proviene de Gloria Alzaldúa (1987), en una de sus frases ya célebres: “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds”. Obviamente la expresión tiene valor de cambio en todas aquellas situaciones en las cuales Europa y Estados Unidos infligieron y continuar infligiendo la fricción de la misión civilizadora, desarrollista y modernizadora. In: MIGNOLO, W. D. “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 8, jan.-jun. 2008, p. 252. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>>. Acesso em: 05.09.2016.