

Tropicuir

Guilherme Altmayer

Em tempos de neoconservadorismo evangélico pentecostal e seus tentáculos fascistas e reguladores de corpos e comportamentos, mais do que nunca se fazem necessárias a desobediência e a insurgência de corpos transviados que perturbem a ordem natural da machista e quatrocentona “família tradicional brasileira”, e se afirmarem como potências bicha, sapas, trans, bi, travestis, monstras. Transviados¹ que se negam a se tornar palatáveis e higienizados, nem muito menos “aceitos” pela sociedade heteronormativa. Paul Preciado (2009) nos convoca a falar a partir do nosso cu para entendermos quais os fluxos de poder (libidinais, econômicos e linguísticos) que nos constituem, para a partir de um eu que se afirma como bicha, travesti, transviado, expor as falhas constitutivas do sujeito tradicional, considerado “normal”. Tropicuir fala a partir do cu com o esfíncter relaxado sobre as relações de fluxos de poder capitalistas e um dos seus pilares maiores de sustentação: as hierarquizações econômicas e sociais perpetuadas por dispositivos de gênero e sexualidade regidos um regime predominantemente cisheteronormativo.

O termo tropicuir foi inspirado no título de um texto do artista Hélio Oiticica chamado *Mario Montez, Tropicamp*. Tropi é uma abreviação de tropical, e brinca com a fragilidade da construção discursiva do Brasil como um paraíso tropical. Cuir é uma derivação da palavra inglesa queer (intraduzível para o português). O termo cuir tem aparecido com frequência em trabalhos de autoras latino-americanas dedicadas aos estudos queer, como Berenice Bento e Larissa Pelúcio e conota uma resistência ao uso indiscriminado de termos estrangeiros, além de buscar uma maior proximidade com a realidade sul-americana. Cuir, quando lido em português, também remete ao cu. O cu como um lugar de fala precarizado a partir do sul.

Tropicuir, movimentações, rebolados, erotização de corpos transviados desobedientes e suas ações estético-políticas sudacas² capazes de resistir, mesmo que momentaneamente, ao acelerado processo de mercantilização cultural de corpos docilizados para o consumo. Uma cartografia que se aproxima do que o filósofo e curador

de arte Paul B. Preciado chamaria de uma rede de corpos insurgentes, que pensam a diferença não como identidade, mas como potência de dissidência política a partir de múltiplas estratégias de resistência a normatização (PRECIADO, 2015). Tropicuir é pensar o corpo dissidente a partir do sul, porém nunca desconectado de movimentações globais, o corpo como potência representativa a um só tempo singular e de muitos outros que transformam dores, violências e preconceitos em múltiplas formas de ações estético-políticas. Corporalidades transviadas que provocam deslocamentos e rompimentos de discursos e práticas e partem para derivas descolonizadoras em um terreno efêmero e fronteiro, provocador, que goza nas margens do indefinido, ocupando lugares que perturbam estabilidades fragilmente construídas, criando outras formas de existência a partir da exploração de novos saberes do corpo. Devires tropicuir ou movimentações de (re)existência que trabalham o próprio corpo como superfície e cenário para novas inscrições culturais a partir de suas práticas.

Do poder que é exercido sobre nossos corpos, diz Foucault (1993), emerge a reivindicação do próprio corpo contra estes poderes, e assim podemos entender o corpo como uma ferramenta que, ao tomar consciência dos efeitos dos dispositivos que o atravessam – família, escola, governos, medicina, psicologia, instâncias jurídicas e religião – é capaz de se apropriar e manipular estes mecanismos para se converter em uma máquina produtora de novos sentidos, novos territórios de ocupação contranormativos e insubordinados.

Este mesmo corpo que não é apenas controlado de fora para dentro, a partir do entorno social em que está inserido, mas também de dentro para fora, a partir dos atravessamentos dos diversos dispositivos que transformam ele mesmo em uma máquina de autocontrole. Temos então o corpo reprimido e civilizado, docilizado, livre o suficiente para aceitar e defender as práticas produtivas capitalistas. Neste mesmo corpo está a culpa, o remorso, o machismo, pronto para condenar qualquer infração à norma predominante, minimizando e reagindo com violência às possibilidades de desvio libidinal. Ao reconhecer a atuação destes dispositivos como mecanismos de produção de verdades – identitárias e socialmente segregadoras – é possível pensar em ações estético-políticas críticas que propõe outras formas de saberes do corpo afirmando outros espaços, abrindo terrenos polimorfos para existências ambíguas, indefinições, suspensões.

Polimorfo não apenas com relação às múltiplas formas possíveis de expressão e saberes do corpo artístico, mas também a partir do perverso polimorfo de Freud (1901),

que em seu *Três Ensaio sobre a Sexualidade* fala de uma predisposição da criança a experimentar o prazer de múltiplas formas antes que comece o processo de interditos culturais – que geram a vergonha, o asco e a moral – e que castram e fazem abjurar da maioria das possibilidades de gozar, impondo limites de acordo com lógicas de controle dos corpos. Assim, a intenção é pensar corpos e ações estético-políticas como potências que buscam romper, mesmo que temporariamente, com estes interditos, entendendo a crítica como arte de insubordinação voluntária, de uma negação do sujeito a subjugar-se a um contexto de políticas da verdade.

O que é reivindicado aqui é a vida, a própria existência, suas necessidades fundamentais, a realização de virtudes, corpos que se rebelam contra o sistema que a controla (FOUCAULT, 1998). Michel Foucault fala de relações que escapam aos códigos institucionais para estabelecer outras formas de saber:

Os códigos institucionais não podem validar estas relações das intensidades múltiplas, das cores variáveis, dos movimentos imperceptíveis, das formas que se modificam. Estas relações instauram um curto-circuito e introduzem o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito. (FOUCAULT, 2004, p.69)

Félix Guattari, em seu trabalho *Revolução Molecular*, fala de práticas micropolíticas que não buscam uma nova receita psicológica, mas que só ganham sentido a partir de sua relação com um grande rizoma (ramificações desprovidas de raízes profundas) de revoluções moleculares, proliferando assim, a partir de uma multidão, devires mutantes: devir mulher, devir bicha, devir sapatão, devir trans, devir animal, devir indivisível – tantas novas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto (GUATTARI, 1981). “Toda problemática micropolítica consistiria em tentar agenciar os processos de singularização no próprio nível de onde eles emergem” (GUATTARI, 2010, p. 152), buscando preservar sua autonomia e apropriação pelas máquinas de produção de subjetivação capitalistas. O autor deixa claro a diferença entre o que configuraria uma ação micropolítica ou não: “A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação dominantes” (GUATTARI, 2010, p.155). Paul Preciado fala de micropolíticas transviadas como sendo opostas ao modelo tradicional de política como guerra, e que se configuram em políticas que propõem um novo modelo baseado nas relações, trocas de afeto, no fervor, na comunicação, na autoexperimentação e no prazer (PRECIADO, 2009).

Todo corpo é político. A arte expressa através dos corpos, externaliza potências políticas, trabalha na resignificação de comportamentos, na geração de novos saberes do corpo, e se converte em instrumento de guerrilha, em estratégia de defesa e resistência aos dispositivos de controle que o atravessam. Agamben, no trabalho *Art, Inactivity, Politics*, entende a arte como sendo um instrumento inerentemente político, porque diz ser “uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial” (AGAMBEN, 2008, p.204).

Os corpos como ferramentas potentes de (re)existência podem produzir distorções nos códigos de significação dominantes e, de um ponto de vista estético-político, produzir a antiestética, estéticas negativas, feísmos ou estéticas camp, de glamurização do lixo, estéticas que invertem o valor entre cópia e original (PRECIADO, 2010). Félix Guattari diz que “é a partir da cartografia das formações subjetivas que podemos esperar nos distinguir dos investimentos libidinais dominantes” (GUATTARI, 2010, p.157). Nesta mesma linha, Michel Foucault propõe a exploração de práticas alternativas de saber através do próprio corpo como gerador de novos fluxos, afetos, amizades, alianças:

Eu acredito que um dos fatores de estabilização será a criação de novas formas de vida, de relações, de amizades nas sociedades, a arte, a cultura de novas formas que se instaurassem por meio de nossas escolhas sexuais, éticas e políticas. Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa (FOUCAULT, 2004, p.13).

Seguindo a ideia da criação de novas formas de vida propostas por Foucault, Paul Preciado defende a ideia de contrassexualidade como uma forma eficaz de resistência à produção disciplinante das sexualidades em nossas sociedades permissivas e falsamente tolerantes; não se trata de uma luta contra a proibição, mas sim a partir da contra-productividade, ou seja, a produção de formas de prazer e saber alternativas às sexualidades modernas ocidentais (PRECIADO, 2002).

Configurações e formas de (re)existência frente também a uma crescente homogeneização de comportamentos transviados, atraídos por uma possibilidade de normatização, de aceitação a partir de uma higienização de condutas palatáveis e integradas aos meios de produção heteronormativos. Denise Portinari e Maria Rita Cesar,

em seu trabalho *A gentrificação da homossexualidade*, falam de um transviado cada vez mais descafeinado, cada vez mais encaixado nas normas de bom comportamento, cada vez mais “ajustado”:

Se temos de um lado uma ampliação na esfera dos direitos do indivíduo e de algumas formas da sua inclusão na sociedade, por outro lado temos uma proliferação das instâncias de controle e de normatização, que produzem uma certa homogeneização das diferenças e, assim, um empobrecimento do seu potencial de crítica e de instauração de novas experiências do viver. (PORTINARI, CESAR, 2014, p.133)

Os trabalhos e relatos que apresentamos brevemente a seguir são fragmentos potentes de ações de resistência a esta gentrificação transviada, e mostram como, a partir da transversalidade de suas movimentações, se conectam e desconectam afetivamente a partir dos dispositivos que utilizam e pretendem questionar e desconstruir. Assim são as políticas e movimentações tropicuir aqui presentes: belas, precárias, contraprodutivas, mal-acabadas, virais. Ações que trabalham pelas bordas culturais e margens sociais e incomodam os poderes estabelecidos, ações que mantêm relações agrídoces com as instituições oficiais e que não pouparão esforços em criticá-las quando necessário, assim como tirar proveito delas quando assim for apropriado. Foucault fala sobre a ideia de dissidência com relação às políticas de governança pastorais, que partiria de uma completa rejeição a certas verdades:

Não queremos esse sistema, em que até os que comandam são obrigados a obedecer pelo terror. Não queremos essa pastoral da obediência. Não queremos essa verdade. Não queremos ser pegos nesse sistema de verdade. Não queremos ser pegos nesse sistema de observação, de exame perpétuo que nos julga o tempo todo, nos diz o que somos no fundo de nós mesmos, sadios ou doentes, loucos ou não, etc. Podemos dizer portanto [que] essa palavra - dissidência - abrange de fato uma luta contra esses efeitos pastorais. (FOUCAULT, 2008, p.265)

Os três corpos aqui presentes e suas ações são representativos de movimentações heterogêneas de muitos outros corpos dissidentes em curso na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. As ações estético-políticas de Indianara Siqueira, Rafucko e Kleper Reis aqui documentadas transitam entre a arte da performance, cyberativismo, pichações, produções audiovisuais e mobilizações de rua para evocar reflexões sobre questões como: a violência das lógicas binárias de sexo e gênero, as formas de representação transviada na mídia, os novos contornos da censura na era digital, o cu

como órgão reprodutor da diferença e ponto de partida para novas possibilidades de viver; o estado, a família e a religião como dispositivos de controle de corpos transviados. A reflexão sobre estes trabalhos está minimamente estruturada a partir de algumas perguntas-chave: de que formas estes corpos se apresentam? O que pretendem transmitir com suas ações e práticas artísticas? Quais são as questões que os afetam e os atravessam?

Indianara Siqueira: pessoa normal de peito e pau



Figura 1: Indianara na rua Nossa Senhora de Copacabana durante a marcha das Vadias de 2012. Fonte: Iconoclastia Incendiária³

Pessoa normal de peito e pau. Assim descreve a si mesma Indianara Siqueira, uma pessoa que diz não ter mais interesse em se definir, se classificar como mulher ou homem, e para isso trabalha para que identidades de gênero e sexo não sejam

demandadas em locais como um simples documento de identidade, documento que para pessoas trans é fonte de violência pois não representa o nome social por elas definido. Indianara é trans, travesti e prostituta e possui uma longa história de ativismo trans e para profissionais do sexo. Ao se definir como pessoa de peito e pau, Indianara pretende assumir uma postura não identitária, que rejeita a identidade a partir de traços biológicos, a partir da maneira como interpreta seu próprio corpo em contraponto às formas como ele é visto, ou se torna invisível legalmente.

Em sua ação performática, que consistem em colocar os peitos para fora em locais públicos para provocar uma reação das autoridades legais, Indianara estremece as bases e normas que influenciam nas regras jurídicas, as leis para homens e mulheres, supostamente iguais perante a lei, expondo as injustiças quanto ao tratamento desigual dado às identidades binárias de gênero e também às pessoas que transitam entre eles. Sobre as consequências de sua ação ela diz:

Se eles me condenassem, na realidade eles estariam me reconhecendo como pessoa trans. Estariam reconhecendo que meus documentos não são válidos. Estariam abrindo um precedente para que todas as pessoas trans fossem respeitadas por sua identidade de gênero e não pelo gênero, pelo sexo declarado nos documentos. Mas ao mesmo tempo eu estaria sendo condenada enquanto feminina, enquanto mulher. Então eles estariam dizendo claramente que homens e mulheres não são iguais perante a lei. Que os homens teriam um direito e as mulheres não. Então me condenariam como mulher e abririam um precedente para as pessoas trans. Se eles me absolvessem, eles estariam dizendo que, sim, legalmente sou um homem e então tenho direito. Mas outra vez seria absolvida enquanto homem. Se fosse mulher seria condenada. Então outra vez eles estariam abrindo um precedente que homens e mulheres não são iguais perante a lei. A justiça não quer reconhecer que no Brasil exista esta diferença. Não abrindo um precedente eles voltam também a reconhecer que homens e mulheres não são iguais perante a lei.

A mensagem estava dada e a ação parecia chegar a um impasse, a uma exaustão legal. Em todas as vezes que executou a ação, Indianara foi presa pela polícia e foi processada mas nunca chegou a ser efetivamente julgada. A justiça já não estaria mais disposta a levar este caso adiante sem que ao final fosse aberto um precedente como já citado por Indianara anteriormente. Indianara decidiu, então, que vai entrar com uma ação contra o estado: “agora quero que o estado julgue a questão e que nesta ação seja retirado de todos os meus documentos as designações de gênero e sexo”.

Em sua ação estético-política, Indianara mostra como a justiça não está disposta a admitir a existência de desigualdades no tratamento entre homens e mulheres, e coloca à prova as normas que definem, perante a justiça, o que configura uma mulher ou um homem. Na violência de um confronto direto com autoridades policiais como via de acesso a processos judiciais, Indianara está perturbando, expondo as brechas de um discurso normativo que pretende ser determinante. Um sistema frágil que permite que Indianara, ao embaralhar seus códigos e confundir suas regras, promova ambiguidade, confusão, para tornar evidente a arbitrariedade com que são determinadas estas divisões, seus limites, suas separações (LOURO, 2008).

As provocações promovidas pela ativista têm um objetivo claro, o de revelar como estas abordagens se entrecruzam e confundem como as instituições e dispositivos que diferenciam comportamentos e liberdades concedidas a partir dos binômios de gênero homem/mulher. Além disso, pretende mostrar como pessoas que não se encaixam, não se identificam dentro das lógicas binárias de gênero permanecem invisíveis frente a direitos legais, sociais e médicos. Ao entendermos a categoria de gênero como uma categoria histórica, uma construção, podemos compreender estas definições como uma configuração cultural dos corpos que estaria em constante reconfiguração, e que mesmo as identidades definidas pela anatomia e pelo sexo são incluídas nesta configuração cultural (BUTLER, 2004). Butler (2004) diz não existir uma identidade de gênero por trás da expressão de gênero, e que a identidade é constituída de forma performativa pelas próprias expressões de gêneros. Berenice Bento (2006), em *A Reinvenção do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, fala da necessidade de se pensar nessa construção dos corpos-sexuados como produto de tecnologias biopolíticas, como um complexo sistema de estruturas reguladoras que controlam as relações entre os corpos, as subjetividades e os desejos.

O que Indianara pretende é não ser identificada, não ser classificada, nem como homem, nem como mulher. Uma rejeição à submissão a uma identidade binária: “Não quero ter a marcação homem ou mulher nos meus documentos. Apenas quero que seja incluído o nome Indianara, sem designações”. Já não lhe interessa mais existir no sistema binário homem/mulher por entender o caráter repressivo e desigual desta hierarquização e por sofrer, no próprio corpo, as consequências violentas ao assumir uma das duas identidades de gênero, principalmente a da mulher. Indianara quer agora que

seus dois nomes sejam registrados no seu documento de identidade: Indianara Sérgio Alves Siqueira.

Rafucko: ditador gay



Figura 2: Rafucko é o ditador gay a frente de seu exército durante a Marcha das Vadias de 2013. Foto: Agência Brasil

Rafucko é uma bicha artista-ativista-humorista-performer-videomaker. A força na arte de Rafucko reside na criação de imaginários através de personagens e situações que questionam a “verdade” em discursos e nas bases de poder institucionalizado. Sua produção navega por criações audiovisuais, ativismo em redes sociais e ações performáticas em manifestações de rua. O artista possui um canal no YouTube com de 140 trabalhos publicados e mais de 5 milhões de visualizações. Com produções de baixo orçamento, grande parte delas financiada do próprio bolso, sua casa é seu estúdio, e Rafucko, o protagonista dos personagens que cria.

Rafucko conta como o fato de ser bicha o ajudou a despertar para certas questões políticas e impulsionar o viés crítico e ativista expresso em seus trabalhos. Sobre este devir bicha, Félix Guattari, em *Revoluções Moleculares*, fala de como os dissidentes sexuais ou os transviados poderiam estar em posições privilegiadas de “ruptura”, de não pertencimento, em processos de desterritorialização de sujeitos que escapariam de identidades mais rigidamente construídas e hegemônicas, para entrar no que ele chamaria de “linhas de fuga” da ordem social (GUATTARI, 1981).

A ditadura gay e seu líder. Em 2012 o pastor evangélico pentecostal Silas Malafaia acusa grupos militantes LGBT de tentativas de censura a seu programa televangelista e de estar sofrendo ameaças de cassação de seu direito de exercer a função de psicólogo e acusa os movimentos dos direitos LGBT de tentarem instaurar uma “ditadura gay” no Brasil. O termo é então replicado por outros pastores evangélicos, e também por deputados da chamada bancada da bíblia do Congresso Nacional. Rafucko decide também se apropriar do termo, para imaginar hipoteticamente que forma teria uma ditadura gay, e cria uma série de trabalhos pautados na figura deste novo personagem, o *Ditador Gay*.

Através da rede social *Twitter*, onde conta com mais de vinte mil seguidores, Rafucko perguntou a seus seguidores o que eles gostariam de ver no seu vídeo sobre a ditadura gay e o roteiro do vídeo foi montado a partir destas colaborações a partir da *hashtag* #ditaduragay, que, em questão de horas, tornou-se um *trending topic*⁴ mundial. No vídeo⁵, o *Ditador Gay* se apresenta em um púlpito frente a uma montagem que mostra uma multidão de seguidores, protegido pela sapataria do exército – uma brincadeira com o termo sapatão –, e dá início a um discurso no qual instaura uma nova ditadura e lista uma série de novas regras e alterações constitucionais no país a partir de então: o casamento somente poderá ser celebrado entre dois homens e duas mulheres, o casamento heterossexual estaria terminantemente proibido. “Está terminantemente proibido discutir a nova formação de família, porque está na constituição”, diz o ditador de forma contundente. O Ditador determina também que cultos religiosos também poderão continuar existindo, mas com a condição de que antes de todo sermão seja cantada a música *Like a Prayer*, de Madonna.

Rafucko está trabalhando com uma proposta em que, a partir deste personagem, e ao ocupar um território físico, social e imaginário, se torna capaz de

produzir verdades convincentes o bastante, não importando o quão frágeis, efêmeras e principalmente absurdas sejam elas:

Quando você cria uma realidade tão absurda, mas você cria ela com tanta consistência e tanta convicção, ela de alguma forma passa a existir, claro que de uma forma muito frágil, mas ela passa sim a existir. De alguma forma para mim fica muito claro que as realidades que acontecem e existem são tão frágeis quanto aquela realidade absurda que eu criei com o ditador gay.

A partir de então o artista leva o Ditador Gay para as ruas, em manifestações como a Marcha das Vadias no Rio de Janeiro e a nova parada LGBT. Rafucko diz que até então nunca havia pensado na ideia de performance, mas que se encanta com o termo: “para mim não existe performance, eu estou fazendo de verdade, para mim é verdade”. Ao assumir outros papéis e não apenas aqueles que nos foram dados, é possível criar os próprios roteiros, interpretar e reunir outras pessoas. “Aí entra a importância de um viés artístico”, diz ele.

Em agosto de 2013, o artista foi convidado para estar na plateia do programa *Na Moral*, na Rede Globo, comandado pelo jornalista Pedro Bial, onde seria debatida a relação entre religião e política. Entre os entrevistados estavam um ateu, um babalorixá, um padre católico e o pastor Silas Malafaia. “Mas, porra, na plateia não vou falar nada, para mim não vale à pena”, comenta o artista sobre o convite. Rafucko pensou que ao menos poderia vestir sua farda e incorporar seu Ditador Gay. O artista conseguiu então a aprovação da produção do programa para ir fardado, e conseguiu um lugar na plateia atrás do pastor Silas Malafaia. Durante vários momentos do programa, o ditador aparece reagindo às colocações do pastor. Ele conta que, em um dado momento, Silas Malafaia afirma que existem ladrões em todos os lugares, e que também existiam ladrões na igreja evangélica. Neste momento, em rede nacional de televisão, o Ditador Gay faz um gesto de positivo com a mão, concordando com a afirmação do pastor. “Para mim, de fato o Ditador Gay esteve lá. Este fato aconteceu. Eu estava dentro do estúdio do Projac da rede Globo, em rede nacional. Foi uma encenação como tudo nessa vida é uma encenação. É tudo uma performance.”

A força de ações como a do Ditador Gay Rafucko está justamente em deixar de lado o papel de subalterno do transviado a certos poderes hegemônicos, subvertendo a dinâmica que tende a uma perpetuação das figuras da vítima e do vitimado. Dessa forma, podemos perguntar se a capacidade de subversão das ações performáticas do *Ditador Gay*

não estaria justamente na precariedade da sua construção e no fracasso da sua tentativa de instaurar efetivamente uma ditadura gay, da mesma forma como são fracassadas as tentativas de imposição de um ambiente higienizado de comportamentos obedientes à norma.

Kleper Reis: cu é lindo



Exemplo de um dos pixos CU É LINDO. Foto: Kleper Reis

Kleper Reis é um artista viada tecnicolor. A partir de seu trabalho CU É LINDO adentramos este orifício ainda tão hermeticamente privatizado e vetado para refletir sobre as múltiplas possibilidades de novos usos propostas a partir da exaltação das belezas do cu. CU É LINDO é parte de uma trilogia chamada *A Santíssima Trindade ou Em Nome Do Pau, Do Cu e Da Buceta, Adão* sobre a relação entre o pau (*Incômodos*), o cu (*CU É LINDO*) e a buceta (*Mulher de branco*) e Adão, que representa o intersexo.

O projeto surgiu paralelamente a participação de Kleper no movimento Ocupa Rio⁶, experiência que para o artista foi transformadora, um divisor de águas. Porém, o artista fala de um episódio que foi marcante para dar origem ao trabalho. Um dia quando retornava do Ocupa Rio em direção a sua casa, Kleper, que naquele dia vestia uma saia, passou em frente a um bar na Lapa e foi vítima de ataques verbais muito violentos que partiam do local: “era tanto grito, tanto xingamento, tanto ‘viado’, tanto ‘demônio’. Foi uma carga de violência verbal muito grande que veio para cima de mim”. Muito perturbado com aquela violência, Kleper chegou em casa, trancou-se no quarto e, a partir da comoção

que sentiu com a violência sofrida, escreveu na parede do seu quarto a frase CU É LINDO, marcando a primeira manifestação do trabalho. Um tempo depois, escreveu também na sala de sua casa. Ele conta que já vinha estudando arteterapia e resolveu aplicar no trabalho o método de amplificação de Jung, para tratar aquela frase como uma imagem simbólica e fazê-la crescer e encontrar novos sentidos, novas significações.

É a partir deste movimento de amplificação e de memórias de sua infância que Kleper decide levar seu CU É LINDO para as ruas através do pixo nos muros e paredes da cidade do Rio de Janeiro, em um processo de expansão e compartilhamento de seu método de cura que transforma dor em potência. Ele relembra de quando aos seis ou sete anos de idade foi empurrado de cima de um muro na vila militar em Natal, um dos lugares onde passou sua infância. “Eu estava dançando a música Arco-Íris da Xuxa, e passou um adolescente que gritou ‘viado’ e me empurrou do muro. Eu caí e me machuquei, e todos que estavam em volta riram.” Kleper relata que naquela época nem tinha ideia do que era ser viado e que apanhava muito por causa de sua feminilidade, por uma ambiguidade que provocava incômodos que resultavam em manifestações violentas.

A frase CU É LINDO provém de uma das estrofes de um poema de Adélia Prado chamado *Objeto de Amor*. Diz o poema:

De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo
sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que puderdes
com esta dádiva. / Quanto a mim dou graças / pelo que agora sei / e, mais que
perdo, eu amo. (PRADO, 2015)

“O cu é uma área onde sempre tive muito prazer. Desde criança colocava coisas no cu – a chave de fenda do meu pai, o o.b. da minha mãe, o chuveirinho do banheiro – tudo que era meio fálico pela casa”, conta Kleper, que entende como seu devir bicha está intimamente ligado ao cu, como tudo passa pelo cu, seu desejo passa pelo cu.

A propagação dos pixos CU É LINDO se deu de forma silenciosa e orgânica, conta Kleper. Algumas imagens começaram a aparecer na internet, em redes sociais como o Facebook⁷. O artista começou a receber muitas imagens do pixo fotografadas por outras pessoas – “até do exterior me mandaram foto do cu é lindo” – e assim o projeto produziu uma rede de contatos e colaboradores que extrapolou as fronteiras geográficas e que, segundo o artista, segue ganhando colaboradores anos depois. “As pessoas colocavam a

bunda para fora e gritavam CU É LINDO na rua. Todos os tipos de imagens foram gerados, do fotógrafo profissional até aquele cara bêbado no carnaval com o cu pra fora”.

Kleper conta que começou a observar os pixos como um processo de cura de dores ancestrais, de um corpo que carrega inscrições de violências históricas como as de transviados que passaram por lobotomia, passando pela condenação de Oscar Wilde, e os transviados dos campos de concentração nazistas que mesmo após a guerra seguiram presos por sua ilegalidade sexual, e, como diz Pasolini, foram os únicos a não ter benefícios das reparações que foram dadas aos outros deportados (PASOLINI, 1983). “Está tudo escrito no meu corpo viado.” É a partir deste conjunto de relações históricas que Kleper evoca a questão do rupestre, um sentimento rupestre que segundo ele lhe dá legitimidade para escrever em qualquer parede, em qualquer muro, por considerar este um direito anterior ao direito legal, anterior ao estado: “no dia em que for preso esta será minha base de defesa”. O CU É LINDO se torna, então, parte de uma série que o artista chama de *Série das sentimentalidades rupestres*.

CU É LINDO, que se desdobra em ações performáticas se trata, segundo o artista, de um projeto de construção de mundo, a partir de um repensar as relações com o cu, e de uma cura gay como sendo uma cura para a sociedade:

A cura da abjeção, da discriminação, da ignorância que tange a relação homossexual. Existe uma cura gay. A gente precisa tratar da sociedade. Quem precisa ser tratado é o pastor Malafaia. A cura gay existe.

O artista entende a privação do cu como parte de um processo de desprezar “tudo que gera vida. Tudo que une. Tudo que é representação de vitalidade, de potência”. Um dos pilares de sustentação heteronormativos é a sacralização do cu, que é aprisionado a uma única função, a da evacuação. Kleper, ao colocar o cu no centro de todo seu trabalho, na performance e nos muros e paredes das ruas, está profanando seu caráter privado e assim estremecendo também toda uma estrutura social construída que tem como base sua privatização.

Assim o artista nos convoca a dedar o cu para um exame histórico de como a sublimação de um órgão priva uma maioria de explorar seus prazeres, ao ter sua função reduzida à mera função de órgão excretor. Tornado abjeto, o cu (privado) se torna uma das bases de sustentação de um sistema de sexualidades que Guy Hocquenghem (2006)

entende como sendo um motor central de produção de subjetivações capitalistas centrado no falo (público). Paul B. Preciado (2009) fala de um incessante processo educativo de “controle do esfínter” que desenha um corpo sexo-político que mantém esta área do corpo afastada da economia libidinal para a maioria das pessoas, principalmente homens heterossexuais. Hocquenghem (2006) fala de uma energia libidinal que é desviada do cu para que o campo social possa ser organizado a partir da sublimação e do privado. A construção da ideia de um corpo heterossexual parte dessa sublimação do cu. Do seu não uso para o prazer, mas para ser reduzido por muitos apenas à função de órgão excretor. Paul Preciado (2009) fala de uma heterossexualidade que se apresenta como um muro erguido pela natureza, mas que não passa de uma linguagem: um punhado de signos, sistemas de comunicação, técnicas coercitivas e estilos corporais. A incessante patrulha e a interdição ao uso prazeroso do cu compõem uma das frágeis bases que sustentam o sistema binário de definições de gênero e sexualidade. “O cu todo mundo tem. O cu não tem sexo, não tem gênero”, diz Kleper, que propõe o cu como unificador de opostos, como união das diferenças, como um órgão reprodutor:

Então vou dizer que o cu é um órgão sexual sim. E que procria sim. E que além de tudo ele é o que celebra a diferença. É o rei da celebração da diferença, é o rei que faz a celebração dos opostos. Que une. É a fraternidade entre os povos. É a união, o cu.

Quem vai encarar o surrealismo brasileiro?

À luz dos trabalhos aqui muito brevemente introduzidos, me parece ser clara uma urgência política, uma urgência na criação de linguagens estético-políticas capazes de lidar com a complexidade e diversidade de questões transviadas e seus atravessamentos no crescente cenário conservador e fascista brasileiro. Práticas artísticas que não somente configuram enfrentamentos e resistências, mas sim, e principalmente, envolvem a criação de novos saberes do corpo em (re)existências não institucionalizadas. As vozes de Indianara Siqueira, Rafucko e Kleper Reis, e suas ações estético-políticas reafirmam esta urgência em lidar com uma sociedade brasileira em crescente processo de fascistização, e que insiste em controlar, manter e promover o autocontrole de todos os cus. Formas de enfrentamento político contundentes que através da arte, criticam um ambiente supostamente democrático, que por um lado proporciona um cenário supostamente permissivo para a diversidade de existências, e por outro perpetua e faz crescer as

violências contra transviados – principalmente as travestis e as bichas afeminadas da periferia.

Nas formas polimorfas como colocam suas potências em evidência, os corpos aqui presentes criam linhas imaginárias no campo do real, linhas de enfrentamentos, micropolíticas críticas às históricas desigualdades sociais que emergem a partir das hierarquizações determinadas por discursos e normas que classificam corpos a partir de definições binárias de sexo e gênero no território brasileiro, indissociáveis de um contexto mais global do mundo ocidental.

O artista Hélio Oiticica⁸, em seu manuscrito *Brasil Diarréia*, escrito em 1970 durante sua estada em Nova Iorque, conclama para a criação de uma linguagem, ou linguagens, capazes de enfrentar os destinos da escorregadia modernidade brasileira. Oiticica, a partir de uma inquietude, um inconformismo, elabora uma crítica contundente ao estado das artes brasileiras e sua submissão ao paternalismo, à instituição, sinalizando para uma virada cultural perigosa, que dá lugar a uma diluição da capacidade crítica de movimentos e expressões artísticas. Uma crítica que se dirige ao “estado das coisas” na cultura brasileira, indicando uma tendência à estagnação e um retrocesso que seria a causa da diluição de movimentos revolucionários e construtivos, impedidos de levar suas potencialidades às últimas consequências (OITICICA, 1970).

Oiticica não tem a pretensão de responder, nem determinar que linguagem seria esta, mas fala na criação a partir de um conjunto de ideias que não se deixam diluir no que ele chama de “convi-conivência”, que é, segundo o artista, a grande doença brasileira de esvaziamento de sentidos críticos mais radicais, de absorção pelos mecanismos de policiamento moralistas, paternos e reacionários brasileiros. É a este movimento que ele dá o nome de *brasil diarréia*. Nosso maior inimigo, segundo Oiticica, é o moralismo quatrocentão de origem branca, cristã, portuguesa, que compõe o que ele chama de “brasil paternal” e promove o cultivo dos bons hábitos, a prisão de ventre nacional (OITICICA, 1970). Passadas quatro décadas, este “inimigo” segue presente e fortemente atuante na sociedade brasileira.

Em seu texto, Oiticica entende existir uma urgência de dar fim a uma tentativa de purificar a cultura (termo que ele odeia) brasileira e, para isso, propõe que a criação de linguagens locais seja conectada a linguagens para além das fronteiras brasileiras. Aqui, ele propõe não uma simples submissão ao que vem de fora, mas sua incorporação, sua

canibalização, para estabelecer uma perspectiva crítica mais abrangente dos problemas brasileiros, um possível ver de fora. Problemas que ao serem desalienados de um caráter local, possibilitam resultados mais eficazes em um campo social mais amplo. Quando fala de ações universais, globais, Oiticica se refere a movimentos que englobam um contexto maior de ação, que inclua o lado ético-político-social nas práticas criativas (OITICICA, 1970).

Não existe a arte experimental, segundo ele, mas sim o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: propondo assim transformações e rompimentos de comportamentos e contextos, que deglute e dissolve a conivência: uma convivência conivente com as mazelas sociais que assolam o país, hábitos de uma sociedade, segundo ele, cínica, hipócrita e ignorante que produz uma espécie de conforto paterno-burguês que se nega a enxergar o Brasil como ele realmente é (OITICICA, 1970).

O artista termina seu manuscrito com a seguinte frase: “No Brasil, portanto, uma crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.” (OITICICA, 1970, p.4) Suely Rolnik (1998) entende que para começarmos a compreendermos o brasileiro não devemos nos fixar em uma identidade, mas na subjetividade dinâmica e complexa de um sujeito heterogêneo que se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita. No seu texto, Oiticica coloca a pergunta: “quem vai encarar o surrealismo brasileiro?” (OITICICA, 1970)

Ao trazer brevemente esta reflexão acerca do manuscrito de Hélio Oiticica, tenho a intenção de apontar para estas movimentações geradoras de novas linguagens e aproximações críticas heterogêneas em curso no Rio de Janeiro, e que estão, a meu ver, expressos nos trabalhos estético-políticos de Indianara, Rafucko e Kleper Reis e de tantos outros transviados que fazem da arte um instrumento de guerrilha. Pessoas que a partir da arte da performance, ocupações, pixos e intervenções urbanas buscam descolonizar seus corpos. Nas palavras do performer mexicano Gómez-Peña (2005, p.205), trata-se da intenção de *“hacer evidente estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta”*.

Quero acreditar que os relatos aqui presentes trazem um novo sopro de possibilidades críticas não institucionalizadas, políticas que não se deixam (talvez ainda?) capturar pelos meios de produção capitalistas e que, portanto, ainda são capazes de

perturbar sua ordem no campo em que atuam, apesar de Hocquenghem entender que “o que desejamos já foi traduzido em uma transgressão comercializável” (HOCQUENGHEM, 2006, p. 94).

Guilherme Altmayer atualmente é doutorando no departamento de arte e design na PUC-RIO.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Art, Inactivity, Politics. In: BACKSTEIN, Joseph; BIRNBAUM, Daniel; WALLENSTEIN, Sven-Olov (Eds.). Thinking Worlds: The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art. Berlin: Sternberg Press, 2008.

BENTO, Berenice. A Reinvenção do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. Undoing Gender. New York: Routledge, 2004.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade vol 1 - A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. Nascimento da Biopolítica. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Microfísica do poder. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. Por uma vida não fascista. Coletivo Sabotagem, 2004.

FREUD, Sigmund. Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. Disponível em <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/FREUD-Sigmund.-Obras-Completas-Imago-Vol.-07-1901-1905.pdf>> Acesso em 7 de dez. 2015.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. Ethno-Techno. Writings on Performance, Activism and Pedagogy. New York: Routledge, 2005.



GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo*. São Paulo; Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely. *Micropolíticas – cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

HOCQUENGHEM, Guy. *Homosexual Desire*. Duke University Press, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

OITICICA, Hélio: *Brasil diarréia*. [S.l., fev. 1970]. Manuscrito.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PORTINARI, Denise Berruezo, CESAR, Maria Rita. *A gentrificação da homossexualidade*. In OLINTO, H.K, SCHOLLHAMMER, K.E. (Orgs.), *Literatura e Espaços Afetivos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. Pgs. 131-146

PRADO, Adelia. *Objeto de Amor*.

Disponível em <<http://odialetico.xpg.uol.com.br/poetas/adelia.htm>> Acesso em 4 de jul. 2015.

PRECIADO, Paul B. *La revolución que viene: Luchas y alianzas somatopolíticas*

<https://www.youtube.com/watch?v=vsV2e_FBreA> Acessado em 20/07/2015

PRECIADO, Paul B. *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

_____. *Revista Poiésis*, n 15, p. 47-71, Jul. de 2010. Entrevista por Jesús Carrillo.

_____. *Terror anal: apuntes sobre los primeiros días de la revolución sexual*. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina, 2009, p. 135-172.

1 Me aproprio aqui da palavra “transviado” usado por Berenice Bento para designar estudos/ativismos transviados, e que se aproxima do significado do termo “queer”, tornando-o inteligível no contexto brasileiro. Usaremos o termo para nos referir ao grupo de bichas, sapatas e trans. No dicionário, o termo transviado tem o seguinte significado: s.m. Desviado; aquele que se transviou; quem se afastou dos bons costumes. adj. Desencaminhado; que se perdeu do caminho; que se transviou; que está perdido. Que se opõe aos padrões comportamentais preestabelecidos ou vigentes. Figurado. Vagabundo; que vive a vagar sem rumo certo. (Etm. Part. de transviar) Para mais, ver: <http://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/download/61/pdf>.

2 O termo sudaca é utilizado pejorativamente na Espanha para se referir aos imigrantes latino-americanos, principalmente aqueles que possuem características físicas ameríndias.

3 Disponível em: <<http://iconoclastia.org/2013/06/10/indianara-siqueira-a-trans-que-pode-mudar-a-lei-brasileira/>> Acessado em 17 março 2016.

4 trending topic, que pode ser traduzido como assuntos do momento, é um termo utilizado na rede social Twitter para uma listagem das frases mais faladas em publicações na rede social.

5 O trabalho Ditadura Gay – o golpe pode ser assistido neste link: <https://youtu.be/DknyqGd0Vdl>

6 Inspirado na primavera árabe iniciada na Tunísia e nos movimentos 15M em Madrid e Occupy Wall Street em Nova Iorque, o movimento Ocupa Rio aconteceu nos últimos três meses de 2011 a partir de uma convocação global que aconteceu em meados de outubro, quando mais de mil praças foram ocupadas em mais de 90 países. Centenas de pessoas ocuparam a praça e habitaram o local com suas barracas e estruturas precárias, para discutir novas formas de convívio e existência coletiva da cidade. Um movimento sem líderes, que não levantava bandeiras específicas, nem era pautado em questões fechadas e objetivas. Um encontro de diferenças onde as decisões tomadas eram tensas.

Para mais ver: <http://www.quadradosloucos.com.br/2064/ocupario-e-muitos/>

7 Para mais ver: <https://www.facebook.com/CuéLindo-1578823132363138/>

8 Oiticica era bicha, porém, este fato é pouco abordado nos escritos existentes sobre sua obra. Muitos dos seus trabalhos podem ser lidos como originados a partir de seu viés transviado. Descrevo rapidamente aqui alguns deles. Em 1978, no protesto Mitos Vadios, uma contestação à mercantilização da 1 Bienal Latino-Americana, Oiticica fantasiou-se de sunga, sapatos prateados estilo Boris Karlof, blusão cor-de-rosa, rosto maquiado e peruca feminina. Depois, desfilou entre o pequeno público, fez trejeitos com a língua e, com a ajuda das mãos, sacudiu os órgãos genitais para o público (Klintowitz, 2010). Em Nova Iorque em 1973, no filme Gay Pride 1/2/3 (9 min./Cor/Mudo/1973), o artista registrou uma parada gay onde mostra a concentração dos manifestantes no Central Park e em seguida a parada que desfilou pela Quinta Avenida. Importante notar que naquela época as paradas gays não eram institucionalizadas como são hoje e os manifestantes se valiam de precários cartazes para reivindicar seus direitos. Hélio ainda filmou no meio da multidão uma fanática religiosa que pregava o evangelho e protestava contra a manifestação (BONISSON, 2012). Na última cena do filme Hélio Oiticica (13 min./Cor/1979) realizado por Ivan Cardoso em 1979, o artista aparece interagindo com um revólver, lambendo, afagando, fazendo carinhos libidinosos, tendo como pano de fundo o som de sirenes e carros de polícia enquanto um narrador descreve um violento acidente.