



**UNIVERSIDADE FERERAL DO SUL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES
ÉTNICOS-RACIAIS (PPGER)**

Lyn Diniz Ribeiro

**SOY ARTIFICIAL DE BRASIL: A DRAG COMO ESTRATÉGIA ESTÉTICA
DECOLONIAL DE REINVENÇÃO DE SI**

ITABUNA, BAHIA

2023

LYN DINIZ RIBEIRO

**SOY ARTIFICIAL DE BRASIL: A DRAG COMO ESTRATÉGIA ESTÉTICA
DECOLONIAL DE REINVENÇÃO DE SI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - Campus Jorge Amado, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Ensino e Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Cleber Braga.

ITABUNA, BAHIA

2023

**Catálogo na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)
Sistema de Bibliotecas (SIBI)**

D585s Diniz, Lyn, 1986-

Soy artificial de Brasil: a DRAG como estratégia estética decolonial de reinvenção de si / Lyn Diniz. – Itabuna: UFSB, 2023. - 107f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais, 2023.

Orientador: Dr. Cleber Rodrigo Braga de Oliveira.

1. DRAG. 2. Autoetnografia. 3. Interseccionalidade. 4. Minorias sexuais. 5. Antirracismo. I. Título. II. Oliveira, Cleber Rodrigo Braga de.

CDD – 305.3

Elaborada por Raquel da Silva Santos – CRB-5ª Região/ 1922



GOVERNO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS – PPGER
MESTRADO PROFISSIONAL

ATA DE DEFESA

Aos trinta dias do mês de agosto do ano 2023, às 09 horas, pela plataforma Google Meet, realizou-se a prova de Defesa de produto final intitulado "SOY ARTIFICIAL DE BRASIL: A DRAG COMO ESTRATÉGIA ESTÉTICA DECOLONIAL DE REINVENÇÃO DE SI", de autoria de Lyn Diniz Ribeiro, estudante do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, em nível de Mestrado. A Comissão Examinadora esteve constituída pelas/os professores/as: Cleber Rodrigo Braga de Oliveira (UNIFAP/UFSB-PPGER), Eliana Póvoas Brito (UFSB), Rafael Siqueira Guimarães (UFSJ) e Alejandra Wolff (PUC/Chile).

Concluídos os trabalhos de apresentação e arguição, a candidata foi aprovada pela Comissão Examinadora. Foi concedido um prazo de 60 dias para que a candidata entregue o trabalho em sua redação definitiva na Secretaria Acadêmica e na Biblioteca do Campus. Para constar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão.

Parecer da Comissão Examinadora:

Trata-se de um trabalho potente, com um diferencial no campo dos estudos étnico-raciais, compondo uma estratégia metodológica importante para o programa. A banca sugere que seja enviado à publicação. O trabalho é revolucionário em sua forma, no que tange à performatividade da pesquisa e da criação artística, evidenciando esta última enquanto um modo de produção de conhecimento com potencial de ensino, *per se*.

Cleber Rodrigo Braga de Oliveira (UNIFAP/UFSB-PPGER)

Rafael Siqueira Guimarães (UFSJ)

Eliana Póvoas Brito (UFSJ)

Alejandra Wolff (PUC/Chile)

Dedico esta dissertação a todes que ocupam e resistem.

A todes que lutam diariamente contra o império da propriedade privada que nos toma o direito básico de ter um lugar para viver e construir comunidade. Pela bravura em confrontar as lógicas perversas que atam nossas atuações sociais em nossos territórios a um sentido de pertença colonial, que somente beneficia a especulação e o lobby imobiliário.

A todas as corpos fugitivas do Sistema Moderno/Colonial de Género.

A todes que insistem nas pedagogias inventivas, a todes que possuem o atrevimento de desestabilizar e desvitalizar as metodologias formalistas, higienizadas que seguem generificando as corpos e suprimindo às subjetivadas desviadas e dissidentes deste cis-tema binarizante e branqueador.

A todes que buscam dignificar socialmente seus processos migratórios desmontando às estupidezes das políticas que reconfiguram e reorganizam a colonialidade de género que nos quer fixadas dentro de um território con fronteras sustentadas por un sentimento herdado colonialmente.

A todes que se dedicam a curar e a reparar as lastimosas *heridas coloniales*.

Siempre con las Putas nunca con la Yuta.

AGRADECIMENTO

Primeiramente agradeço ao meu orientador Professor Cleber Braga que teve o atrevimento e tamanha paciência em orientar uma pessoa que vive entre países, em plena transição de gênero e que soube conduzir esse processo de uma maneira suave e afiada, fazendo com que eu me sentisse a vontade, incentivando e alimentando essa escrita em fuga.

Não poderia deixar de agradecer a cada amiga travesti-migrante que cruzou meu caminho nesse processo, que me inspirou e fez com que toda essa investigação não se separasse de uma vivência diaspórica-comunitaria-desviante-desobediente em constante ruptura com verdades universais que sustentam os arquivos oficiais perante os quais somente nos resta a discrepância. Sem elas eu não seria o que sou, por isso agradeço a Lola de SamiWasi, a la Facunda, a la Luciana, a la Roma, a la Iki Yos, as minhas irmãs Bruna Kury e Porca Flor, a la Feña, a Personaje Personaje, a la Amanda aka Maloka, a la Iluminada, a Alex la Sudanesa, a Gemma y Ana, a la Martina, a la Odisea, a todas as meninas da Casa T Lisboa: a Gaby, a Sol, a Vadinha, a Keyla Brasil, a Faisca, a Puta da Silva. Pela delícia de ser vossa contemporânea e por todas aquelas que vieram antes, às nossas ancestrais que construíram caminhos de fuga que hoje fortalecem o nosso rolê.

RESUMO

O principal objetivo desta investigação acadêmica é criar um produto educacional em formato de plataforma virtual dentro de um canal de *YouTube*, a partir de registros e documentações de um conjunto de ações artísticas, pelo qual se fará uma reflexão sobre como regimes de dominação, especificamente a branquitude e a cisgeneridade, estão presente e atuam no interior da própria produção artística. Como metodologia, parto de perspectivas autoetnográficas e interseccionais, situando e contextualizando, desta maneira, os estudos aqui presentes por dentro das minhas vivências como artista-migrante-de-gênero-não-conforme-precarizada. Tal conjunto de ações artísticas se centra em práticas de pensar e fazer DRAG, numa perspectiva étnico-racial, pela qual se possa gerar transmissão de conhecimentos e saberes dissidentes que confrontem e desconstruam as raízes disciplinares, normativas e civilizatórias dos contextos artísticos-educacionais de matriz eurocêntrica trans-odiante.

Palavras chave: Autoetnografia. Interseccionalidade. DRAG. LGBTQIA+. Migração.

ABSTRACT

The main objective of this academic investigation is to create an educational product in the form of a virtual platform within a YouTube channel, which will be created from the records and documentation of a set of artistic actions, through which a reflection will be then made on how regimes of domination, specifically whiteness and cisgenderism, are present and act within the artistic production itself. As a methodology, I depart from autoethnographic and intersectional perspectives, thus situating and contextualizing the studies presented here within my experiences as a gender-non-conforming-precarious-migrant-artist. Such a set of artistic actions is centered on practices of thinking and making DRAG, in an ethnic-racial perspective, through which the transmission of knowledge and dissident knowledge can be generated to confront and deconstruct the disciplinary, normative and civilizing roots of the artistic-educational contexts of matrix trans-hating eurocentricity.

Keywords: Autoethnography. Intersectionality. DRAG. LGBTQIA+. Migration.

RESUMEN

El principal objetivo de esta investigación académica es crear un producto educacional en formato de plataforma virtual dentro de un canal de YouTube, a partir de registros y documentaciones de un conjunto de acciones artísticas, a través del cual se hará una reflexión sobre como regímenes de dominación, específicamente la blanquitud y la cisgeneridad, están presentes y actúan en el interior de la propia producción artística. Como metodología, parto de perspectivas autoetnográficas e interseccionales, situando y contextualizando, de este modo, los presentes estudio por dentro de mis vivencias como artista-migrante-de-género-no-conforme-precarizada. Tal conjunto de acciones artísticas se centra en prácticas de pensar y hacer DRAG, en una perspectiva etnico-racial, por la cual se pueda generar transmisión de conocimientos y saberes disidentes que confronten y desconstruyan las raíces disciplinarias, normativas y civilizatorias de los contextos artísticos-educacionales de matriz eurocéntrica trans-odiante.

Palabras clave: Autoetnografía, Interseccionalidad. DRAG. LGBTQIA+. Migración.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

<u>Fotografia 1 – Basket de las Excluidas - Madrid, junho de 2018.</u>	30
<u>Fotografia 2 – Basket de las Excluidas - Madrid, junho de 2018.</u>	30
<u>Fotografia 3 – Primeira Performance DRAG. Ponta Grossa, 2003.</u>	38
<u>Fotografia 4 – Performance DRAG pelas ruas de Lavapiés, Madrid, 2019.</u>	38
<u>Fotografia 5 – Basket de las Excluidas – Pachuca, 2019.</u>	43
<u>Fotografia 6 – Basket de las Excluidas – Madrid, 2019.</u>	43
<u>Fotografia 7 – VI Enkuentro Marika no Centro Social Ocupado La Ingovernable – Madrid, 2019.</u>	45
<u>Fotografia 8 – Performance Desterrada 1.0 – Oh Fortuna - Madrid, outubro de 2019</u>	46
<u>Fotografia 9 – Código de Extranjería perfurado – Madrid, outubro de 2019.</u>	48
<u>Fotografia 10 – Cartaz da Performance Desterrada 1.0 – Oh Fortuna – Madrid,</u> <u>outubro de 2019.</u>	49
<u>Fotografia 11 – Passaporte emitido pelo Consulado Geral de Lisboa, intervenido com</u> <u>perfurações.</u>	53
<u>Fotografia 12 – Passaporte Brasileiro emitido pelo Consulado Geral de Madrid com</u> <u>foto descascando.</u>	58
<u>Fotografia 13 – Documento emitido pelo Consulado Geral do Brasil em Madrid,</u> <u>assinado pelo Cônsul Felipe Honorato Cunha.</u>	61
<u>Fotografia 14 – Orgullo Crítico – Madrid, 28 de junho de 2020.</u>	62
<u>Fotografia 15 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho</u> <u>de 2021.</u>	74
<u>Fotografia 16 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho</u> <u>de 2021.</u>	74
<u>Fotografia 17 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho</u> <u>de 2021.</u>	78
<u>Fotografia 18 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho</u> <u>de 2021.</u>	79
<u>Fotografia 19 – TWO PLANTS ARE COLLINDING – Performance na Lateral Galeria</u> <u>de Arte – Roma, dezembro de 2021.</u>	79

<u>Fotografia 20 – TWO PLANTS ARE COLLINDING – Performance na Lateral Galeria de Arte – Roma, dezembro de 2021.</u>	<u>80</u>
<u>Fotografia 21 – Performance feita pelo coletivo TEKNODRAG para a reabertura do Espaço cultural El Molino, dentro do Festival Grec de Artes – Barcelona.....</u>	<u>80</u>
<u>Fotografia 22 – Performance feita pelo coletivo TEKNODRAG para a reabertura do Espaço cultural El Molino, dentro do Festival Grec de Artes – Barcelona.....</u>	<u>81</u>
<u>Fotografia 23 – Auto-retrato. Foto do dia 10 de março de 2023. Meu torso com 8 meses de hormonização.....</u>	<u>101</u>

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 METODOLOGIA, PROCEDIMENTOS E APLICABILIDADE PARA A ATIVAÇÃO DRAG	17
2.1 AUTOETNOGRAFIA DEL SEXÍLIO	19
3 DESCRIÇÃO DE OPERAÇÕES/PROCEDIMENTOS E APLICABILIDADE PARA A ATIVAÇÃO DRAG	28
3.1 DESVITALIZAÇÃO DOS MECANISMOS DE GENERIFICAÇÃO DENTRO DOS PROCESSOS DE ENSINO/EDUCAÇÃO – BASKET DE LAS EXCLUÍDAS	28
3.1.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG no Basket de las Excluídas	29
3.1.2 Aplicabilidade e atualização de procedimentos no Basket de las Excluídas	32
3.1.3 A DRAG como parte de mim que não cabe no real - Articulação de conteúdo e criação de vídeos para organização do produto pedagógico	34
3.2. DESTERRADA 1.0 – OH FORTUNA.....	44
3.2.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Desterrada 1.0 – Oh Fortuna ..	47
3.2.2 - Aplicabilidade e atualização de procedimentos: sobre a Corporalidad DRAG	51
3.2.3 Montagem da ficção hetero-patriarcal-cissexista – Articulação de conteúdo e criação de vídeos para organização do produto pedagógico	53
3.3. ARTIFICIALIA	62
3.3.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Artificialia	64
3.3.2 Hackeo + Romper con códigos normativos de seducción – Aplicabilidade e atualização de procedimentos	67
3.3.3 Giro performativo na interpretação da identidade – Articulação de conteúdo e criação de vídeos para organização do produto pedagógico	69
3.4 SOY ARTIFICIAL DE BRASIL	75
3.4.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Soy Artificial de Brasil	76
3.4.2 Articulação e aplicabilidade da DRAG como estratégia estética decolonial de reinvenção de si ..	83
4 CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

1 INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta investigação acadêmica é criar um produto educacional em formato de plataforma virtual dentro de um canal de *YouTube* a partir de registros e documentações de um conjunto de ações artísticas, com base numa reflexão sobre como regimes de dominação estão presente e atuam no interior da própria produção artística.

O conjunto de ações artísticas a ser analisado dentro deste trabalho é centrado na arte DRAG (do inglês, *dressed as a girl*), pela qual reivindico, ativo e também reinvento minha identidade estrangeira e periférica, especificamente pelas suas qualidades expressivas que se aproximam dos mecanismos da paródia, construindo uma espécie de caricatura (BUTLER, 2019), revelando o gênero como algo ficcional e performativo. Portanto, um dos objetivos centrais do produto educacional proposto é reconhecer e elaborar academicamente a necessidade de atualização da arte DRAG, a partir da compreensão da sua expressividade como um conjunto de práticas performáticas artístico-políticas que podem reconhecer regimes de opressão e, a partir da sua partilha crítico-estético-sensível, enfrentar e desestabilizar matrizes de dominação.

Por tanto, partirei das minhas experiências dentro da linguagem DRAG no território espanhol, aprofundando a visão crítica-migrante numa perspectiva étnico-racial em relação às produções artísticas locais, para criar novas práticas de autonomia ao invés de reiterar práticas de dependência em relação às corporalidades diaspóricas sexo-gênero dissidentes. Sempre na insistência em gerar transmissão de conhecimentos e saberes dissidentes que confrontem e desconstruam as raízes disciplinares, normativas e civilizatórias dos contextos artísticos-educacionais de matriz eurocêntrica trans-odiante.

Chamo a atenção para dois fenômenos que atuam conjuntamente inscrevendo-se em todos os âmbitos da vida através da imposição de lógicas universalizantes, sendo eles:

- a cisgeneridade ou norma cisgénera, que diz respeito à congruência homem/pênis - mulher/vagina, ou seja, uma pessoa cisgénera é aquela designada “homem” ou “mulher”, sendo percebida e tratada socialmente como tal, sentindo-se bem por encaixar-se nas coerências desta lógica. Desta maneira a cisnorma seria

aquela produtora da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) que *cistematicamente* marginaliza e toma como menos autêntica qualquer experiência/corporalidade que desvie da matriz cis-heterossexual binária; e

- a branquitude, aqui neste trabalho, entendida como “uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos” (SCHUMAN, 2012, p. 7).

Para seguir movendo esta escrita utilizarei a autoetnografia, pela possibilidade de evitar a separação colonial entre sujeito e objeto, no intuito de desvincular-me de modelos de conhecimento de base ocidental-moderno-universalizantes, orientando as perspectivas desta investigação acadêmica desde a não desconexão das minhas experiências como sujeita artista dissidente sexual, com passaporte brasileiro vivendo em constante trânsito pelo velho continente europeu. “*Esta perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros (Spry, 2001), pues considera la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (Adams & Holman Jones, 2008)*” (CALVA, 2019, p. 18). Neste sentido, tenho como inspiração e estímulo os estudos autoetnográficos de Viviane Vergueiro (2015), que em sua Dissertação de Mestrado afirma que:

Um dos propósitos centrais deste trabalho é o de catalisar, incitar, defender com toda possibilidade teórica e material possível, autoetnografias travestis, trans, transexuais, não binárias, viadinhas, barraqueiras, caminhoneiras, sapatões, afrotransfeministas, transfeministas socialistas, anárquicas, babadeyras, pajubeyras, fechativas, prostitutas. Porque não somos obrigadas a fingir que acreditamos na sua isenção epistêmica, e porque conhecimentos muitos já foram silenciados em nome de torres de marfim imaculadas, rycas, brancas, cisgêneras, heterossexuais, capazes, cristãs. (VERGUEIRO, 2015, p. 182).

Interessa-me manter esta escrita aberta, por dentro do meu processo migratório e de investigação artística, sem nunca deixar de exercitar situá-la e contextualiza-la a partir do conceito de interseccionalidade, cunhado pela feminista negra estadunidense Kimberle Crenshaw (1989), podendo ser descrito resumidamente em três tópicos principais: “a) interseccionalidade é uma das ferramentas teórico-metodológicas possíveis para entender as múltiplas opressões; b) a interseccionalidade não estabelece uma hierarquia ou somatória de opressões;

c) o lugar de fala de cada indivíduo é multirreferenciado a partir de suas experiências” (ASSIS, 2019, p. 18).

Escolho a autoetnografia como base metodológica alimentada por uma perspectiva interseccional, pela qual me enuncio por dentro da oficialidade acadêmica como uma pessoa fugitiva de um sistema colonial de gênero binário, e nesse sentido, por mais que não me identifique como homem nem como mulher, utilizarei os pronomes femininos ou neutros para referir-me a mim, assim como pronomes plurais femininos ou neutros, desviando da raiz patriarcal totalizante e universal masculina.

Assumo que escrever ou falar apenas em português é um exercício que requer esforço por dentro da minha estrangeirice, já que socializo diariamente com pessoas em situação de deslocamento e refugio. Portanto, nesta investigação, escolho utilizar muitas expressões e referências em *español* sem traduzi-las, reconhecendo e legitimando as corporalidades diaspóricas e os lugares de fala fronteiriços (ANZALDÚA, 2015). Tomo esta atitude também como um ato político para evidenciar que falar mais de uma língua, neste caso situado, antes de ser uma questão de privilégio de classe, é um manifesto contra as unificações territoriais linguísticas que apagam a diversidade das movimentações populacionais e plurinacionais.

Entrelaço esta investigação acadêmica às Teorias Queer e aos discursos transfeministas decoloniais, como estratégia para encontrar e confrontar dogmas estandarizantes das corporalidades de sexo e gênero não conformes, e para evidenciar como construções hegemônicas atuam no interior das próprias práticas artísticas, organizando e estruturando hierarquias, validando alguns padrões estéticos e desautorizando outros, a partir da cumplicidade com regimes de dominação, como a cisgeneridade e a branquitude.

Entendo as Teorias Queer como aquelas que “afirmam que o gênero é uma construção social e que reagimos a ele através da performatividade que aprendemos desde que nascemos” (NACIMENTO, 2017, p. 4). Dessa forma, elas reivindicam espaço social para as corporalidades que saem da norma imposta, o “queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Já os discursos transfeministas decoloniais implicam uma “*contestación desobediente a*

los sistemas de representación y represión dominantes” (VALENCIA, 2014, 69), contrapondo-se ao pensamento feminista clássico que não considera vozes marginais e subalternizadas. São estes discursos que abrem perspectivas desta autoetnografia dentro do pensamento decolonial feminista, pela “*oposición activa al sistema moderno colonial de género (LUGONES, 2008) y a la heterosexualidad como régimen político (WITTIG, 2006 [1980]) [...] [comprometendo-se em] dismantelar la matriz de opresión múltiple asumiendo un punto de vista no eurocentrado*” (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014, p. 7).

Depois de todas as articulações até aqui apresentadas, exponho algumas questões que compõe meu problema de pesquisa: como garantir autonomia às dissidências por dentro dos contextos de investigação acadêmica? Como diminuir a distância entre esta DRAG situada e os contextos formais de ensino? Teria sentido pensar em processos de formação para tal DRAG periférica? Como gestionar, documentar e partilhar conhecimentos e saberes através de pedagogias e metodologias não formais? Como esta DRAG periférica situada gera contextos em que a transmissão de conhecimento e saberes é possível, tensionando as relações com as instituições de ensino e as instituições das artes, sem alienar sua dissidência?

Por fim, afirmo que escrevo desde um desejo político contra-hegemônico que compreende a urgência da emancipação expressiva socio-político-comunitário-sensível das corporalidades estrangeiras, bizarras, monstruosas, clandestinas, indisciplinadas, terceiromundistas, racializadas, bastardas, indocumentadas e marginalizadas. Vejo na articulação destas noções por dentro dos discursos acadêmicos uma estratégia de expandir e fomentar a produção própria e autônoma de tais identidades sistematicamente subalternizadas.

2 METODOLOGIA, PROCEDIMENTOS E APLICABILIDADE PARA A ATIVAÇÃO DRAG

Considerando que “*la autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)*” (CALVA, 2019, p. 18), evidencio meu interesse nesta metodologia por ver nela a possibilidade de enunciar-me desde meu lugar periférico. E se “*como método, la autoetnografía es ambas: proceso y producto*” (CALVA, 2019, p. 18), é por estes mecanismos que rompem com lógicas binarizantes que reconheço a performatividade deste processo de escrita, partindo da não separação entre arte e vida (COHEN, 2002). Desta maneira, vejo pertinência em aproximar-me da noção de “corpo vibrátil” de Suely Rolnik (2006) pela qual “dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”.

Por tanto, dentro da presente autoetnografia, o procedimento metodológico se dá (1) pela análise de materiais oriundos de um arquivo pessoal de registros de processos criativos em DRAG; (2) pela compreensão da DRAG como uma plataforma de criação contínua de um arquivo dissidente; e (3) na articulação de cada seção à documentação de um conjunto específico de ações artístico-performativas; (4) para gerar análises descritivas de processos pelos quais faço a proposição da DRAG como uma prática e também como uma tecnologia.

Articulo a DRAG como uma prática na intenção/intensão de fortalecer o seu pensar/fazer dentro de um campo criativo-investigativo e de transformação social, desarticulando os seus mecanismos de dogmas estandarizantes, lógicas universais e hegemónicas, atadas a cânones estéticos mercantilistas branco-burgueses.

Já a elaboração da DRAG como uma tecnologia, se sustenta por dois pontos. O primeiro de teor mais conceitual e que se relaciona a uma política transfeminista de gerar pensamento crítico e de enfrentamento à uma noção cis-centrada de género fixado a uma natureza biológica trans-excludente, na proposição do género, então, como uma tecnologia de controle dos corpos. E o segundo ponto com o objetivo de ressaltar a noção de identidade e de realidade como algo que se monta e desmonta, denunciando a falsidade de tal unidade fabricada e construída a partir de uma matriz universalizante que sustenta a cisnorma e uma estética *aburrida*

de un arte contemporáneo desgastado, productor de cuerpos ascéticos, afectos regulados y deseos colonizados. Ou seja, reconhecer que há um corpo imposto pelo Sistema Moderno/Colonial de Género (LUGONES, 2008) - binário, funcional, reprodutivo, obediente e útil, ao qual a DRAG pode desestabilizar pela apropriação e dignificação das qualidades das corporalidades dissidentes. Corpos que questionam os limites estabelecidos entre o real e o fictício, corpos que acoplam ferramentas, máscaras, extensões dispositivos e toda uma série de elementos que aqui serão descritos como parte de tal tecnologia DRAG. Tecnologia esta que faz o corpo vibrar, orientando possíveis estratégias às comunidades dissidentes e suas produções artísticas de como lidar com as feridas coloniais e, por fim, libertar-se das limitações impostas pelos estigmas da subalternidade.

Dessa maneira, a estruturação da presente investigação acadêmica é desenvolvida através de um esquema que se divide em três partes durante o terceiro capítulo. São elas: A) a descrição de operações/procedimentos para a ativação da tecnologia DRAG; B) a aplicabilidade e atualização de procedimentos; C) e a articulação de conteúdo e criação de vídeos para a organização do produto pedagógico.

Assim, a primeira parte (A) é composta por uma descrição de recursos e seus desdobramentos relacionados à tecnologia DRAG, juntamente com uma breve articulação teórico prática.

A segunda parte (B) se faz a partir de descrições e procedimentos que relacionam teoria e prática, metodologia e aplicação dos conceitos elaborados a cada seção. Um dos desdobramentos da atual investigação acadêmica é a ativação de laboratórios de experimentação, a partir de uma série de ferramentas que se disponibilizam pela vivência das construções e processos da arte DRAG, abordando diferentes campos que podem surgir desta construção, como o género, as personagens, a performance, a monstruosidade, etc. Abordarei o conteúdo e a experiência dos laboratórios de criação realizados em Bilbao, cidade basca espanhola, em colaboração com o *Festival participativo Gau Irekia*¹ (novembro/dezembro 2021) e o coletivo TEKNODRAG, assim como o laboratório de criação em DRAG ativado dentro da programação da Formação Intensiva Acompanhada do

¹ Gau Irekia. Disponível em <https://gauirekia.com/>. Acesso em 10 abr. 2022.

c.e.m - centro em movimento² (Lisboa, Portugal) entre os dias 27 e 31 de março de 2023.

A última parte (C), se desenvolve a partir da articulação do conteúdo trabalhado dentro da criação de um conjunto de um vídeo para cada seção. Tais vídeos integram o canal de *YouTube* proposto como produto pedagógico nesta investigação acadêmica. Neste conjunto de vídeos o conteúdo discursivo correspondente é exposto e trabalhado a partir de cruzamento de linguagens, ou melhor dito, a partir de uma perspectiva multidisciplinar desenvolvida de maneira artístico-poética-pedagógica, numa montagem elaborada a partir de materiais de um arquivo pessoal, registros de processos criativos e experiências em DRAG (vídeos, fotos e textos), que atravessam os anos de 2014 a 2023.

Dentro dessa lógica, trabalharei com 4 diferentes processos de criação: *Basket de las Excluídas* (realizado entre 2014 e 2022); *Desterrada 1.0 – Oh fortuna* (realizado em 2019); *Artificialia* (realizado em 2021) e *Soy Artificial de Brasil* (iniciado em 2021 e segue em andamento).

Antes, porém, e a seguir, farei uma breve abertura desta dissertação, numa primeira seção chamada *Autoetnografia del Sexílio*. Para concluir, os relatos aqui elaborados não pretendem estabelecer novas metodologias a serem reproduzidas e sim, indicar possíveis aproximações das práticas DRAG desde uma postura crítica-estética-político-sensível.

2.1 AUTOETNOGRAFIA DEL SEXÍLIO

Percebo o trânsito de processos migratórios como um território de ativação da criação artística, por onde me expresso sem separar processos de criação em artes e produção acadêmica. Desta maneira, se evidencia que quanto menos *me ato a un sentido de pertenencia, más me entrego a la deriva* de algumas linhas investigativas que me interessam aprofundar nos presentes estudos.

Depois de mais de 10 anos vivendo entre alguns países e *peleando a diário* com diferentes *leyes de migración y fronteras* do continente europeu, vejo nessa escrita um canal de conexão com o fazer artístico que fortalece uma (de)colonialidade estética (BRAGA, 2021). Uma estética ativadora de linhas

² c.e.m - centro em movimento. Disponível em <https://c-e-m.org/>. Acesso em 12 abr. 2023.

dissidentes e de não submissão em relação a uma certa moralidade burguesa, traindo a manutenção da hegemonia nas artes, para reinventar estrategicamente o lugar de aparição cênica das corporalidades migrantes-racializadas-precárias de sexo-gênero-não-conformes.

Nasci numa cidade do interior do Paraná, chamada Ponta Grossa e vivo em situação de migração no continente europeu há mais de uma década. Digo por experiência própria que, morar na Europa, tendo nascido na América do Sul, “sem parentes importantes e vindo do interior”, como diz a canção de Belchior (1976), é uma experiência atravessada por intensa discriminação, precariedade e muita luta para validação social dentro de centros de serviços de controle de migração.

Outro começo deste processo de escrita pode ser localizado na decisão de uma jovem adolescente em sair da sua cidade natal para formar-se academicamente na capital e a iniciação de uma lógica de *double vida*, ou seja, um deslocamento que se polariza por dentro de duas vias, uma visível e outra oculta. Sendo a visível: a busca pelo reconhecimento social dentro de uma carreira artística acadêmica, ou o intento frustrado de pactuar com ambições da branquitude. E a oculta: um sentimento de não pertença reprimido por uma sexualidade desorientada por *no ubicarse dentro de los códigos cisheterossexuales*. Esses dois pólos, o visível e o oculto, montam uma dinâmica de deslocamento por um destino/refúgio àqueles corpos que não tem lugar dentro da norma.

Os mecanismos perversos dessas *dobles vidas* dão continuidade a lógicas racistas que sustentam a ideia de uma falsa superioridade cultural-intelectual, que hierarquiza os saberes vindos do norte-global (GROSFOGUEL, 2012), suprimindo os estudos étnicos-raciais e a diversidade humana dentro dos processos de ensino e educação.

Desta maneira, relaciono tal face oculta dessa *double vida* com o que Lélia Gonzales (1988) aponta como processo de denegação da *ladinoafricanidade* em oposição à uma exaltação idealizada da democracia racial brasileira, iluminando raízes euro-brancas de uma América Latina colonial que ocultam as influências de uma *América Ladina* que fala *pretuguês* e não português. “Não é por acaso que a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência” (GONZALES, 1988, p. 69).

Eu me apoio na noção de colonialidade, que nasce com o advento da Modernidade e “faz referência às gerências do colonialismo mesmo depois que ele desaparece” (CASTRO-GOMÉZ, 2014, p. 31). Também me apoio na proposição de Mignolo (2007), quando diz que a colonialidade é a face oculta da modernidade para elaborar a dinâmica entre o ideal progressista e moderno que ilumina as ambições narcísicas de uma pós-adolescente. Ao mesmo tempo, essa mesma luz oculta uma ferida colonial, pela qual os mecanismos da colonialidade se atualizam prescrevendo destinos de subalternidade para as jovens bichas enrustidas, sapatonas indiscretas, não-binárias incorrigíveis dos interiores do Brasil, que se mudam para as capitais, visibilizando uma vida intelectual acadêmica que promove a volta para dentro do armário a cada visita à família.

Para aprofundar esta perversa dinâmica que divide e binariza o processo de emancipação sexual num pólo oculto, não assumido socialmente, e o desenvolvimento social-artístico-acadêmico no pólo oposto visível e validado socialmente. Assim como para compreender melhor o que chamo, aqui, de ferida colonial, me apoio nas imprescindíveis contribuições de María Lugones (2008) e suas investigações sobre a relação entre colonialidade e gênero. “*Es importante considerar los cambios que la colonización trajo, para entender el alcance de la organización del sexo y el género bajo el colonialismo y al interior del capitalismo global y eurocentrado*” (LUGONES, 2008, p. 85).

A relação entre um lado escuro/oculto prescrito às identidades que não demonstrem coerência ao regime político cis-hetero-colonial, com um lado claro/visível reservado a todas as corporalidades que melhor se encaixem aos mandamentos binários das tecnologias de gênero. É uma relação dinâmica pela qual Lugones (2008) articula sua crítica em relação ao trabalho de Quijano (2005), argumentando a necessidade de aprofundar e complexificar o discurso decolonial, dentro da perspectiva interseccional de que as tecnologias de produção de raça e gênero foram a base para dominação territorial por parte dos colonizadores, assim como, para a sustentação da fictícia noção moderna ocidental de que “*la sociedad presupone un paradigma sexual binario sin ambigüedades en el cual todos los individuos pueden clasificarse prolijamente ya sea como masculinos o femeninos*” (LUGONES, 2008, p. 84). Esta mesma lógica denominada por Lugones (2008) como Sistema Moderno/Colonial de Género, sustenta a hierarquização, discriminação,

classificação e distribuição de cadeias de privilégios que persistem até os dias de hoje em todos os âmbitos da vida.

Por esta via é que faço a conexão da colonialidade de gênero, através de uma ferida colonial aberta, ao acontecimento do sexílio, termo cunhado por Manuel Guzmán (1997) como “*el fenómeno por el que personas con identidades sexuales distintas a la heterosexual se ven obligados a emigrar de su barrio, su comunidad o su país por persecuciones hacia su orientación sexual*” (GUZMÁN, 1997, p. 227).

É partir desta ferida colonial que assumo uma vida sexílica marcada pela territorialidade e deslocamento entre interior - capital. Deixo a casa dos meus pais aos 18 anos ingressando num curso superior de Artes Cênicas, entre os anos de 2006 e 2009. As contradições não assumidas dessa ferida colonial que se abria nas dinâmicas perversas de uma *double vida*, se manifestavam numa constante inquietação. Uma das coisas que mais aprendi neste curso de artes cênicas, foi que queria desprender-me do que compreendia como teatro, ou seja, de toda a formalidade e normatividade que existe nas armações académica das artes do teatro, para por fim emancipar-me expressivamente e construir processos criativos autônomos.

Lembro-me que pelas precárias condições da então Faculdade de Artes do Paraná – hoje Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus Curitiba - FAP II –, pela falta de espaço de trabalho (devido a uma licitação pública que sofreu muitas interrupção e atrasos polêmicos de mais de uma década para a construção e entrega dos atuais pavilhões, salas de estudos técnicos e de ensaio para tal instituição pública de ensino), eu e minhas companheiras e companheiros de curso, tínhamos como hábito abrir nossos processos, ensaios e apresentações ao espaço público. Por esse fato, e também pelo estímulo louvável e constante de nossas mestras e mestres para que nos compreendêssemos muito mais que executoras e executores de uma direção hierárquica, o processo de ensino era alimentado por muitas inquietações em gerar outras práticas possíveis de teatro. Por dentro da nossa precariedade surgiam processos transdisciplinares e muita experimentação, por onde se abriam fissuras na convencionalidade da arte do teatro.

Como convencionalidade do teatro, me refiro especificamente aos cânones unificadores dessa arte, que se impõe juntamente à colonialidade do saber (GROSGOUEL, 2012), transferindo formas supostamente clássicas-hegemônicas

de fazer drama tendo a branquitude como matriz excludente das corporalidades dissidentes à norma estabelecida, ou reservando a elas, um lugar de aparição cênica de exotificação e objetificação adaptada a um gosto euroestadunidense de consumo. Aponto algumas tradições às quais se adere tal convencionalidade do teatro: texto-centrismo; fidelidade arquitetônica ou o acontecimento do teatro convencionado à um lugar físico específico; uma experiência civilizatória-educativa antes que uma experiência catártica-dionisíaca desorganizadora dos lugares de poder público (BRAGA, 2021).

E se as ordens da branquitude sustentam o desejo de entretenimento heterocentrado que “configura um modo de espetacularidade específica adotada como norma social”, uma espetacularidade anti-hegemônica, uma “decolonialidade estética”, ou “tecnologia cuir anti-patriarcal” (BRAGA, 2021, p. 25) são necessárias pois “manifestações culturais e artísticas não-canônicas serão historicamente desvalorizadas em relação ao imaginário imposto por este mesmo universalismo” (BRAGA, 2021, p. 6).

Já na universidade deixei de nomear aquilo que fazia e faço como teatro. Relaciono esse contexto situado de precariedade ao fim do pacto com os lugares convencionais do espetáculo e da cumplicidade com estéticas elitistas, iniciando assim, a minha aproximação com a Arte da Performance, “que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 2002, p. 27). A Arte da Performance que se expande e se consolida na segunda metade do século XX, e que a partir de uma postura política e provocativa “permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc, questões que são extensíveis à arte em geral (COHEN, 2002, p. 27)”.

Pouco a pouco, com o passar dos anos, ainda dentro da universidade, fui escapando da necessidade de reafirmação e reconhecimento por vias de uma formação, dita “superior”, e adentrando num “desejo político” descrito pela autora canadense Josette Féral (2009) como o “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (FÉRAL, 2009, p. 199).

A inquietação que me moveu, ainda muito jovem, a sair sozinha e sem recursos do interior do Paraná, para estudar na capital, não se satisfazia na academia, não encontrava lugar de pertencimento na graduação, e sim irrompia como “ato performativo [...] [que] se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas” (FÉRAL, 2009, p. 207).

Dessa maneira, as noções da Arte da Performance e minhas práticas dentro dessa linguagem, apoiaram estrategicamente a não binarização entre um corpo normativo – sustentado pelas demandas da colonialidade das convenções teatrais – contraposto a clandestinidade de um corpo dissidente dentro das minhas vivência artísticas. A relação e envolvimento com a Performance, porém, não marcam o fim de tal *double vida*, ou uma definitiva saída do armário, e sim a prolongação e reorganização de tais dinâmicas ditadas pela colonialidade de gênero, que se transferem das polaridades interior-capital, para território nacional-território internacional. Faz-se importante situar que o engajamento na Performance, me fez e faz embarcar na maré que se move pela geopolítica do saber (GROSFOGUEL, 2012), ou seja, pela hierarquização das experiências e produções do norte global em relação ao sul global. Em outras palavras, construir um processo de autonomia expressiva dentro das artes, se traduziu, no meu processo pessoal, no início de uma outra etapa de deslocamento, a migração da ex-colônia (Brasil) para a antiga metrópole (Portugal).

Em sua tese Cleber Braga (2020), discute e atualiza a noção de sexílio, como um desprendimento das categorizações identitárias, como um deslocamento, um desvio, uma errância constante:

O sexílio é puro acontecimento no choque entre as fronteiras, deslocamento definitivo da fixidez identitária para um entre, um quase, um vir a ser. Um mornnascer fora do tempo, entre o “presente sem plenitude e o eterno sem unidade” (FOUCAULT, 1995, p.42-43). O deslocado não pertence mais àquilo que deixa, tampouco se enraíza no que encontra: ele é marcado pela extrema singularidade da estrangeirice. (BRAGA, 2020, p. 23).

Durante os primeiros anos de migração em Portugal, as dinâmicas da tal *double vida* se estendem demarcando a violência da inferiorização da presença migrante brasileira/latino-americana no continente europeu. Ser investigadora em artes, ousar sair do meu lugar para cruzar territórios e fronteiras, com meu desvalorizado passaporte brasileiro, é um atrevimento. Trabalhei durante 5 anos

numa estrutura artística chamada c.e.m - centro em movimento, onde desenvolvi um intenso trabalho de investigação artística centrada na dinâmica corpo-espço público. Aqui a colonialidade de género também encontrava sua perversa moeda de cambio: se eu me entregava à uma vida dedicada a uma produção artística mais aproximada à meus ideais políticos, o acesso a isso se dava a partir de uma relação de precarização constante.

Dentro das cruéis dinâmicas de reafirmação de estigmas coloniais, rapidamente me setorizo como mão de obra barata e clandestina em postos de trabalhos desvalorizados pela ideia de servidão (setores de limpeza, atendente em restaurantes, cuidados e assistência personalizada à pessoas europeias). O seja, serviços que organizam hierarquicamente os lugares e ocupação das pessoas migrantes do sul global no território europeu, reforçando a supremacia da cultura branca eurocêntrica cis-heterossexual-racista-classista, pois para garantir o apreço e merecer a benevolência do patrão português, qualquer gesto afeminado que pudesse denunciar uma sexualidade tropical-desviada deveria ser ocultado.

Recentemente se publicou pelo jornal *online O Globo* denúncias recolhidas pela Comissão para a Igualdade e contra a Discriminação Racial (CICDR) de Portugal, as quais apontam que casos de xenofobia no território português em relação à migrantes brasileiros aumentou 433% desde 2017 (AMATO, 2022). Na mesma matéria se informa que o número deve ser mais alto, pois a maioria dos casos não são reportados. Na página on-line do parlamento europeu, pode-se encontrar outros estudos atualizados que apontam o seguinte:

Em 2019, cerca de 48% dos migrantes altamente qualificados trabalhavam em empregos pouco qualificados ou médios, em comparação com apenas 20% dos cidadãos da UE. Surpreendentemente, entre os migrantes altamente qualificados, a forma mais comum de ocupação é como limpadores ou auxiliares domésticos, enquanto 62% das empresas de programação de computadores e 43% das empresas de construção declaram uma escassez de mão de obra. (GUILLOT, 2021, *online*).

Em 2014, a meio do meu processo de migração, em Portugal, depois de anos precarizando-me e normalizando a violência recebida por pessoas migrantes-não-brancas-europeias ao combinar serviços em bares e trabalhos de investigação artístico-comunitários, sem nunca ter a cobertura de um contrato de trabalho durante todos esses anos, com períodos intensos de mais de 10 horas de cargas horárias laborais diárias, enfrentando filas quilométricas em oficinas de leis de migração para

obtenção de títulos de residência, me foi negado a permissão de estadia no território português, porque minha situação de tão precarizada e clandestina era insustentável. Tornei-me uma migrante ilegalizada. Assustada e inconformada, decido refugiar-me em Espanha.

Por fim, como diz a letra de Emicida (2019), “permita que eu fale, não as minhas cicatrizes, achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes, é dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir”. Não será por colocar-me no lugar de vítima, ou aceitar a estigmatização das violências do sexílio e das políticas de controle impostas pelo Sistema Moderno/Colonial de Género (LUGONES, 2008), que abro estes relatos. Antes disso, observar a complexidade interseccional das linhas de opressão que me conduzem a questionamentos que podem ser sintetizados na seguinte pergunta: como seguir investigando em artes, desenvolvendo processos de criação, migrando e sendo alvo de políticas racistas e transfóbicas que buscam categorizar e controlar quais corpos podem e quais não podem “entrar em jogo”?

É através desta perspectiva que nessa autoetnografia abordo a prática DRAG, ou a DRAG, como uma prática político-estético-crítico-sensível, encontrando em seus mecanismos um refúgio, um lugar de resistência às violências que fraturam as identidades fugitivas de um esquema colonial de género binário. Dessa maneira, os relatos a seguir partem das violências de uma socialização masculinizante exigida por um regime político cis-hetero-colonial. Assim como, partem também de uma estratégia de resistência de expressar-me dentro da inconformidade da ilegalidade e da clandestinidade de uma identidade constantemente interrompida, a qual os espaços formais da branquitude *cistematicamente* marginalizam e/ou subalternizam.

A DRAG, na minha experiência, sempre foi uma estratégia de reinvenção de si, de encarar a precariedade de maneira afirmativa. Incorporo essa linguagem como uma tecnologia que se acopla ao corpo que migra e transita pelos anos e pelos territórios, denunciando, num deboche, a ficcionalidade e a ruína da identidade binária oficial, burocrática e normativa construída pelas leis do Sistema Moderno/Colonial de Género.

Portanto, enfatizo que dentro desta autoetnografia, a arte DRAG é tomada como uma estratégia das subjetividades dissidentes para o desprendimento das

feridas coloniais e do estigma da subalternidade, conectando, aqui, a minha experiência com a fissura no desejo de permanência, como crise no desejo de repetir códigos hegemônicos que sustentam a unidade de um ser narcísico. O sexílio se articula, desta maneira, com as práticas DRAG dentro do meu processo de migração pela experiência de um “desterro identitário” (BRAGA, 2020, p. 70).

Creio residir aí um dos maiores desafios à reelaboração do trauma colonial, a exemplo da fixação ao momento da expulsão, no contexto sexílico: superar a nostalgia da unidade corpórea esfacelada pelo acontecimento, potencializar-se na multidirecionalidade dos fragmentos náufragos, na sua fantasmática capacidade de não reproduzir a estrutura; existir na expansividade de uma consciência diaspórica. (BRAGA, 2020, p. 96).

Esta autoetnografia encontra pertinência nos seus relatos, pela possibilidade de enunciar-se desde um contexto migrante vinda do sul global para o território europeu, articulando-se em rede, de maneira comunitária e na rua. A minha experiência DRAG se une *al acontecimiento del sexilio al irromper para fuera* das formalidades conservadoras e civilizatórias, des-identificando-se dos mecanismos da colonialidade.

Link para produto pedagógico/vídeo relacionado ao conteúdo desta seção:

<https://www.youtube.com/watch?v=bSRFFqCGfwQ>

3 DESCRIÇÃO DE OPERAÇÕES/PROCEDIMENTOS E APLICABILIDADE PARA A ATIVAÇÃO DRAG

3.1 DESVITALIZAÇÃO DOS MECANISMOS DE GENERIFICAÇÃO DENTRO DOS PROCESSOS DE ENSINO/EDUCAÇÃO – BASKET DE LAS EXCLUÍDAS

Em 2014, quando entro em situação de irregularidade burocrática perante às leis de migração e fronteiras europeias, começo a dinamizar uma ação chamada “*basket de las excluidas*”³, na qual pessoas se juntam para ocupar uma cancha pública de esporte para jogar basquetebol travestidas.

O “*basket de las excluidas*” nasce em Curitiba (Paraná, Brasil), da inquietação de artistas como Ronie Rodrigues e Luana Navarro, que propunham esta ação semanalmente, debochando das corpas obedientes às normas do jogo. Participo, dessa ação em uma viagem ao Brasil em 2014 e no mesmo ano quando sou ilegalizada em Portugal, vejo nela uma ferramenta para *no sucumbir a un proceso de desnutrición relacional, en la insistencia por una responsabilidad compartida delante de las opresiones neo-liberales que individualizan los sujetos, aislándoles para mejor controlar y vigilar sus tránsitos*.

Assim nasce Mama Lynch, *la travesti sudaka*⁴ *perdida en la Península Histórica*. Pela continuidade desta ação propositiva de caos em praça pública, *pues saber jugar o tener habilidades es lo que menos importa*. É desta maneira que me infiltro no universo DRAG, através de um processo migratório, público, precário e instável, activado pela desorganização de hábitos normativos dos espaços da cidade e pelo atrevimento de tecer redes, criar comunidade em trânsito entre corporalidades diaspóricas.

Dinamizo esta ação há quase 10 anos, realizando-a em Lisboa (Portugal), Madrid (Espanha) e Pachuca (México), sempre de maneira continuada, ou seja, realizando-a repetidas vezes no mesmo espaço, na intensão de gerar novos imaginários e hábitos entre corpo e cidade, territorialidade e sexualidade.

³ Documentário sobre o “basket de las excluidas”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Lg6Mos3lc0&t=20s>. Acesso em 12 abr. 2022.

⁴ Expressão comumente usada de maneira discriminatória no território espanhol, referente às pessoas e culturas de origem sul-americana, que se apropriam deste termo para reivindicar seu lugar de diferença e exclusão (BRAGA, 2021).

A partir dessa ação transatlântica, sem autoria, clandestina e informal, que se expande de maneira viral e entre perucas, joelheiras, maquiagens, ocupações clandestinas de espaços públicos e muito suor, abraçando a complexidade e as contradições, aprendo a chamar o que faço de DRAG.

3.1.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG no Basket de las Excluídas

A seguir farei a descrição de 3 operações/procedimentos para melhor expor o processo de realização do *Basket de las Excluídas* e a sua articulação com a prática DRAG. Essa descrição se estrutura em 3 pontos: A) Operación para activar la tecnologia DRAG, B) Descrição do recurso utilizado, C) Articulação teórico-prática:

A1) Montação.

B1) Montação é uma expressão do universo DRAG/travesti no Brasil, para referir-se ao processo de incorporar a DRAG acoplando recursos de modificação e extensão corporais (NASCIMENTO, 2017). Existem tantas formas de montagem quanto o número de DRAGs existentes no mundo, assim como cada contexto pode requerer uma montagem diferente e específica.

A mudança de função de um objeto/acessório/indumentária e sua mutação em atributo artístico (conversão semiótica) representa o processo de montagem. Muitas vezes, esse processo passa por dentro do sistema de gêneros e sexualidades, pois, afinal, tudo entra no redemoinho das identificações (NASCIMENTO, 2017, p. 6).

C1) As sessões do *Basket de las Excluídas* sempre contam com um “travestidor”, ou seja, uma espécie de camarim a céu aberto, composto por um conjunto de elementos relacionados à montagem DRAG, como figurinos, sapatos de salto, perucas e maquiagem. A distribuição e organização dos materiais é completamente aleatória, propondo um processo auto-gestionado e não fixo de cada participante com o ato de montar-se. A ideia porém, não é concluir o processo de montagem, ou fechar a figura DRAG e sim, ressaltar que a DRAG é uma tecnologia que dispõe de muitos dispositivos e ferramentas que se acoplam ao corpo, *desplazando este de su eje normativo*.

Fotografia 1 – Basket de las Excluidas - Madrid, junho de 2018.



Fonte: Foto Augusto Andrade (2018).

Fotografia 2 – Basket de las Excluidas - Madrid, junho de 2018.



Fonte: Foto Augusto Andrade (2018).

A2) Contra-produtividade.

B2) O *basket de las excluidas* relaciona a disciplina de Educação Física com a noção de contra-produtividade, que é base do *Manifiesto Contrasexual* de Paul Preciado (2014). Nesse manifesto, o autor *español* descreve práticas de emancipação da sexualidade a partir da desobediência das conformidades e matrizes heterossexuais normativas, práticas estas que “*deben comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contradisciplina sexual*” (PRECIADO, 2014, p. 14). Aproximo o *basket de las excluidas* das práticas contrassexuais, pois se a última elabora vias estratégicas para gerar formas dissidentes de desvitalizar o poder regulador dos corpos e da sexualidade, a primeira é uma prática contra-produtora do esporte, destituindo as suas regras cúmplices de um contrato social heterocentrado-capitalístico-capacitista-racializante.

C2) Uma boa receita para ativar o *basket de las excluidas* seria: desorganizar equipes, romper lógicas binárias sexistas, *desarticular el cuerpo habilidoso, disciplinado y descumplir con el objetivo del juego* ao não contar pontos nem vantagens já que ninguém ganha nem perde. O que vale em campo é traficar novos sentidos que possam piratear e hackear corpos generizados (GALINDO; MÉLLO, 2010), racializados e estigmatizados, reivindicando suas participações no jogo e aparição dignificada em via pública.

A3) *Situación DRAG*.

B3) A relação que se faz entre o que chamamos de *Situación DRAG* e o *Basket de las Excluidas* é a proposição de uma experiência geradora de caos e desobediência civil, levando o ato cênico à fronteira entre arte e política, deshierarquizando estas duas noções pelo tensionamento e fricção entre elas no aqui e agora do jogo performático, pois “apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*” (COHEN, 2002, p. 28).

A arte tem uma vocação privilegiada para realizar semelhante tarefa na medida em que ao trazer para o visível e o dizível as mutações da sensibilidade, ela esgarça a cartografia do presente, liberando a vida em seus pontos de interrupção, devolvendo-lhe a força de germinação – uma tarefa em tudo distinta à do ativismo macropolítico e irreduzível a ela. (ROLNIK, 2006, p. 10-11).

O que denominamos como Situación DRAG se articula, então, com o *basket de las excluídas* a partir da noção de contra-produtividade, apresentada anteriormente, pelo desejo de expandir a experiência performativa, esquivando de protagonismos e descentralizando o ato artístico como algo exclusivo e restrito à área física e sensível dos nossos corpos, contra-produzindo, assim, a construção de um imaginário DRAG pré-fabricado e individualizado. Dessa forma, abre para a rua questões presentes nas conformidades do ensino educação e das artes cênicas, esgarçando as lógicas de funcionamento dos mecanismos de tais estruturais e seus limites, conservados pela colonialidade e suas matrizes hegemônicas fabricadoras de corpos úteis-reprodutores-obedientes.

C3) A base dessa operação é expandir a experiência individual da DRAG. Se a proposição da prática DRAG, dentro dos presentes estudos, é desestabilizar uma identidade unificada e fixa, *la situación DRAG* propõe expandir essa desestabilização ao espaço, produzindo uma situação desassossegada, ou seja, uma situação na qual as regras conformadas dos espaços de convívio sejam desestabilizadas. Nesse sentido *la situación DRAG* parte de uma ação não coordenada, sem início ou final demarcado. Esse procedimento se ativa para ressaltar os aspectos anárquicos da performance (COHEN, 2002), assim como promover a auto-gestão contraposta ao corpo disciplinado e obediente à norma vigente e, por sua vez, o rompimento com as formalidades e expectativas convencionadas de uma performance DRAG.

3.1.2 Aplicabilidade e atualização de procedimentos no Basket de las Excluídas

Os relatos a seguir, fazem parte da descrição documental das experiências vindas do desenvolvimento de *talleres de tecnologías DRAG*, em dezembro de 2021, junto a Sarean⁵ – associação cultural basca – e uma bateria de laboratórios de Tecnologias DRAG⁶, dentro do marco do Festival participativo Gau Irekia de Bilbao la Vieja, San Francisco y Zabala (norte de Espanha).

⁵ Sarean. Disponível em <https://sarean.info/>. Acesso em 10 abr. 2022.

⁶ Laboratórios de Tecnologias DRAG em Gau Irekia. Disponível em <https://gauirekia.com/luzatu-2021/drag/>. Acesso em 10 abr. 2022.

Para esta oportunidade ativamos 3 laboratórios de experimentação centrados nos processos de criação e práticas DRAG, dinamizados por Sara Manubéns, Feña Celedón e por mim, Lyn Diniz, intitulados respectivamente: *Teatralidades Travestis*, *Sin Cuerpa no hay DRAG* e *Descoloniza la DRAG que llevas dentro*. A finalização dos laboratórios se daria em uma mostra pública processual dentro da noite de abertura do Festival Gau Irekia. Os relatos a seguir são registros documentados dessa noite de abertura de processo.

Nossa experiência cênica se deu às 21 horas do dia 4 de dezembro de 2021, na *Plaza Corazón de Maria*, no bairro de *San Francisco (Bilbao/Espanha)*, onde se celebra anualmente o festival *Gau Irekia* e onde está a sede de *Sarean*, a associação cultural que acolheu os laboratórios de tecnologias DRAG nesta oportunidade⁷. Esta praça, vale situar, é diariamente ocupada por pessoas bastante marginalizadas, do bairro com forte presença de migração árabe. Durante os dias dos laboratórios, convivemos com essas pessoas que se aglomeravam por debaixo das marquises, abrigando-se da constante chuva e frio, típicas do inverno basco.

Alguns momentos de contato possibilitaram uma aproximação ao longo da semana de trabalho, como as pausas para fumar tabaco e outros entorpecentes, assim foi que ali trocamos alguns momentos juntos. Cotidianamente acompanhamos a discriminação feita pela polícia basca, que em sua rotina, revisava documentos e revistava estas pessoas. Tal policiamento não chegava a nós, participantes do programa artístico, claramente porque éramos as pessoas mais brancas/branqueadas daquele contexto, os agentes policiais pareciam não nos ver, por mais que estávamos fazendo exatamente o mesmo que os demais.

Na noite de encerramento do festival, essa discriminação era demarcada pela separação dos corpos no espaço. As pessoas que vieram assistir ao festival, na sua maior parte espanholas e de fora do bairro, se concentravam entorno aos acontecimentos artísticos, enquanto aquelas pessoas migrantes, não brancas, que habitavam aquela praça cotidianamente, olhavam tudo a distância.

Já preparadas para iniciar nossa ação, Eu, Sara Manubens, Feña Celedón e Kha Villanueva, tínhamos como premissa, expandir nossas presenças “dragueadas” ou montadas (estávamos maquiadas, algumas com perucas, salto-alto, roupas extravagantes), ocupando a praça e desorganizando o estabelecido, como por

⁷ Vídeo documentação da participação de Tecnologias DRAG no Festival Gau Irekia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xcFKX8awyBw>. Acesso em 10 abr. 2022.

exemplo, utilizando os espaços de maneira inusual (deitando no chão, subindo em bancos e árvores, tirando a roupa, gritando, trocando carícias plenas), ativando assim a *situación DRAG*, tudo isso ao som de músicas que remetessem facilmente ao universo DRAG festivo mais convencional.

A contra-productividade era então acionada para descentralizar e revelar as estruturas de um festival de arte e suas conformidades que separam e organizam os corpos, assim como para desestabilizar as expectativas que pré concebem um imaginário DRAG hegemônico.

Facilmente desorientamos as pessoas, deslocando-as por toda a praça. O que não esperávamos era que a desorganização proposta chegasse àquele grupo de pessoas não-brancas, que olhavam aquela situação de longe. Pouco a pouco aquele grupo marginado se misturava com os “espectadores-espanhóis-comportados” assistentes do festival.

No meio a uma das ações, denominada *gritar y moverse descontroladamente en unísono*, notamos que os tais “espectadores oficiais” se assustavam e se afastavam rapidamente. Nesse momento catártico, direciono meu olhar ao som potente que vinha das batidas e golpes que o tal grupo de migrantes marroquinos e argelinos distribuía pelas portas metálicas dos estabelecimentos comerciais da praça. Estes, ao invés de olhar passivamente o que acontecia, se envolviam no acontecimento e tomavam parte ativa e proponente naquela desordem.

A ação artística parecia colapsar e desfazer-se por dentro dos padrões eurocêntricos-burgueses esperados. Era como se abrissem brechas das quartas paredes dramáticas e delas saíssem tentáculos envolvendo outras conformações, outros prolongamentos que transgrediam a organização teatral convencional-clássica-classista que separa corpos-que-performam de corpos-espectadores.

3.1.3 A DRAG como parte de mim que não cabe no real - Articulação de conteúdo e criação de vídeos para organização do produto pedagógico

Nesta seção, exponho um texto que escrevi para o fanzine *Yo es otrx*, publicado pela Turbulentas Ediciones (Madrid), no ano de 2018:

Los recuerdos que tengo de cuándo empecé a ir al cole⁸ son acompañados de una compleja sensación de incomodidad, de desajuste y soledad. Estas sensaciones que me acompañan hasta hoy, marcan el principio de la conquista de la autonomía dentro de mi proceso de integración social.

Me recuerdo que era en las prácticas deportivas y recreativas donde más me sentía oprimido por no cumplir con lo que se esperaba de mí. Pero también me recuerdo que era en este mismo sitio donde más explotaba mi complejidad relacional.

Participar en los juegos no era simple tarea. En el imaginario cultural estereotipado brasileño, era y es, muy perturbador, por ejemplo, que no me interesara el fútbol teniendo yo entre las piernas un pene. Me generaba frustración la no identificación con el fútbol, pero igual me recuerdo, que dentro de la frustración encontraba una manera de relacionarme conmigo desde un sitio que no era lo de corresponder a algo exterior a mí, no me contentando en seguir la grande corriente que arrastraba la niñez de muchos chicos para dentro de la utopía de un día ser jugador profesional de fútbol, ocupando el máximo lugar de adecuación a lo que sería un cuerpo masculinizado, una identidad de éxito en esta sociedad hetero-patriarcal. Este sueño usurpador no me engañaba.

Viví años en la exclusión del territorio del fútbol y de muchos otros aspectos *masculinizantes*, reconociendo y tomando gusto por el ruido generado a partir de mis preferencias por todo lo que no fuera demarcado como siendo de chicos o de chicas. Es cierto que a lo largo de los años fui encontrando compañeros para jugar el ajedrez, para leer, bailar entre otras cosas que nos iban garantizando pequeñas zonas de resistencia, de actividades alternativas para los cuerpos que no tenían ganas de ser iguales y seguir lo que las demás seguían. Así, junto a mis compañeros, garantizamos que igual siendo excluidas del universo hetero, podríamos estar integradas dentro de aquel paisaje, es verdad que destacábamos un tanto por ser exóticas, pero así podíamos ocupar nuestro espacio y jugar estos juegos que jugamos mientras estamos juntas y somos muchas. Sí, fue en la infancia que me di cuenta que ser chico o chica, o sea, fijar identidades de género, es parte de un juego que podemos jugar toda la vida sin cambiar las reglas (que aburrido, verdad?!). Bueno, yo de mi parte digo que de los juegos lo que más me gusta es cuestionar las reglas (romperlas también mola un montón), ¿porque jugar siempre en la misma equipo?

Trabajé muchos años dentro de escuelas y guarderías en proyectos de investigación artística y comprendí que no era mi trabajo salvar a les niños del sentimiento de no ajustarse, de no corresponder a las exigencias externas, intenté siempre garantizar que este sentimiento fuera verdaderamente escuchado, considerado. Independiente de la edad no estamos inmunizadas de nuestras propias afectaciones. Empezó en la infancia y cultivo hasta hoy esta insistencia en no ser corrompida en mis maneras de expresarme, en no domesticar mis emociones, resistiendo en la diferencia, en la diversidad. No sabía muy bien lo que me pasaba, fueran años sin saber que ya estaba luchando en contra la opresión de las instituciones, contra el sistema que nos quiere como máquinas que tienen que funcionar de manera ordenada.

Así que traigo en mí la inquietud de no conformarme ni con la inclusión ni con la exclusión. La diferencia es parte de los procesos de cambio que ocurren en cualquier una a cualquier momento, la diferencia no necesita de aislamiento. Nuestros cuerpos pulsantes, tienen deseos incomprensibles, son organismos complejos, un medio relacional sin igual donde las identidades son efímeras. El esfuerzo en mantener la misma identidad toda la vida es perverso, así como el esfuerzo en condicionar y homogeneizar los espacios públicos donde convivimos, en reglar y aplastar nuestras relaciones es duplamente perverso y nos amarga la vida.

Si la escuela o cualquier otra institución quiere limitar nuestras afectaciones, quiere pasteurizar las manifestaciones de nuestros deseos, resistamos, desobedezcamos!!! Nuestra carne no cabe, ni nunca cabrá en estos sistemas podridos.

⁸ Expressão em espanhol que se refere a uma abreviação da palavra colégio.

Hoy soy artista sin definición, paso por la música, por la escritura, por el teatro, la danza, traigo conmigo esta memoria de estar de pasaje, de un saber incompleto, que no se acaba. Vivo en una lengua que no es la mía. Me especializo en estar trans. Siendo extranjero menos en el lugar y mucho más en el momento (como canta Caetano Veloso), recorro territorios sin pertenecer a ninguno.

Intento que mis prácticas de creación me conecten con estas cuestiones antiguas, intento no escapar de mis bizarrices, de mis locuras, intento seguir resistiendo en estar y actuar a partir de mi diferencia y de mi diversidad, intento expandir mi territorio de cuestionamientos, ampliar la consciencia de que somos plurales, que esto es algo común, legítimo, y que puede ser trabajado diaria y públicamente, en casa, en el cole, en la empresa, en las plazas, en las calles, por donde sea que transiten nuestros cuerpos! Hacer de esto una práctica nos puede traer la oportunidad de atravesar toda y cualquier separación entre edades y por fin comprender que hay cuestiones comunes, que cruzan el territorio de nuestros años, por esto podemos trabajar juntas, sí, juntas, las crecidas y las no crecidas! Porque sí, un cuerpo con poco tiempo de vida ya experimenta crisis que te afectan a ti que te crees tan madurita.

Por fin, que nuestras "*infancias diversas*" todavía pulsen en nosotres, que se expandan más allá de nosotres, que podamos estar atentas para generar encuentros, ocupar espacios públicos. Y atención queridas, no escribo esto para poner a vosotras nostálgicas, ¡¡¡let's do something!!! Quedemos para mover juntas nuestros culitos!!! Os comento para acabar que actualmente desarrollo un proyecto inter-generacional, independiente, de *Sesiones de Movimiento Creativo en Familia*, que me ayuda mucho a encontrar conexiones entre las cuestiones de mi "*infancia diversa*" con mi vida actual. Pero también hace ya 4 años que todas las primaveras, donde sea que esté yo, hago lo que llamo "*Basket de las Excluidas*", que es una invitación despretenciosa para jugar el balón cesto travestidas, en un espacio público a cielo abierto. En el "*Basket de las Excluidas*" entramos en el juego, sea quien sea, con el cuerpo que tengamos, las identidades se pueden cambiar, los géneros se pueden cuestionar, lo que importa es sentirse a gusto para participar, mismo sin saber jugar, lo bueno es mezclarse. ¡¡¡Preveníros que pronto empezaremos!!! Prueba pasarte un día y juntas vamos a romper las durezas de las políticas puristas, irreales, que nos atascan con inseguridades sociales y sueños infértiles de amores idealizados y placeres privados.

¡¡¡Vamos juntas a la calle!!! (DINIZ, 2018).

Para além de um óbvio resgate da corporalidade escolar desviada, não posso deixar de pontuar que o *Basket de las Excluidas* relaciona a disciplina de Educação Física com a termo *pe-drag-ogia*, criado por Lua Lamberti (2019, p. 19), que "enquanto conceito, não é algo que se busca fechar, mas sim servir de subsídio para desdobramentos outros, que permitam pensar educações mais libertárias, mais éticas. Pe-drag-ogia não diz de ensinar Drag Queens, apenas", mas gerar um debate situado e contextualizado que nos permita tomar cada vez mais consciência, assim como senso crítico, sobre alguns regimes políticos que fazem a manutenção de mecanismos de exclusão no ambiente de ensino estendendo-se para muito além dele.

Portanto, não é coincidência que a ideia de pe-*drag*-ogia é aqui trabalhada pensando além dos muros da escola, das salas de aula; faz parte de uma noção de educação de sujeitas, de vida, de olhares sensíveis, delineados e embasados nos entendimentos de pedagogias plurais (ANDRADE, 2012), das pedagogias transgressoras (HOOKS, 2013), que subvertam os currículos, as normas sociais que prendem e cristalizam pulsões e desejos (LAMBERTI, 2019, p. 48).

O enfrentamento das questões de gênero “irrompe como uma grande oportunidade de problematizar, desconstruir e desnaturalizar práticas generificadas, segregadoras e excludentes na Educação Física Escolar” (GARCIA; BRITO, 2018, p. 1330), e além dela, pois “corpos que não performatizam seu gênero de maneira inteligível, coerente com um quadro binário, encontram-se, muitas vezes, em condição de alta precariedade nos diferentes contextos sociais” (GARCIA; BRITO, 2018, p. 1323).

Relaciono, então a pe-*drag*-ogia ao *Basket de las Excluídas* para evidenciar a necessidade de rompimento com as conformidades arquitetônicas das escolas e das artes-cênicas, abrindo-se para a rua. Provocando a desarticulação da fixação deste corpo normativo e útil, a partir da nossa presença desviante de tais matrizes de dominação, uma descentralização dos lugares que estabilizam as políticas de controle dos corpos nos espaços de convívio, denunciando e expondo as estruturas que hierarquizam e organizam nossas interação em via pública.

Pelo fato de sermos evadidas, muitas vezes expulsas, de ambientes e territórios formais, é função da *Drag* crítica forjar novos territórios flutuantes, fluidos, que visem desviar dessa lógica encaixotadora de subjetividades. De forma a passar e repassar nossas histórias, nossa cultura, nossa arte e nossas vivências sem a absorção mercantil, hegemônica, generalista e excludente (LAMBERTI, 2019, p. 78).

Escolho estas duas fotos abaixo para seguir este relato. Entre elas há muitas distâncias e também muitas proximidades. Entre cada foto há uma distância de quase 20 anos e quase 9 mil quilômetros. Nas duas fotos estou em primeiro plano. Nas duas fotos uso vestindo vermelho, salto alto e maquiagem. Nas duas fotos estou em um espaço aberto *con personas alrededor*. As duas fotos são documentos que registram momentos diferentes que relacionam uma mesma prática que persiste: a performance DRAG.

Fotografia 3 – Primeira Performance DRAG. Ponta Grossa, 2003.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

Fotografia 4 – Performance DRAG pelas ruas de Lavapiés, Madrid, 2019.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

A primeira foto (Fotografia 3) foi tirada no Colégio Estadual Profª Elzira Correia de Sá, em Ponta Grossa, no estado do Paraná (Brasil) em 2003. Ela registra a minha primeira aparição pública em DRAG. Ou seja, a informalidade das festividades do ensino público foram o palco, dentro da minha adolescência, para as primeiras manifestações de uma expressividade dissidente, uma expressão de uma personagem supostamente exterior a mim, uma máscara que se põe e tira, deixando intacta uma suposta “base cisgênera”. Afirmando assim que a DRAG pode ser um dispositivo pelo qual expressões que subvertem a colonialidade de um regime político de gênero binário, encontram uma espécie de válvula de escape, como um dispositivo regulador que delimita o lugar e a hora para desorganizar e desobedecer tais normas.

O site da revista Brasil de Fato publica uma matéria no dia 23 de janeiro de 2022, com o título *Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo*, que aponta os dados abaixo:

Conforme o relatório de 2021 da Transgender Europe (TGEU), que monitora dados globalmente levantados por instituições trans e LGBTQIA+, 70% de todos os assassinatos registrados aconteceram na América do Sul e Central, sendo 33% no Brasil, seguido pelo México, com 65 mortes, e pelos Estados Unidos, com 53 (PINHEIRO, 2022, *online*).

É relevante reconhecer que por contextos de extrema violência de gênero, como o caso do Brasil, o palco, a performance e a DRAG fazem parte dos escassos recursos de resistência das dissidências. Em outras palavras, as opressões não afetam igualmente a todos os corpos, há contextos situados nos quais viver publicamente o travestismo só é possível nas margens da ficção, como se a DRAG fosse uma parte das *cuerpas* dissidentes que não cabe no real. Não precisar esconder-se/proteger-se para expressar-se livremente também passa por questões de privilégio.

Na segunda foto (Fotografia 4) estou em Madrid no ano de 2019, realizando uma ação performática clandestina *por las calles de Lavapies (barrio central de la capital española con grande concentración migrante)*. Nessa expressividade encontro uma estratégia de continuidade das minhas linhas de investigação artística por dentro do meu processo de migração.

Na montagem das duas fotos, não há cenário, não há luzes nem nada de aparelhagem convencional do teatro. Aproximo estas fotos da noção de contra-

produtividade, apresentada anteriormente, no despegar-se da fixidez das convenções estéticas, desarticulando uma espetacularidade colonizada, gerando a performance DRAG a partir do que aponto ser sua potência irreduzível: o corpo e suas próteses no espaço comunitário.

Também aproximo estas duas fotos para chegar à proposição de que a DRAG conecta o corpo, através de um dispositivo estético-político-sensível, como uma tecnologia, uma inteligência que ativa a transmissão de um conjunto de saberes. E parto dessa compreensão para explorar essa linguagem desde a seguinte perspectiva: os mecanismos que se aplicam para regular e suprimir as vivências das corporalidades fugitivas de um sistema colonial de gênero binário, são os mesmos mecanismos que em diferentes momentos políticos e históricos abrem brechas e rachaduras que dão passo à participação/atuação pública das dissidências. Como no meu caso, que tais mecanismos foram aplicados em ambos sentidos, e pouco a pouco, essa tecnologia colaborou para desintegrar a primazia da cisgeneridade que se sobrepunha à uma identidade de gênero não conforme mantida nas sombras das verdades naturalizada em mim.

Para uma atualização e também para melhor abordar esses dois lados ou dois modos de aplicação das tecnologias de gênero e suas políticas de controle sobre os corpos, trago o caso de Keyla Brasil, travesti brasileira migrante, quando, no dia 19 de janeiro de 2023, interrompeu o espetáculo “Tudo sobre minha mãe”, no Teatro Municipal de Lisboa São Luiz. A atriz aos gritos e semi nua, fez história nesta intervenção-denúncia chamada *Transfake*⁹, muito noticiada em Portugal.

A atriz, reivindica em suas palavras, uma ética cênica, pois um ator português cisgênero atuava como uma personagem transgênero na obra teatral. Como diz Susana Peralta na reportagem do jornal Público de Portugal: “Keyla Brasil fez a este país o inestimável serviço de nos fazer reparar na humanidade de uma pessoa trans, porque ela reclamou legitimamente os seus direitos, através da invasão de um palco de teatro da capital” (PERALTA, 2023, *online*). Ou seja, a travesti brasileira se lança ao palco de um dos mais importantes teatros de Portugal, numa atitude desbravada para desarticular e romper com a continuidade desses

⁹ Vídeo do Canal Tempero Drag com imagens da intervenção descrita e manifestação de artistas sobre o caso. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d9_s0_y7H7w&t=323s. Acesso em 10 mar. 2023.

cânones estéticos, os quais sustentam a primazia de uma base cisgênera que exclui e exotifica as corporalidades trans dentro e fora de cena.

Se de cada vez que alguém invadisse um palco as cortinas não descessem, nem o seu discurso fosse interrompido para pedir ao público para abandonar a sala e reaver o dinheiro do seu bilhete, mas, ao invés, os técnicos ligassem os holofotes, para que pudéssemos ficar a ouvir o que raramente ouvimos do nosso lugar de privilégio, nós aqueceríamos. O teatro seria um lugar transformador, uma máquina de pensar e produzir perigosos diálogos com a multiplicidade que somos (dentro e fora de cena), capaz de incomodar e de virar do avesso vidas, uma e outra e outra vez. (PORTELA, 2023, *online*).

Patrícia Portela (2023) também jornalista do jornal Público de Portugal, associa a ação de Keyla a seguinte frase de Martin Luther King escrita em 13 de abril de 1963 na prisão de Birmingham: “A liberdade nunca será oferecida voluntariamente pelo opressor, tem de ser exigida pelo oprimido” (KING, 1963 apud PORTELA, 2023, *online*).

Keyla nos recorda que vivemos sobre uma estética opressora, ditada pelas lógicas imposta pelo Sistema Moderno/Colonial de Género (LUGONES, 2008), onde as identidades que não se encaixam na cisgeneridade são oprimidas, suprimidas e tomadas como menos autênticas e menos válidas. O que faz com que elas só possam existir nas sombras de uma lógica perversa que reafirma cadeias de privilégio, na utilização dos espaços de aparição cênica como lugares de reafirmação de um regime colonial de género binário, no qual expressividades dissidentes desse regime só aparecem à luz da ficção do espetáculo, assegurando, assim, a manutenção da opressão cissexista.

O ato de Keyla reforça a urgência de uma atitude política de recordar que o que chamamos de real oprime e que somos muito mais de que fragmentos de identidades que não cabem nas políticas desse real opressor. Keyla nos faz recordar que o palco, a performance, a drag e toda expressão cênica pode se vincular com uma historiografia das resistências, antes que vincular-se com dogmas estandarizantes e estéticas cis-hetero-coloniais.

Se compreendemos que as tecnologias de género cruzam nossas experiências estéticas, podemos ampliar a consciência de que o palco, a performance, a DRAG, o carnaval e toda expressividade cênica, podem ser lugar para a validação de cânones hegemônicos que objetificam corpos desobedientes ao Sistema Moderno/Colonial de Género. Ou, numa outra via, proposta por Keyla, o

lugar de aparição cênica pode se reafirmar como um lugar de validação de uma luta construída por várias estratégias de resistência que, historicamente, perfuraram, geraram fraturas nas quartas paredes de um teatro que nos mantinha oprimidas e escondidas, utilizadas como disfarces. Basta! O espetáculo da cisgeneridade foi interrompido!

Tendo como base as questões apontadas acima, trago a seguir um debate sobre o samba e o carnaval, publicado na revista *Brasil de Fato*, escrito pela Comissão do Movimento dos Sem Terra do Paraná (PERCASSI; ARAÚJO; CHÃ, 2023), no qual se propõe uma reflexão a volta dos sambas enredos no primeiro carnaval do Brasil após os 4 anos de mandato de Jair Bolsonaro como presidente da República. Este carnaval foi marcado pela forte presença de discursos e símbolos que constituem um histórico de luta e resistência em relação as opressões coloniais.

O samba, uma das grandes marcas do carnaval, nasce entre as camadas populares como uma arte manifesta das contradições da vida social. Como narrador coletivo, o samba conta grandes crônicas da história das classes subalternas, a história do Brasil. O cotidiano do trabalho, as contradições da formação urbana, da questão agrária, os afetos, a fome, a política, entram em cena pra debate, pra denúncia, pra “zoeira” através da festa, tendo a malandragem como estratégia de afirmação do direito de existir criativa e politicamente, uma subversão ao não-lugar. A malandragem é um pulo do gato, um legado dos quilombos, que mais que a estratégia de resistência pela organização de território, deixa como tática de resistência o trabalho com a linguagem, o poder do batuque, a força dos tambores. (PERCASSI; ARAÚJO; CHÃ, 2023, *online*).

Tal subversão ao não-lugar apontada na matéria em questão, facilita a aproximação das dinâmicas de tais táticas de resistência, dentro de um trabalho com a linguagem na expressividade do carnaval, com a proposição que faço da DRAG como um dispositivo tecnológico. Dispositivo este, que pode disponibilizar ferramentas tanto para uma análise de um processo de emancipação individual e coletivo, como para o desenvolvimento de práticas desviantes e desobedientes, que sejam capazes de contra-produzir metodologias formais e mecanismos hegemônico-disciplinários, desvitalizando as lógicas da colonialidade de gênero, des-fixando cânones estéticos que produzem políticas de controle dos corpos e de seus trânsitos pelos territórios.

Fotografía 5 – Basket de las Excluidas – Pachuca, 2019.



Fonte: Foto Zarai Guev.

Fotografía 6 – Basket de las Excluidas – Madrid, 2019.



Fonte: Foto Marta Herreros.

Para concluir, insisto que ainda que Keyla Brasil não atua como DRAG, vejo na sua intervenção *Transfake*, uma oportunidade para fazer uma necessária reflexão prática sobre os mecanismos de apropriação e colonização estética vindas das raízes coloniais da DRAG, que serão aprofundadas na próxima seção. Por fim, creio ser relevante relatar que a intervenção de Keyla refletiu na substituição, em menos de 24 horas, do ator cisgênero André Patrício, pela atriz trans Maria João.

Um beijo pra quem é travesti!

Link para produto pedagógico/vídeo relacionado ao conteúdo desta seção:

<https://www.youtube.com/watch?v=KLK1TWLUNTW>

3.2. DESTERRADA 1.0 – OH FORTUNA

Depois de propor *el basket de las excluidas por las calle de Madrid a cada primavera/verano* de 2016 a 2019 de maneira auto-gestionada, Mama Lynch passa a fazer parte de eventos organizados pelos movimentos LGBTQIA+ em *Centros Sociales Ocupados en España*. Esse período é marcado pelo meu retorno à regularidade burocrática *acompañado de un fuerte* envolvimento com o ativismo *marika-cis-blanco-europeo*.

Viajando por várias cidades do território *español* para performar em eventos anarco-punks encontrei contextos para posicionar-me contra as lógicas normativas de entretenimento e consumo da arte DRAG. Mergulho, *a la vez*, num processo de branqueamento e binarização. O *sea*, voltar a ter permissão dos serviços de migração europeus, ser uma migrante documentada, no meu caso, marca a reorganização das dinâmicas da colonialidade que *otra vez me hace encarar las lógicas de una doble vida sexílica*. Uma lógica dividida pelas demandas supremacistas disfarçadas de políticas integracionistas, pelas quais tenho que negociar a integridade da minha identidade sempre mantendo-a suprimida pela dependência às regras do *Código de Extranjería Español*. Um processo intimamente ligado *a un frustrante intento de caber en la cisgeneridad gay politizada española*, que não costuma trabalhar o mais básico: seus privilégios de ter um passaporte europeu e uma nacionalidade inquestionável.

A partir destas angústias assumo um desterro identitário-comunitário e estético-político, deixando emergir uma série de simbologias, discursos e rituais pelos quais afirmo o meu lugar de migranta que não encontra coerência dentro do Sistema Moderno/Colonial de Género (LUGONES, 2008). Passo então a criar uma série de intervenções performáticas, em eventos e residências artísticas, as quais chamo de Desterrada 1.0 – Oh Fortuna.

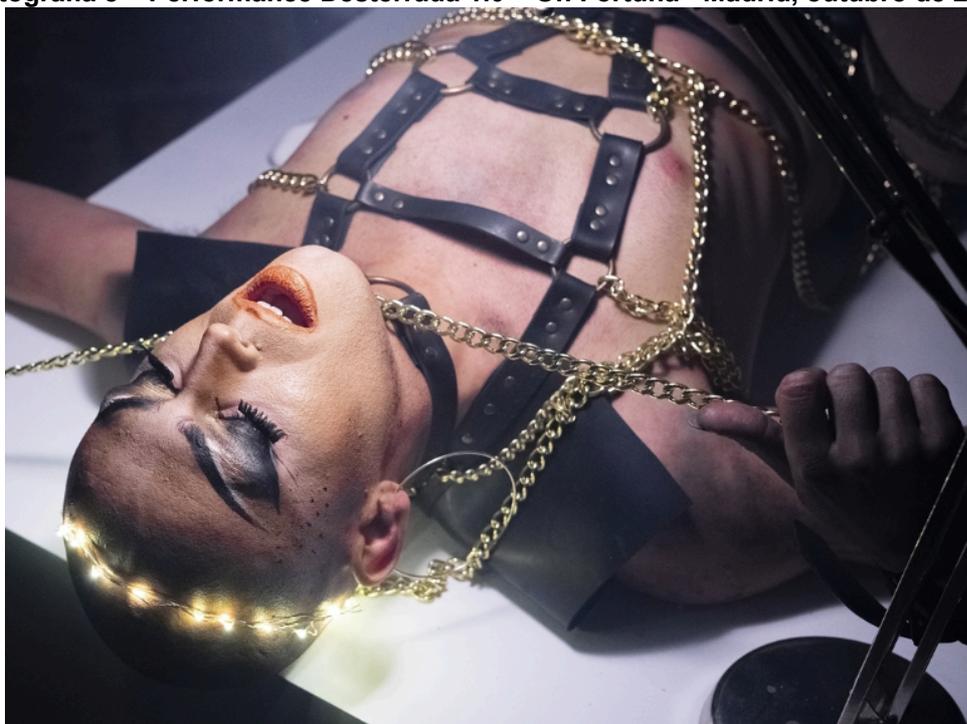
Essa série performática se produz desde a reivindicação deste lugar de não pertença pelo qual encontro uma via expressiva. Uma investigação documental autobiográfica com a intensão de confrontar a noção de nacionalidade, que sustenta cadeias de hierarquias que fazem com que mesmo passados quase 15 anos vivendo em território europeu, eu tenha que seguir pedindo permissão para estar, para trabalhar e para transitar, sentindo que muitas vezes essas questões não são bem acolhidas no debate da militância *cis-gay-española*.

Fotografia 7 – VI Enkuentro Marika no Centro Social Ocupado La Ingobernable – Madrid, 2019.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

Fotografía 8 – Performance Desterrada 1.0 – Oh Fortuna - Madrid, outubro de 2019.



Fonte: Foto @nacho.calavera.

Parte dos conflitos trabalhados nesta série performática, estão presentes no texto abaixo, escrito em setembro de 2018.

Yo no soy una persona normal. No soy exactamente una personalidad. Soy más bien una parte de una persona. No estoy siempre expuesta, suelo vivir en el subterráneo. Suelo habitar espacios oscuros. Me muevo con los fluidos, bajo la piel. Por esto si me ves, es que estas viendo una parte de una persona que no suele estar expuesta, pero que es real. Por más que a veces estoy invisible, como las estrellas que no se ven en el cielo durante el día, no se puede olvidar que yo existo, lo que pasa es que suelo estar encerrada en sitios que pueden permanecer eternamente privados de la luz, del aire, del convivio. Pero hoy estoy suelta, me manifiesto!!! He venido para deciros que dejéis de ocultar la diversidad de vuestras identidades, que empecéis ya a ocupar los espacios de vuestra intimidad, de vuestro interior, de vuestro microcosmos que soléis mantener en secreto, privados de una nutrición relacional. Como las casas que están abandonadas, encerradas, sin nadie viviendo dentro. Seguro que conocéis casas así. Y seguro que igualmente conocéis partes de vosotros las cuales dejáis abandonadas. Lugares de vuestra personalidad que parecerá mejor no exponer en público. El espacio tiene muchas membranas que las tenemos que atravesar. La personalidad tiene muchas capas que las tenemos que trascender. ¿Cuántos espacios son invisibilizados porque no solemos cambiar nuestras rutas, nuestras maneras de vivir en sociedad, nuestras prácticas en una comunidad?

Lo mismo podemos decir de nuestras identidades, ¿cuántas identidades son invisibilizadas en una ciudad? ¿Cuántas personalidades son marginadas y puestas en un sitio de abandono? No te creas que estas inmune! Esto que lees también retumba desde dentro de ti, también existe en ti partes que quieren ser vividas, experimentadas, ocupadas, partes que ya no pueden estar calladas!

Te invito a borrar las fronteras que te hacen ser siempre el mismo!.

3.2.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Desterrada 1.0 – Oh Fortuna

A seguir farei a descrição de 3 operações/procedimentos para melhor expor o processo dessa série de performance DRAG expandida chamada Desterrada 1.0 - Oh Fortuna. Essa descrição se estrutura em 3 pontos: A) Operación para activar la tecnologia DRAG, B) Descrição do recurso utilizado, C) Articulação teórico-prática:

A1) El *recycle*.

B1) Juntamente com os processos de contra-produtividade, descritos anteriormente, que desvitalizam os fluxos de produção de imagens da tal DRAG hegemônica, utilizo a ideia de *recycle* ou reciclagem, numa prática crítica de recuperar e voltar-se à materiais já existentes, considerando a potencialidade criativa dos resíduos de um arquivo pessoal, antes que gerar e acumular novos materiais. O *recycle*, aqui chamado, também é a atualização da proposição de Renato Cohen da utilização da *Collage* como estrutura do ato performático.

A utilização da *collage*, na *performance*, reforça a busca da utilização de uma *linguagem gerativa* ao invés de uma *linguagem normativa*: a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo, objeto, orações coordenadas orações subordinadas, etc). Isso tanto ao nível do verbal quanto ao nível de imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da *collage*, que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido da livre-associação) (COHEN, 2002, p. 64).

Dessa maneira, utilizo alguns materiais do meu arquivo pessoal para denunciar a fragilidade da oficialidade e originalidade da minha identidade. Esse processo se desdobra em uma série de procedimentos ritualísticos para ativar a DRAG, reivindicando a não fragmentação do campo sensível e estético na construção de um relato desse processo, através da reciclagem e revisitação de documentos oficiais e não oficiais, possibilitando “a estimulação do aparelho sensório para outras leituras dos acontecimentos de vida” (COHEN, 2002, p. 63).

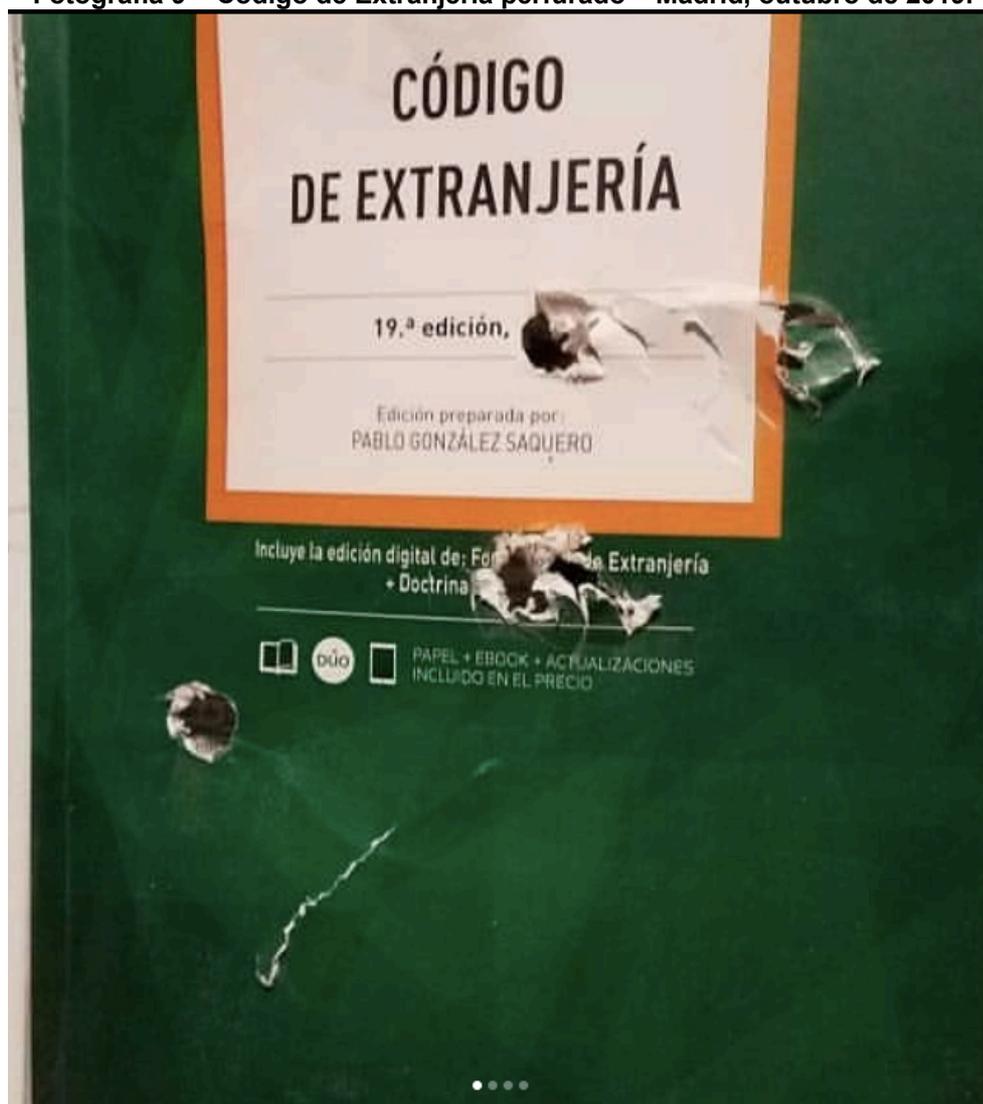
C1) Leituras de *tarot* permearam o processo de criação para gerar relação constante entre simbologias coloniais e nacionalistas com inquietações internas, assim como para uma reorganização entre o material de arquivo pessoal e o

material performático e poético, atualizando uma dinâmica compositiva por dentro das memórias sensíveis de um trauma fundado na produção colonial de uma identidade nacionalizada.

Um dos gestos vindos dessa dinâmica compositiva foi forrar as paredes da sala onde eu performaria com os documentos originais que formam tal arquivo pessoal, que remonta a entrada na irregularidade burocrática. Assim como gerar textualidade a partir de cartas escritas, diários e confissões para reinventar um relato.

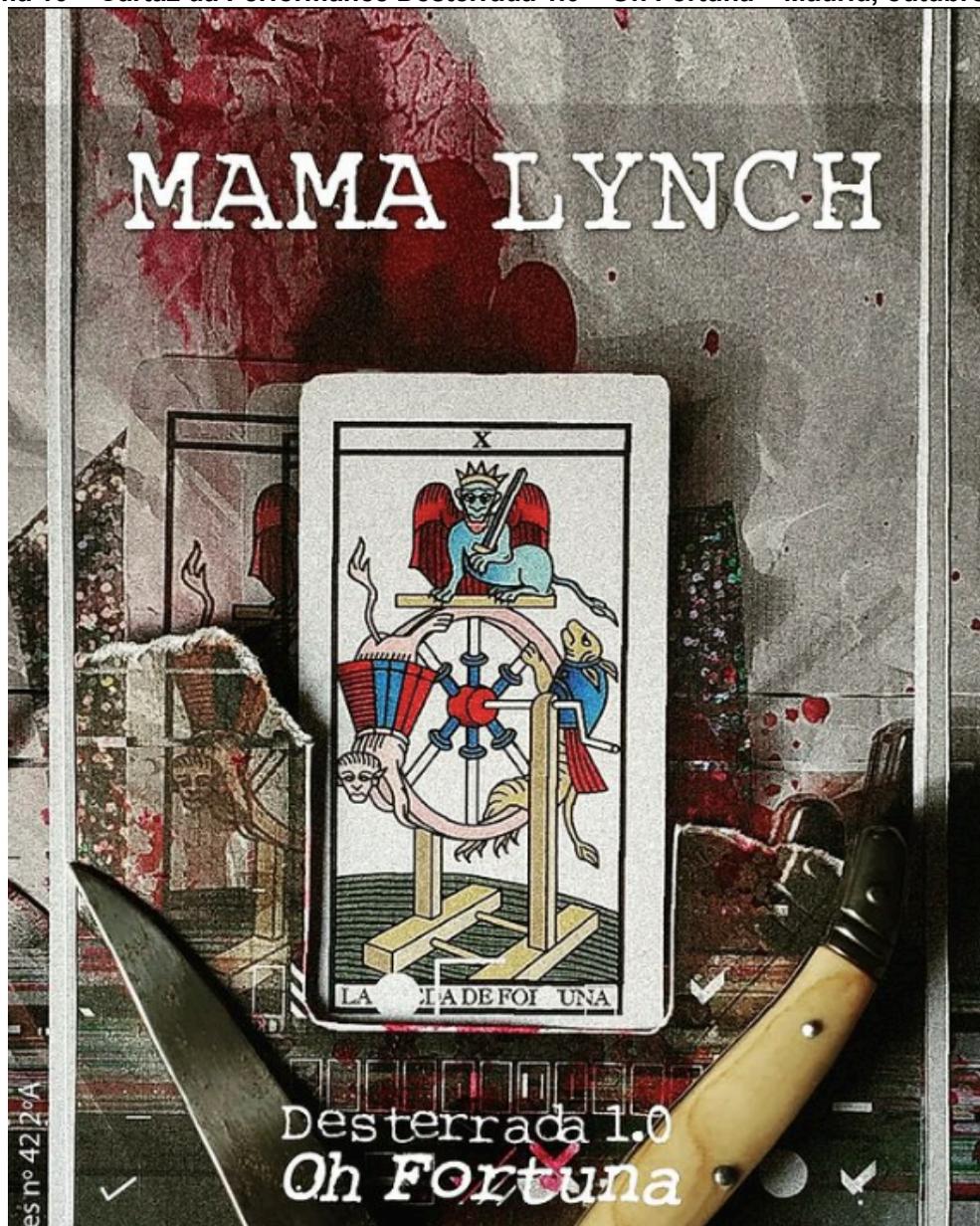
Outro gesto foi o de destruir um mapa da Europa de dois por três metros. Um último gesto que encerrava essa evocação era a perfuração com uma furadeira do *Código de Leyes de Extranjería Español* ao som de um remix da ópera *Carmina Burana*.

Fotografía 9 – Código de Extranjería perforado – Madrid, outubro de 2019.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

Fotografia 10 – Cartaz da Performance Desterrada 1.0 – Oh Fortuna – Madrid, outubro de 2019.



Fonte: Arte gráfica de António Delgado.

A2) *Low tech*.

B2) O que chamo de *low tech* ou tecnologia barata, se refere a todo arsenal técnico não se separar da cena, *al revés*, se apresenta em cena aberta, expondo o artifício do seu funcionamento.

O *low tech* é um recurso que a partir da apropriação de tecnologias baratas, evidenciam a presença de estruturas que questionam os limites convencionados entre real e fictício, natural e artificial, corpo e máquina, deformando a percepção

cênica para ressaltar as qualidades recursivas da DRAG e das corporalidades que se escapam *al reglamento disciplinario del Sistema Moderno/Colonial de Género*.

C2) Destaco dois níveis em que o *low tech* acontece:

- Periferia do corpo: Próteses, *extensiones del cuerpo* y máscaras para a construção de uma corporalidade movediza, não pura e nem centrada em construções generificantes, biologizantes e naturalizadas.

- Exterior ao corpo: Utilização de recursos externos ao corpo para criar uma paisagem entre *lo extraordinario y lo fantasmagórico, que confunde natural y artificial*. Tais recursos cênicos revelam um género performático não conforme, que se abre a una experiencia mutante y vibratoria, *gracias a la aplicación de los principios DRAGs a la maquinaria teatral y a la experiencia estética*.

A3) Corporalidad DRAG.

B3) “*Desterrada...*” e a noção de corporalidade DRAG integram um processo de denúncia, de recusa ao constante constrangimento em sustentar uma identidade fragmentada pelas lógicas da cisgeneridade e da branquitude, matrizes de dominação que sustentam a crença colonial na imutabilidade e naturalização de certas características humanas ao largo da história, disfarçando a supremacia cis-branca dentro de ideais progressistas. A proposição de uma corporalidade DRAG parte do reconhecimento da urgência em desestabilizar certos cânones estéticos, que regulam e hierarquizam a aparição dos corpos dentro e fora de cena.

Como mostra este trecho de um texto que escrevi em setembro de 2018:

Yo soy Mama Lynch / Soy la voz de una personaja que se escapó de ficción / Que saltó para fuera de las fronteras de la dramaturgia / Que huyo de la representación / Y ahora me presento fuera del escenario / He cansado de ser apenas una sombra, una figura, ahora soy carne, tengo sangre, soy un cuerpo presente y actuante en la realidad.

C3) Através das qualidades recursivas DRAG, que se associam às qualidades das corporalidades dissidentes, ressaltar a noção de identidade e de realidade como algo que se monta e desmonta, denunciando a falsidade de uma unidade biologizada e naturalizada, construída a partir de uma matriz universalizante que sustenta a cishnorma e uma estética *aburrida de un arte contemporáneo desgastado, productor de cuerpos ascéticos, afectos regulados y deseos colonizados*. Ou seja, reconhecer que há um corpo imposto pelo Sistema Moderno/

Colonial de Género – binário, funcional, reprodutivo, obediente e útil –, ao qual a DRAG e seus recursos pode desestabilizar. Como exemplifica o áudio utilizado na performance Desterrada 1.0 – Oh Fortuna, em outubro de 2019, transcrito abaixo:

Me podeis escuchar? Me estáis oyendo?

Aún que no me veis, me hago presente delante de vosotros, yo soy esta voz que escuchas, me presento de esta maneira para iniciar un trayecto sin vuelta, entraremos en tierras donde nuestra identidad ya no es válida, ninguna frontera te podrá validar el sentimiento de nacionalidad, estaremos perdidos, la verdad ya estamos, siempre hemos estado.

La Rueda de la fortuna, una carta del tarot: una rueda que está siempre girando y que sería la estructura de nuestras identidades, podemos notar la presencia de varios seres dentro de la rueda, la estructura de nuestra identidad esta hecha de más de una persona, muchas más presencias habitan en un cuerpo, la figura que está arriba representa la parte más visible de tu personalidad, la parte que decides compartir en público. Las otras presencias en la rueda son tus sombras, son partes de ti que no están visibles y junto a ellas os invito a permitir que la rueda gire, dejaremos que se acabe el império de la ditadura identitária que te hace ser siempre el mismo. Oh Fortuna. Esta es nuestra suerte, es imposible huir de la ruina de nuestras identidades.

3.2.2 - Aplicabilidade e atualização de procedimentos: sobre a *Corporalidad DRAG*

A seguir farei a descrição documental, que se refere à continuidade da análise das experiências dos *talleres de tecnologías DRAG*, dentro do Festival participativo Gau Irekia, tal descrição se baseia na aplicabilidade e atualização dos procedimentos aqui descritos.

Dentre muitos aspectos trabalhados nos *talleres de creación DRAG*, destaco aqui, o que se chamou de *Corporalidad DRAG*. Para abordar uma prática descolonizadora do imaginário DRAG, estrategicamente proponho que os princípios dos encontros partam diretamente de práticas corporais, antecipando toda e qualquer conversa ou racionalidade sobre o que estaríamos fazendo juntas, como modo de evocar uma presença DRAG, descentralizando as referências hegemônicas que projetam ideias feitas, da DRAG que habita nossas subjetividades.

A intenção/intensão, então, era deixar surgir um estado corporal que se abre na crise representacional de uma referência estabilizada pelos padrões das estruturas do sistema. Isso a partir da movimentação do corpo pelo espaço, sempre em relação. Pouco a pouco criamos em coletivo uma série de exercícios que consistia em manter-se sempre em movimento, e oscilar entre o que chamamos de “corpo normativo” e “corpo DRAG”, o que nos encaminhou a pensar que deveríamos insistir em tensionar a binaridade de um corpo que anda num território mais

reconhecível e estável (corpo normativo) e um corpo que se desorganiza, que se desorienta, que se desequilibra, que sai do eixo, que abre espaço ao delírio (corpo DRAG). Coletivamente chegamos a conclusão de que este era um processo de possessão e des-possessão, uma espécie de exorcismo.

Trago a esta discussão a noção de “corpo vibrátil” de Sueli Rolnik (2006) para melhor articular estas práticas. A partir de estudos neuro-científicos a autora apresenta duas capacidades sensíveis do corpo: cortical e subcortical. Proponho uma aproximação com o que chamamos, nesta oportunidade, de *cuero normativo* ao que a autora denomina como capacidade cortical, ou seja, “corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido” (ROLNIK, 2006, p. 2). E ao *cuero DRAG* à capacidade subcortical, que se relaciona ao corpo vibrátil, um corpo que se apresenta ao vivo em uma mutação sensível que pede passagem e “que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006, p. 3).

Dentro do laboratório de experimentação, após as primeiras horas de muita fisicalidade, suor e insistência na corporalidade DRAG, surgem discussões sobre o tal processo de possessão e des-possessão. Se nos enfocamos na binaridade entre o corpo normativo e o corpo DRAG, se evidencia a ideia de entidades que competiriam por ocupar um território-corpo neutro pré-discursivo, e se perderia a noção do corpo como um território complexo. Território onde o corpo normativo também é performado, se faz e se desfaz na potência de acontecer em constante trânsito, assim como o corpo DRAG.

A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2006, p. 3).

Na Fotografia 11, *mi identidad está ficcionada* por dentro de uma montagem, o sea, vários recursos se juntam para montar a *ficción de una persona* oficialmente legitimada pelo Sistema Moderno/Colonial de Género. Nessa montagem não há maquiagem, não há perucas, não há lantejoulas, mas insisto que há DRAG, por mais que estes recursos mais convencionados não apareçam. Insisto nesse argumento pois homogeneizar os processos desta linguagem faz parte de manobras que buscam universalizar seus mecanismos, assim como universalizar uma sujeita DRAG.

Nesse documento vemos carimbada a palavra *cancelado* evidenciando que essas convencionalidades não são permanentes nem para os mecanismos burocráticos e institucionais. Algumas intervenções-perfurações feitas com furadeira num gesto performativo pelo qual eu já me reconhecia como desterrada, desautorizada e deslegitimada, denunciam a fragilidade e a performatividade de uma identidade original e oficializada. Um gesto de não afirmação diante da maquinaria produtora de verdades que manipula o real, como se o género se inscrevesse no discurso antes de inscrever-se no corpo.

Solamente puedo decir que soy esta persona que aparece no passaporte se flexibilizo as fronteiras entre real e ficção. É nesse sentido que aproximo a montagem DRAG aos mecanismos que enquadram a minha pessoa à uma lógica de identidade fixa, biológica e naturalizada para caber dentro das ficções dos arquivos oficiais que sustentam um mito de uma pessoa original, mito pelo qual a colonialidade de género manipulará a narrativa dos fatos para aplicar uma linha unidirecional, que fragmenta o real do fictício, que hierarquiza identidades coerentes a um género binário como identidades válidas e invalida as dissidentes dessa norma.

Qual é a minha identidade real? O que separa a DRAG da realidade? Qual a montagem necessária para que haja uma unificação-identificação que faça caber a minha pessoa dentro dos recortes de um passaporte?

É urgente desassociar a DRAG como um disfarce e associá-la a um mecanismo emancipatório de um sentimento de pertença e submissão à uma realidade unificada e estruturada por linhas que patriarcalizam, binarizam y discriminam subjetividades, mantendo corpos dissidentes e seus trânsitos pelos territórios silenciados e esquecidos em arquivos que universalizam e hegemonomizam nossas memórias.

Poderia ser também a DRAG uma prática de contra-disciplina sexual denunciando o masculino e o feminino, não como noções biológicas ou divisões naturais e intrínsecas aos corpos, e sim, como reduções das possibilidades expressivas dos corpos? Seria possível apropriar-se dos mecanismos DRAG como tecnologias de resistência à raízes coloniais e seus mitos fundantes?

Nesta seção aprofundarei as possibilidades de um pacto político-sensível que fortalece uma postura decolonial no confronto às rígidas estruturas discursivas que colonizam a subjetividade e a noção de montagem contraposta aos mecanismos que geram relatos e ficções de base hetero-patriarcal-cissexista.

Judith Butler (2002, 2003, 2019) faz algumas considerações em relação à arte DRAG ao longo de sua obra, como seu potencial de transformação social, ao aproximá-la dos mecanismos da paródia, que ao construir uma espécie de caricatura, desnaturaliza sexo e gênero evidenciando uma unidade fabricada, ironizando mecanismos de produção de verdades que sustentam um sujeito estável e fixo, também descritos pela autora como fábulas ou mitologias fundantes.

E se tais mitologias fundantes produzem verdades históricas, que por sua vez sustentam a produção de arquivos e narrativas dominantes, vejo pertinência de uma breve revisão histórica. Me enfocarei na denominação DRAG e suas raízes patriarcais de exclusão das mulheres como agentes políticos e participantes da vida pública, marcada pela branquitude na exaltação de um ideal feminino fantasioso, eurocentrado e burguês que mantêm as identidades femininas em um lugar político-social de subalternidade e de objetificação.

Vejo pertinência nessa revisão histórica, para fundamentar melhor e mais profundamente algumas críticas que faço, intencionando abrir perspectivas plurais e desviantes de conjuntos de ideias produtoras de mecanismos de controle, de regulação e exclusão, tomadas muitas vezes como ideias fundantes desta prática.

Uma das origens que se encontra para a terminologia DRAG, é eurocêntrica e vem do teatro elisabetano (1558-1625), bastante relacionada as montagens de Shakespeare, “quando as mulheres eram proibidas de atuar em palcos públicos e os homens que representavam seus papéis eram designados nos roteiros como D.R.A.G. (*dressed as a girl* – vestido de menina)” (NACIMENTO, 2017, p. 2). Outras origens também eurocêntricas do mesmo período para o termo, seriam a partir do verbo *to drag* em inglês, que se traduz como arrastar, por causa das longas caudas

dos vestidos que as DRAGs arrastavam pelo chão durante a atuação. Ainda há a alusão ao termo *dragon queen* (rainhas dragão) em referência às suas vestimentas com cores e dimensões exuberantes.

Fazendo um salto histórico, já no século XX, especificamente na década de 1970, logo depois da revolta de *The Stonewall*¹⁰, a arte DRAG se expande mundialmente – concomitante aos discursos de liberação sexual – desde uma cultura estadunidense, através de concursos de beleza, “onde as cross-dressers, travestis, transexuais e drags disputam pelo maior título de beleza, cujos parâmetros são justamente os traços e trejeitos femininos” (NACIMENTO, 2017, p. 10). Outro evento histórico que enquadra a arte DRAG a um ideal feminino binário cada vez mais consumível pelas lógicas capitalistas, é a estreia do *reality show RuPaul’s Drag Race* em 2009, “que consiste em um concurso de drag queens, que, não apenas foca na beleza e trejeitos femininos, mas nas habilidades técnicas de maquiagem, costura, etc” (NACIMENTO, 2017, p. 10). Esta categoria estética se reafirma então como *drag queen*, sendo que o sufixo *queen* (do inglês, rainha) sugere a validação ou, em uma visão mais crítica, a supressão de uma expressividade artística aos moldes de beleza feminina hegemônicos apreciados pelos meios de consumo midiáticos, os mesmo que rejeitam a pluralidade étnico-racial somente aceitando corporalidades racializadas se branqueadas e adaptadas ao padrão.

Vejo necessário também afirmar que a atualização DRAG a que me refiro não exclui a possibilidade de ser *queen* e manter-se crítica, política e desestabilizadora de *una supuesta universalidad hegemónica dentro de este lenguaje artístico*. Mais importante que gerar uma polarização entre reconhecimento de formas hegemônicas e formas não-hegemônicas, será contra-produzir mitologias universalizantes e assegurar o surgimento de outras e novas categorias, como: *drag king* (masculinidades como performance), *ekodrag* (relacionada ao ativismo ambiental), *drag monstra* (corporalidades que não pactuam com padrões hegemônicos de beleza), *drag queer* (aquelas que exaltam a estranheza e a não

¹⁰ *The Stonewall* é o nome dado à revolta acontecida no dia 28 de junho de 1969, em Nova York, quando vários grupos organizados, se rebelaram em contra os abusos de poder da polícia em relação às pessoas de sexo e gênero não conforme com a norma cisheterossexual. Tal ato liderado por travestis afro-americanas e latinas, é conhecido como marco inicial das manifestações que reivindicavam a libertação sexual na segunda metade do século XX. No livro *The Stonewall - The Definitive Story of the LGBTQ Rights Uprising that Changed America* o autor estadunidense Martin Duberman (1993), através de arquivos de memória conta detalhes deste evento e seus principais protagonistas.

binaridade) e *drag demônia* (valoriza a potência divina intrínseca aos seres humanos), entre outras.

Destaco duas referências: Hija de Perra (1980-2014) (2014), DRAG chilena ativista social, travesti referente da estética punk e underground¹¹ latino-americano, produtora de discursos decoloniais e agitadora cultural, que tem como uma das suas grandes contribuições a atualização das Teorias Queer dentro do contexto *sudaka*. Outra referência é o movimento contemporâneo denominado DRAG DEMÔNIA, de um coletivo de artistas ativistas da cidade de Belém, norte do Brasil, que reivindicam a estranheza e a monstruosidade, através de uma expressividade que não pactua com os ideais hegemônicos de feminidade.

As artistas adotaram o nome de “drags demônias” por não se importarem em fazer maquiagens “feias” e que causem desconforto nas pessoas. Justamente, o movimento artístico das drags demônias fala muito mais da sua experimentação pessoal, nos levando de volta ao conceito inicial da palavra, o daimon da essência de cada um – ethos anthropo daimon –, a demonização interna, o poder e o profano de cada indivíduo. Sendo essa construção de um nível extremamente pessoal e inacabável, representando o fazer artístico que o atravessa e trabalhando com tudo que cruza o caminho do artista para a construção que leva esse demônio interior para a sua performance artística. (NACIMENTO, 2017, p. 11).

Não desarticular a DRAG das lógicas onde há um corpo branco de base masculina, que se veste ou se disfarça da base oposta feminina, reforça uma leitura “cis-racista” reducionista que sistematicamente se sobrepõe às experiências e vivências das corporalidades não-brancas de sexo e gênero não conformes, assim como perpetua processos de objetificação e exotificação das mesmas.

Por tanto, a DRAG que desestabiliza as matrizes de dominação que a querem manter atada a dogmatismos estandarizantes de corpos, afetos e desejos conflui com o que Sayak Valencia (2014) aponta como uma das tarefas do transfeminismo: “*desarrollar categorías y ejecutar prácticas que no busquen asimilarse a los sistemas de representación impuestos por la hegemonía capitalista del sistema heteropatriarcal/clasista/racista*” (VALENCIA, 2014, p. 69).

¹¹ “Hoje, o underground já não é mais subterrâneo — essa identificação diz respeito à contracultura, ao movimento hippie, à sociedade alternativa, à arte experimental etc” (COHEN, 2002, p. 19).

Fotografia 12 – Passaporte Brasileiro emitido pelo Consulado Geral de Madrid com foto descascando.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

A Fotografia 12 se trata de um documento oficial, original. Um passaporte brasileiro, emitido pelo Consulado Geral do Brasil em Madrid, *con fecha de duración de 10 años* (15 de março de 2019 a 14 de março de 2029). Tal foto foi tirada em dezembro de 2019, o sea, passados 9 meses da emissão do documento. O lugar da fotografia: Aeroporto Internacional de Amsterdã Schipol. O meu rosto na fotografia do passaporte se encontra ausente. Estava eu embarcando para uma viagem ao Brasil depois de mais de 3 anos sem visitar minha família e amigos. Essa foto foi tirada depois da minha passagem pela inspeção do serviço de migração do Aeroporto de Amsterdã, quando a meio de uma verificação rotineira, vi o meu rosto na foto do passaporte “descascar” nas mãos do agente revisor, que me *lanzaba una mirada acusatória* enquanto friccionava *con sus dedos el documento que se deshacia*.

Estava eu, detida pelo serviço de controle de migração holandês, porque minha identidade oficializada se desmanchava justamente no momento em que uma inspeção analisava a sua veracidade. O documento emitido pelas autoridades brasileiras, para garantir minha segurança nos territórios externos ao Brasil, era

justamente o documento que me colocava em risco, sendo mantida 24h em observação por suspeita de falsificação de documentos. Essa montagem que ficciona uma identidade hetero-patriarcal-cissexista que em muitos momentos me serviu de esconderijo-armário, era afinal uma grande farsa insustentável. Essa ficção se desarmava, se fragmentava me deixando completamente vulnerável e desprotegida.

Uma vez mais a minha montagem cis-binária-nacionalizada me colocava em risco pois tal passaporte brasileiro que descascou acabou participando de uma espécie de ritual de desarticulação de gênero, diante de um agente de controle de migração e fronteiras do aeroporto de Amsterdã que não pôde comprovar a realidade da minha identidade, impedindo-me o livre trânsito.

Poderia ser que daqui a 100 anos alguém se pergunte quem foi Lyncoln Diniz Ribeiro e os arquivos oficiais contassem uma história cheia de silenciamento e omissões. As correspondências documentais dos arquivos oficiais, como no meu passaporte, pouco abordarão a concretude e materialidade da minha existência diaspórica e dissidente. Discursos hegemônicos tentarão fixar minhas memórias na figura de uma persona ficcionada, *me quitarán todas las plumas* para que um eu de verdade cisonormativa prevaleça *en las líneas de una história universalizante*.

No entanto, toda essa montagem burocrática documental *no es algo* que se inaugura em minha biografia com estes dois passaportes invalidados. *Soy una persona* adotada informalmente, *o sea*, convivi desde sempre com a realidade de chamar de pai e mãe pessoas as quais os nomes não constam nem nunca constaram nos meus documentos de nascimento, de identidade ou de qualquer outro aporte. Sempre transitei nessas terras ilegítimas, onde a minha identidade oficial é uma fissura que secciona e dissocia possíveis relatos da minha existência, entre níveis ficcionais por dentro de documentações oficiais desenquadradas de uma materialidade diaspórica e dissidente.

Ponto que cresci em uma família multi-nuclear e muito fragmentada, transitando entre várias cidades assim como várias figuras de pais, mães, irmãs e irmãos e muitos avôs e avós. Uma realidade bastante comum no território brasileiro, ainda que a ficção de uma “família tradicional brasileira” ou modelo branco-burguês de família nuclear sempre nos assombre.

Ao participar do 38º Congresso Estadual das Missionárias e Dirigentes de Círculo de Oração da Convenção Estadual das Assembleias de Deus do

Maranhão — CEADEMA em Vitória do Mearim (Maranhão, Brasil) no dia 14 de julho de 2022, o então presidente Jair Bolsonaro, defendeu o que se costuma chamar de família tradicional brasileira como um fator que sustentaria a nação. Na matéria do mesmo dia de Ingrid Soares (2022), publicada no *site* do Correio Brasiliense encontramos a seguinte colocação do então chefe do executivo:

Vimos também falar de família. Falar que valorizamos a família brasileira, nós respeitamos a família brasileira, respeitamos as crianças em sala de aula. Nós somos contra essa escolinha da ideologia de gênero: menino é menino e menina é menina. Assim quer a nossa população, assim quer as nossas tradições judaico cristãs. (BOLSONARO, 2022 apud SOARES, 2022, *online*).

Nesse fragmento do discurso de Bolsonaro vemos que a colonialidade das questões de gênero e de raça se atualizam num discurso transfóbico e racista exaltando tradições judaico-cristãs. Em outras palavras, reforçando os mitos de uma democracia racial brasileira que serve para camuflar discursos e mecanismos de opressão baseados na supremacia da branquitude.

O mito de uma família tradicional brasileira é sustentado pela violência colonial que constitui os arquivos oficiais do Brasil que não contam e sim ocultam e negam nossas raízes afro-indígenas e de sexo-gênero dissidentes. O *sea*, os arquivos oficiais conservam as memórias das tradições brancas, dos processos de branqueamento por dentro de narrativas dominantes e coloniais.

Estes apagamentos fazem parte de minha história e de minha família. Por isso, creio que se faz pertinente especificar que a adoção informal no meu caso é marcada pelo silenciamento geracional das violências machistas que permeiam as construções dessa minha família expandida. A pessoa que me pariu comete suicídio meses depois do parto. Com menos de 28 anos e 3 filhos consecutivos. Num histórico de muita pobreza, precariedade e heranças machistas se desarticulou um ideal de família tradicional brasileira. Dela sei muito pouco, em todas as ramas da minha família, se normaliza o silêncio em relação à sua memória. Assim também acontece com a figura de minha bisavó materna, que era uma pessoa indígena, que segundo se conta foi raptada a laço pelo meu bisavô materno. Dela, minha bisavó, se sabe muito pouco, dizem os mais velhos da família que ela era indígena, mas ninguém sabe dizer sua etnia. Morreu com menos de 18 anos, tendo parido 3 filhos, sendo mantida em seu cativo-mulher, tendo seu útero apropriado pela

manutenção dos valores de uma branquitude violadora. Nem mesmo o seu nome é recordado pela família materna. Apagamento. Silenciamento. Violação.

Fotografia 13 – Documento emitido pelo Consulado Geral do Brasil em Madrid, assinado pelo Cônsul Felipe Honorato Cunha.



Fonte: A autora (2023), foto do arquivo pessoal.

Esta autoetnografia encontra pertinência nos seus relatos, pela possibilidade de enunciar-se desde a instabilidade e discrepância dos arquivos documentais, numa oposição à narrativas dominantes que sustentam a produção de verdades históricas condicionando a própria produção de arquivos. Eu me apoio na noção de contra-história articulada por Saidiya Hartman (2020) no seu artigo *Venus in Two Acts*, pela qual propõe uma intersecção entre o fictício e o histórico para abordar a violência do arquivo, perguntando-se como escrever além do limite do dizível ditado pelo próprio

arquivo, referindo-se à como durante séculos a história de pessoas raptadas e escravizadas desde África é suprimida e apagada por narrativas dominantes e supremacistas.

Fotografia 14 – Orgullo Crítico – Madrid, 28 de junho de 2020.



Fonte: Foto @anarresti_photo.

Link para produto pedagógico/vídeo relacionado ao conteúdo desta seção:

<https://www.youtube.com/watch?v=vNQloe7gLYc>.

3.3. ARTIFICIALIA

Depois do processo de “Desterrada...”, e com a entrada na Pandemia de COVID-19 no ano de 2020, quando as cadeias de privilégio se evidenciaram, pois o colapso econômico atingiu primeiro, e de maneira desigual, as migrantes precarizadas. Muitas pessoas como eu, sem casa, nem trabalho, sem passaporte europeu, e portanto sem direito a ajudas do estado espanhol, encontraram apoio nas próprias redes, sendo suportadas por trabalhos comunitários vindo das próprias comunidades migrantes-racializadas, estreitando e fortalecendo ainda mais as afinidades dos movimentos de luta anti-racista transfeminista.

Um fato que marcou uma mudança significativa vinda desse necessário sentido de fortalecimento comunitário dentro da minha atuação artístico-política, pode ser pontuado em junho de 2021, dentro do projeto/performance Artificialia¹². Esse projeto foi desenvolvido na cidade de Barcelona (Espanha), no programa de residências artísticas do Espaço Graner Centro de Criação em Dança e Artes Vivas¹³ e foi apresentado no Museu Etnográfico de Barcelona¹⁴, na semana de celebração da diversidade sexual nos museus da cidade catalã.

Este processo envolveu três artistas que trabalham com a estética DRAG e outras 3 artistas que vinham de fora desta linguagem. E assim, nesta oportunidade, se formou um grupo misto de artistas-investigadoras, enfocadas nas práticas e procedimentos os quais chamamos de TEKNODRAG.

Podemos dizer que TEKNODRAG opera numa comunidade temporária, ou também zona autônoma temporária (BEY, 2001). Opera em uma armação estratégica e não fixa, que promove experiências investigativas e continuadas para descentralizar a DRAG de padrões universais, tomando suas práticas como tecnologias que podem ser atualizadas em qualquer corpo e que não anulam, senão, validam as diferenças presentes nesse ajuntamento. Porém existe um núcleo mais constante nessa comunidade, composto por 4 artistas, Feña Celedón (Santiago, Chile), Sara Manubens (Barcelona, Espanha), Luciana Chierigati (São Paulo, Brasil) e eu, Lyn Diniz (Paraná, Brasil).

Este processo encontrou sua dinâmica distribuindo-se em duas fases. Uma primeira que parte da exploração coletiva dentro dos estudios *del Espacio Graner*. Nesta fase a metodologia de trabalho foi sustentada em um ambiente auto-gestionado, sem liderança estabelecida, sem um roteiro prévio de ações, na insistência em construir em coletivo um ambiente colaborativo e horizontalizado. Isso orientou o nosso processo a um caminho afirmativo, anárquico e caótico, entre pessoas cisgêneras, transgêneras, espanholas e migrantes. E uma segunda que se

¹² VídeoPerformance Artificialia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZZXrGdOPvhk>. Acesso em 10 abr. 2022.

¹³ Espaço Graner Centro de Criação em Dança e Artes Vivas. Disponível em <https://granerbcn.cat/es/>. Acesso em 10 abr. 2022.

¹⁴ Museo Etnográfico de Barcelona. Disponível em <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca>. Acesso em 10 abr. 2022.

refere a ativação do material desenvolvido na primeira fase dentro do espaço arquitetônico do Museo Etnográfico de Barcelona.

3.3.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Artificialia

A seguir farei a descrição de 3 operações/procedimentos para melhor abordar as complexidades das montações DRAG dentro do processo Artificialia. Essa descrição se estrutura em 3 pontos: A) Operación para activar la tecnologia DRAG, B) Descripción do recurso utilizado, C) Articulación teórico-prática:

A1) Drama.

B1) Eixo narrativo que move os corpos em cena e suas ações. Exageração dos gestos e sobreatuação.

C1) A dramaticidade da cena vai do trágico ao cômico, apresentando uma presença carregada de emocionalidade e paixão com trejeitos irreverentes e bizarros, com referência em gestualidades operísticas, rompendo com os limites de um corpo ou comportamento normativo.

A2) *Draguearse en Tiempo Real.*

B2) Recurso nomeado dentro das investigações do coletivo TEKNODRAG, de realizar parte da montagem DRAG em cena.

C2) Durante a performance as figuras DRAGs aparecem e desaparecem, a montagem, nessa oportunidade, é tomada como um processo transformação constante, onde a figura DRAG nunca se completa, ao contrário se expõe em processo, fragmentada, não acabada, ativando a estruturação em cena aberta do que chamamos, no coletivo TEKNODRAG, de *cuerpo-ficción*.

A3) HACKEO.

B3) A partir da metodologia do HACKEO *activamos un descentramiento de la escena hacia modos disidentes y formas alternativas, contra-productivas de códigos y signos normativos*, como estratégia compositiva para dar *paso a las disidencias para dentro de los contextos de investigación en arte*, assim como gerar

estratégias para desvitalizar *el poder vigente que submete las corporalidades a una estética hetero-centrada*.

Por essas vias, o processo de Artificialia abriu-nos espaço para expressar a não conformidade de nossas dissidências diante das categorias de gênero, assim como a constante desobediência às categorias coloniais atuantes nas artes e nos procedimentos de criação e composição. Ou seja, para a programação LGBTQIA+ nos museus de Barcelona planejamos entregar uma montagem que partia de uma prática de hackear as conformidades de um show DRAG normativo.

C3) *La segunda fase* deste processo é iniciada pela nossa entrada no Museo Etnográfico de Barcelona. Tal entrada *ha sido marcada por un choque entre el deseo político de transgredir las fronteras normativas, elitistas y hegemônicas del arte, y el conservadorismo presente* nos museus e nos programas de arte e suas políticas inclusivas baseadas numa higienização da comunidade LGBTQIA+.

Parece ser que nossa insistência em retirar a DRAG do seu status de arte menor e tencioná-la para dentro das zonas da investigação artística, desatou num confronto aberto contra as lógicas que promovem separações hierárquicas nas artes, como a que divide arte etnográfica e arte contemporânea. Lógicas estas que sustentam o museu etnográfico como um lugar de reprodução de exotismo e folclorização, garantindo a manutenção de um etnocídio simbólico sistemático que, como afirma Abdou Sylla (1983), crítico de arte senegalês, “enxerga, nos produtores de objetos de arte, não artistas, mas fabricantes de ‘fetiches’ e de ‘ídolos primitivos’” (SYLLA, 2006, p. 2).

Ao desvelar uma corporalidade contrastante a um ideal DRAG universalizado tão ambicionado pelos programas de arte e suas lógicas que partem do *lobby trans – o sea, de la mediatización y consumo desenfrenado* destas corporalidades – claramente desobedecíamos e rompíamos com códigos e fundamentos de uma arquitetura sustentada pela colonialidade que controla *los cuerpos* e seus trânsitos pelo espaço, assim como regula seus lugares e modos de aparição pública.

Nos han encargado entretenimiento les hemos entregado monstruosidad, desborde, desbunde, exagero, drama y mucho escándalo. Gritos, risadas descontroladas, gestos desmesurados, *cuerpas travestidas* atirando-se pelas

escadas, corridas de salto altos e toda a irreverência num gesto em expansão: *¡draguar el museo!*

La dirección del Museo Etnográfico de Barcelona no pudo soportar el hecho de que un grupo de monstras quisese continuar a investigação artística iniciada na residência artística en el Espacio Graner. Les pareció demasiada rebeldía que quisiéramos abarcar a complexidade da presença, atualizando a corporalidade como materia de creación en arte, trazendo as questões de género como ativadoras de una memoria sensible que se abre a una expressividade cénica fronteriza, curiosa y enigmática porque devuelve el placer al cuerpo en escena. Como se diz na España: ¡¡¡calladitas somos más bonitas!!!

Passados três dias de trabalho investigativo centrando *nuestras presencias en el espacio del museo, recibimos la noticia de cancelación de nuestra apertura pública de processo, prevista como participação dentro da programação da semana LGBTQIA+ nos museus de Barcelona.*

Por resistir à vigilância institucional, por não ocultar a incomodidade que *cuerpas travestis migrantes experimentan dentro de espacios como los museos, con sus convencionalidades y formalismos que excluyen estas mismas cuerpas*, por insistir na busca por uma emancipação expressiva, *por querer abrir brechas a las producciones artísticas transfeministas y desarticular a cena contemporánea de seus dogmas estandarizantes, fomos “barradas do baile”.*

Reafirmando o lugar de clandestinidade e conspiração reservado às expressividades que desobedecem a normatividade de uma estética euro-burguesa, hetero-centrada, decidimos não aceitar o cancelamento imposto. Confabulamos e programamos a nossa abertura de processo ao público por meio de um chamado informal, um dia antes do dia programado-cancelado, e assim foi possível registrar esse acontecimento e não submeter-nos à ordem e censura institucional que continuamente quer fragmentar e docilizar nossos processos criativos.

Dessa maneira, Artificialia foi uma performance/manifiesto que tomava *la DRAG* como um dispositivo que pode mobilizar matrizes de dominação presentes nas construções arquitetônicas que convencionam *el cuerpo en escena*, ao revelar corporalidades brutas, traidoras e fugitivas destas estéticas branco-burguesa-centradas.

Se as construções arquitetônicas do Museo Etnográfico de Barcelona sustentam e atualizam fundamentos machistas, os quais são a base dos processos históricos de construção e imposição de estados patriarcais e suas maquinarias de produção de verdades, aposto, nesta autoetnografia, pela articulação da arte DRAG como “possibilidade de uma reformulação desta estético-subjetividade colonial, no sentido da (re)valorização de elementos recalcados” (BRAGA, 2021, p. 6). Integrando a emancipação expressiva no campo das artes como estratégias de resistência, de reinvenção de si, tomando o corpo como último reduto de resistência política, empreendendo, assim, um HACKEO das matrizes hegemônicas fabricantes de corpos úteis-reprodutores-obedientes e embranquecidos.

3.3.2 Hackeo + *Romper con códigos normativos de seducción* – Aplicabilidade e atualização de procedimentos

Os relatos a seguir são a continuidade da análise das experiências dos talleres de tecnologias DRAG, dentro do Festival participativo Gau Irekia. A documentação e exposição dessas descrições integram as metodologias de trabalho dessa autoetnografia, pela aplicabilidade e atualização dos procedimentos abordados anteriormente.

Depois dos primeiros momentos mais dispersivos da nossa performance dentro da noite do Festival, espontaneamente nós, as “dragueadas”, que nos havíamos espalhado pela praça, nos juntamos e iniciamos uma outra parte de nossa ação: *romper con códigos normativos de seducción*. Enquanto Feña e Sara provocavam as pessoas com olhares indiscretos e bruscas aproximações, eu e Kha rolávamos pelo chão molhado da chuva fria. Começamos, de repente, a trocar tapas na cara e beijos intensamente, com muito drama, noto que boa parte dos jovens árabes que estavam golpeando as portas metálicas anteriormente, se aproximam. Eu me afeto emotivamente ao perceber que aquelas caras familiares, as mesmas que eu havia visto durante toda a semana naquela praça, não desapareciam, não eram postas para fora das fronteiras cênicas e sim, se apresentavam e se diferenciavam por dentro da tal *situación DRAG*. Progressivamente eles formam uma parede diante das travestis atrevidas e descontroladas. Nesse momento, me encontro a quatro patas, com a bunda a mostra e em movimentos circulares

frenéticos. Kha deixa de beijar-me e se coloca de joelhos por trás de mim, começa a distribuir golpes e tapas nas minhas nádegas molhadas.

No meio do meu delírio, entre dor e prazer consentido, lanço o olhar ao grupo de homens com feições arábicas que acompanhavam em bloco nossa esquizofrenia cênica e noto que seguem atentamente a ação bem de perto, quase sem pestanejar. Por uma movimentação indiscreta de mãos de um deles, abaixo minha *mirada* e percebo que tal pessoa desfrutava da ação com uma visível ereção pouco dissimulada por dentro de *su pantalón sin calzoncillos*. Nesse momento senti uma integração performática poucas vezes vivida na minha trajetória cênica. Poderia dizer que desde dentro das muitas categorias discriminatórias que demarcavam a fronteira entre um corpo que performa de um corpo espectador, um corpo travesti e um corpo racializado, irrompia uma cumplicidade de intensa relação erótica destemida, que afetava nossos corpos sensíveis. Essa minha percepção se agudiza quando Kha se levanta, caminha languida e tranquilamente até o jovem com o falo ereto, o acaricia no rosto e o beija carinhosamente nos lábios em plena praça cheia de espectadores desorientados sem saber como seguir em suas ânsias de apreciadores passivos. Poucas vezes senti ternura radical de maneira tão explícita.

ternura radical é aceitar o ambíguo / é não pensar só à volta do teu umbigo / é romper com padrões afetivos, sem expectativas claras / ternura radical é compartilhar sonhos, loucura / sintonizar, não só empatizar / é encontrar uma galáxia nos olhos dx outrx e não deixar de olhar / é ler o corpo dx outrx como um palimpsesto / ternura radical é canalizar energias irresistíveis e convertê-las em / encarnações indomáveis / é ativar a memória sensorial é reconhecer x outrx por seu cheiro / ternura radical é sentir a possibilidade em cada dúvida / é deixar-se atravessar pelo desconhecido. (D'EMILIA; CHÁVEZ, 2015, *online*).

A noção de corpo vibrátil (ROLNIK, 2006) juntamente à *ternura radical*, podem desarticular as lógicas binarizantes que seccionam as experiências do corpo dentro de lógicas reducionistas que fabricam a separação entre arte e vida. Assim como um corpo normativo e um corpo errático, prescrevendo e hierarquizando lugares de aparição para cada uma destas corporalidades, dentro e fora de cena.

Concluo, com a afirmação de que a noção de corpo vibrátil apoia o reconhecimento da necessidade de atualização da arte DRAG, atravessada por essa elaboração acadêmica que compreende essa expressividade como um conjunto de práticas performáticas artístico-políticas que podem reconhecer matrizes cis-hetero-coloniais. Também que a partir da sua partilha crítico-estético-sensível,

faz o corpo vibrar hackeando e desestabilizando regimes de opressão que desidratam e até mesmo silenciam as questões étnico-raciais da cena artística contemporânea e das subjetividades dissidentes.

3.3.3 Giro performativo na interpretação da identidade – Articulação de conteúdo e criação de vídeos para organização do produto pedagógico

Se anteriormente enunciei a necessidade de romper com as raízes coloniais eurocêntricas da DRAG, desnaturalizando tais mitologias fundantes para desvitalizar os pactos que fazem a atualização e manutenção da colonialidade de gênero e seus dogmas estandarizantes, vejo pertinência em encontrar outras mitologias fundantes, e assim, desatar as memórias das expressividades dissidentes, reelaborando caminhos ancestrais pelos quais incorporar a DRAG se conecta à um processo de cura e emancipação de tais estigmas.

Se a origem eurocêntrica da DRAG se demarca entre a metade do século XVI e o início do século XVII com o teatro elisabetano e a aparição de Shakespeare, o que estaria passando em outros territórios neste mesmo período que poderia relacionar-se com políticas de regulação e aplicação do Sistema Moderno/Colonial de Gênero?

A construção de uma identidade nacional brasileira tem raízes coloniais que se erguem por fundamentos patriarcais, marcada pela violência da imposição de um sistema de gênero binário racializante. A partir de investigações sobre o controle e punição das práticas de sodomia presentes em documentos do processo inquisitorial no Brasil, se encontram registros da existência de personagens históricos por muito tempo esquecidos e silenciados. *Los cuales fueran perseguidos*, castigados, passando por processos de disciplinamento civilizatório, chegando ao extremo, *en algunos casos*, de serem levados à execução. É assim que emergem os nomes de Xica Manicongo e de Tibira (MOTT, 2014; JESUS, 2019).

O já explorado anteriormente lado escuro/oculto, reservado aqueles que apresentassem ambiguidades em relação aos mandamentos do Sistema Moderno/Colonial de Gênero, era fundamental para justificar a supremacia branca *“los miedos sexuales de los colonizadores los llevaron a imaginar que los indígenas de las Américas eran hermafroditas o intersexuales, con penes enormes y enormes pechos*

vertiendo leche” (LUGONES, 2008, p. 85). A primeira visão dos colonizadores lançada às comunidades originárias dominadas, era uma visão excludente do status de humanidade. Os indígenas somente alcançavam serem reconhecidos dentro das categorias homem/mulher a medida que “progredissem” no processo civilizatório colonial.

La naturalización de las diferencias sexuales es otro producto del uso moderno de la ciencia que Quijano subraya para el caso de la «raza». Es importante notar que la gente intersexual no es corregida ni normalizada por todas las diferentes tradiciones. Por eso, como lo hacemos con otras suposiciones, es importante preguntarse de qué forma el dimorfismo sexual sirvió, y sirve, a la explotación/dominación capitalista global eurocentrada (LUGONES, 2008, p. 85).

Abro um pequeno relato destas histórias, para exemplificar como um regime cis-heterossexual foi essencial ao processo colonial nas suas ambições em impor a construção de um estado patriarcal. Como também para ampliar uma mobilização da memória coletiva, e sua relevância “na construção e protagonização de identidades grupais, particularmente, daquelas identificadas no âmbito das identidades de género trans, tendo em vista sua apropriação simbólica e ressignificação na contemporaneidade” (JESUS, 2019, p. 1).

Através de investigações em arquivos inquisitoriais (JESUS, 2019), encontra-se os registros da presença de Xica Manicongo, em 1591, na cidade de Salvador (Bahia), então capital colonial. Uma pessoa sequestrada do Congo para ser escravizada no território, que então, começava a se chamar Brasil. Seu nome consta nos arquivos do Santo Ofício, por desobedecer e insistir em não comportar-se nem vestir-se dentro das coerências do tal Sistema Moderno/Colonial de Género. Ou seja, Xica apresentava uma corporalidade e atitudes ambíguas, que ofendiam a ordem colonial, e por isso foi denunciada ao Santo Tribunal, que fazia dela uma leitura biologicista e ocidentalizante, enquadrando-a na categoria homem, devendo-a punir por “vestir-se de mulher”, assim como por sua vida sexual muito desviada de uma matriz cristã-binária-cissexista.

As Ordenações Filipinas, que substituíram as Manuelinas em 1603, acrescentaram o crime de se vestir com os trajes de alguém de género diverso ao atribuído socialmente, exceto se em festas ou jogos, cujas penas iam do degredo de três anos para os homens e de dois para as mulheres, além do pagamento de multa para o denunciador (JESUS, 2019, p. 4).

Quando Manicongo é denunciada e levada aos tribunais do Santo Inquérito, é batizada como Francisco, registrada como homem, passando pelo processo de disciplinamento corretivo civilizatório, tendo que deixar de vestir-se de maneira incoerente em relação ao seu status concedido e imposto pelas ordens coloniais. Ordens estas que apagavam a sua expressividade, reduzindo toda a simbologia, toda a memória sensível que ela transportava desde o Congo em apenas duas possibilidades: ser homem ou ser mulher. Uma outra via: a morte, ou melhor, a execução em praça pública. “Até fins do século XX, Xica Manicongo ainda era, erroneamente (porém explicável, tendo em vista as limitadas informações então disponíveis e a invisibilização e silenciamento impostos à população trans), considerada homossexual” (JESUS, 2019, p. 5).

Já Tibira é conhecido como o primeiro caso que se tem registro no território brasileiro, de morte por crime de ódio em relação às pessoas de sexualidade e/ou expressividade de gênero não acorde com a ordem colonial. A execução desse indígena Tupinambá tem sua trágica história registrada no livro *Histórias das coisas mais memoráveis ocorridas no Maranhão nos anos de 1613 e 1614* escrito pelo padre francês Yves D’Évreux, durante sua expedição junto às ordens coloniais francesas na missão de invadir e dominar o território onde habitavam tais indígenas (costa Atlântica do Brasil). Na carta de execução de Tibira, encontramos a acusação da prática de sodomia, “que não se restringia ao que hoje entendemos por homossexualidade ou transexualidade. Qualquer prática tida como ‘nefanda’ era classificada na categoria sodomítica, como sexo oral ou anal entre homens e mulheres, mesmo os casados” (JESUS, 2019, p. 4).

Vale ressaltar que Tibira não era o nome próprio desse Tupinambá, e sim é uma designação dessa mesma língua, ou seja, os próprios Tupinambás tinham assimilado em sua cosmovisão outras possibilidades de ser, que transcendiam a binaridade de gênero, inclusive dando a estas pessoas, designadas Tibiras, um papel social de importância, muitas vezes relacionado a uma dedicação e abertura espiritual. A história de Tibira se pode conhecer melhor e mais detalhadamente na obra *São Tibira do Maranhão — Índio, Gay, Mártir*, de Luiz Mott (2014) fundador da organização não-governamental Grupo Gay da Bahia. Ainda que tal obra mereça uma crítica pela sua tendência a exaltar Tibira como uma identidade gay, ou seja,

cisgénera, o que se supõe uma leitura ocidentalizante sobre a cosmovisão dos Tupinambás.

Os brancos europeus, vindos de longe impunham sua visão de mundo, invalidando a maneira como os Tupinambás se relacionavam com seus corpos e com o território onde viviam. A estratégia de dominação dos colonizadores passava por inferiorizar as comunidades originárias, destruindo qualquer primazia do feminino e substituindo-as por simbologias masculinas e patriarcais, impondo a perversa ficção de que a visão de mundo eurocentrada teria autoridade e soberania para corrigir tudo aquilo que desviasse dessas matrizes de dominação. Dessa forma, distorciam qualquer sistema ritualístico, filosofias e cosmologias milenares das comunidades originárias, assim como, promoviam a desorganização territorial e simbólica, destituindo qualquer sentimento de pertença. Como por exemplo, a imposição de uma estrutura social de família nuclear (LUGONES, 2008), sustentada pela complementaridade reprodutiva *del acoplamiento pénis-vagina* (lógica cisgénera como regime político de ascensão de um estado heterossexual com base de dominação masculina).

El trabajo de defender una identidad inamovible nos desvía de encontrar las intersecciones perversas entre el capitalismo y la biopolítica, que históricamente ha gestionado los cuerpos de las poblaciones por medio de la invención y defensa de ficciones políticas basadas en esencialismos corporales como: raza, género, sexualidad heterosexual, integridad corporal. Modelando y legitimando así a los sujetos según las necesidades (re)productivas del sistema económico imperante (VALENCIA, 2014, p. 82).

A não consideração ou apagamento de personagens históricos como Tibira e Xica Manicongo, como parte das memórias que constituem a construção do estado-nação Brasil, faz parte de um projeto colonial de exclusão das matrizes africanas e dos povos indígenas. Destacando o prevaecimento do que Sayak Valencia (2014) aponta como *estrategias de perpetuación del machismo*, e ainda, “*el mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional tiene implicaciones políticas, económicas y sociales que cobran en la actualidad un alto número de vidas humanas*” (VALENCIA, 2014, p. 73).

[...] certos tipos de “identidade de género” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e,

conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero (BUTLER, 2003, p. 38).

Portanto, se faz evidente a urgência de uma “*desobediencia epistémica*”, como a proposta por Yuderkis Espinosa-Miñoso (2014), para

avanzar en la producción de nuevas interpretaciones que expliquen la actuación del poder desde posiciones que asumen un punto de vista subalterno”, de maneira insistente até que se “*derrumbe el almacén de comprensión del mundo tal cual lo ha producido y ha sido impuesto por la modernidad occidental*” (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014, p. 8).

Relaciono esta desobediência epistémica de Espinosa-Miñoso ao giro performativo na interpretação da identidade, proposto por Sayak Valencia (2014), que “*nos da referentes de que hay otras posibilidades interpretativas y de construcción/deconstrucción de la subjetividad que retan a las rígidas estructuras de los géneros, los sexos y el discurso colonial*” (VALENCIA, 2014, p. 84). Possibilitando, dessa maneira, conectar acontecimentos históricos por perspectivas dissidentes dessa linha heteropatriarcal unidirecional, deslocando a categoria mulher como uma categoria estável,

sino la representación de una opresión histórica e interseccional que ha logrado desobedecer al género y desarrollar estrategias de supervivencia frente a sus demandas predatorias [...] [assim como] el descentramiento de la categoría de Masculinidad (Halberstam, 2008) entendida como una propiedad intrínseca y exclusiva del cuerpo de los varones (VALENCIA, 2014, p. 85).

Eu me des-identifico a meio dessas violências marcadas por uma economia do roubo para a manutenção do poder sobre a vida. Se quanto mais perto da cisgeneridade e da branquitude, mais perto dessa verdade naturalizada, “*que avanza en un camino unidireccional, lineal y continuo, produciendo un mítico punto de partida*” (LUGONES, 2008, p. 81), penso nestes escritos como um contra-arquivo, uma contra-história, uma contra-narrativa activada pela ruína da fábula cisgénera colonial mitologicamente naturalizada em mim.

Fotografia 15 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho de 2021.



Fonte: Foto Mira Ercoli.

Fotografia 16 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho de 2021.



Fonte: Foto Mira Ercoli

Link para produto pedagógico/vídeo relacionado ao conteúdo desta seção:

<https://www.youtube.com/watch?v=uMo-o-26BsY>.

3.4 SOY ARTIFICIAL DE BRASIL

Para aprofundar as articulações até aqui propostas com as minhas práticas DRAG e vivências atuais, que acompanham a produção dessa dissertação acadêmica, apresento abaixo uma revisão no processo criativo de *Soy artificial de Brasil*. Este solo performático teve início com os estudos feitos dentro deste programa de mestrado. Minha intenção/intensão nesta seção, é evidenciar como se dá a relação teórico-prática para possibilitar a montagem que acopla em mi cuerpo, *dispositivos, recursos y operaciones* que ativam la DRAG como *tecnología de desidentificación y desarticulación de género para la re-programación de un cuerpo que se escapa de las matrices que le fijan en una naturaleza binaria y perteneciente a un territorio patriarcalizado*. La DRAG como mecanismo gerador de outros relatos possíveis pelos quais afirmo ser artificial do Brasil.

Por tanto, este solo performático tem como base a montagem DRAG desde a proposição da artificialidade das noções de género e nacionalidade. Ele explora elementos simbólicos de *una mitología fundante del proyecto colonial llamado Brasil, através de la comprensión de la DRAG* como una tecnologia propositiva de outros vocabulários e *nuevos relatos* para aproximar esta prática à *desobediencia epistémica* (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014) e ao *giro interpretativo de la identidad* (VALENCIA, 2014). O sea, assumo um ponto de vista subalterno para denunciar a atuação do poder e para empreender uma atitude que confronte as velhas e enferrujadas estruturas dos géneros, dos sexos e do discurso, discutidos anteriormente.

Al mismo tiempo la bastarda impugna toda tesis de mestizaje blanqueador que pacifique la contradicción irresuelta. La bastarda reconoce su origen violento y es una invitación a asumir de frente todas las contradicciones de la piel y de la historia por muy dolorosas que sean.

La bastarda redefine la identidad como un harapo con el que intentamos tapar nuestros complejos.

La memoria que la bastarda activa es la del conflicto, la de la escena de la violación como origen. (GALINDO, 2020, p. 78).

Como mi investigación en el arte DRAG sempre esteve atravessada por desconstruções identitárias, expandindo la experiencia biográficas a un debate crítico, sensible y comunitario, tensiono essa prática por dentro do que afirma Maria Galindo (2020, p. 78): *“reivindico la desidentificación de género como movilizadora*

de transformaciones fundamentales, así como reivindico la desidentificación nacional para declararnos parias y no pertenecientes a un Estado”.

Eu me assumo e reivindico meu lugar como BASTARDA-MIGRANTA-DESTERRADA-TERCEROMUNDISTA-DESLENGUADA, como um desterro identitário (BRAGA, 2020). Eu tomo a identidade nacional brasileira como um projeto colonial falido, destinada ao extrativismo e a exotificação, tendo as tecnologias DRAG como um dispositivo ritualístico que desnatura e desestabiliza *la noción de género y nacionalidad en mi cuerpo, possibilitando una experiencia estética que se conecta con una memoria sensible, un proceso de emancipación através de um posicionamento crítico y de reparación histórica en relación a los procesos de producción de estigmas desde una herida colonial abierta..*

Creio, desta maneira, facilitar a compreensão das práticas DRAG como práticas desorganizadoras das lógicas da colonialidade que separam arte de vida, como parte de tecnologias de género que produzem resistência contra-produtiva em relação a um contrato social heterocentrado, conectando e validando lugares de aparição das corporalidades dissidentes menos a processos de alienação à lógicas de consumo, e mais a processos de emancipação expressiva. Vejo também nessa escrita um gesto afirmativo para gerar *nuevos relatos del tránsito*, “como un espacio para los intersticios, los lugares ambiguos y ambivalentes que escapan a la definición; como reivindicación de los lugares mutantes y fronterizos” (GALINDO, 2020, p. 78).

Insisto em enunciarme por dentro desta escrita de língua partida, *entre español y portugués, dos lenguas coloniales impuestas*. Insisto na ilegitimidade do *portuñol*, enunciando-me desde *mi posición de persona que habla con un acento desclassificado-incorrigível*.

3.4.1 Descrição de operações/procedimentos para a ativação DRAG em Soy Artificial de Brasil

A seguir farei a descrição de 3 operações/procedimentos para melhor expor o processo de montagem desse solo performático, chamado *Soy Artificial de Brasil*, que até o momento tem quase dois anos de investigação, que segue aberta. Essa

descrição se estrutura em 3 pontos: A) Operación para activar la tecnologia DRAG, B) Descrição do recurso utilizado, C) Articulação teórico-prática:

A1) *Monocroma – Rojo.*

B1) Centralidade da cor vermelha para construção da “figura DRAG”, ou seja, vestuário e maquiagem com lógica monocromática.

C1) Escolho elaborar a imagem da DRAG a partir da articulação da artificialidade do género e da nacionalidade com a origem do nome colonial do Brasil, nome que vem da árvore de Pau-Brasil e da cor vermelha do pigmento encontrado na sua seiva.

Em 1502, tem início a exploração do pau-brasil, pelos colonizadores portugueses, a primeira riqueza explorada pelos europeus em terras brasileiras. A mercadoria, usada para fabricar tinturas, teve grande aceitação no mercado econômico da Europa. A substância corante extraída da madeira, embora tivesse valor inferior às mercadorias orientais, foi de grande interesse para Portugal. (AGOSTINI et al., 2013, p. 3).

A violência do extrativismo colonial desse pigmento dá nome ao território colonizado. Brasil também vem de brasa, algo que está ardendo, em chamas. Artigo a proposição de que o género está em ruína, ardendo e em brasa a través do ato de pintar o corpo de vermelho e como reivindicação de um sentido de origem e de pertença como algo completamente artificial.

A2) *Lipsink/play back.*

B2) Este recurso é muito comum às práticas DRAG. Se trata da sincronização dos lábios e gestos com áudios pré-gravados. Este recurso gera uma versão/paródia da canção gravada simulando uma apresentação ao vivo.

C2) A canção utilizada é Las Bachianas nº 5, composta por volta de 1940 por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro. O nome da obra tem origem na proposição do compositor de fusionar músicas do folclore brasileiro com o estilo e forma de compor do reconhecido compositor alemão barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750). Escolho esta música justamente por esta fricção de elementos do que se configura como cultura musical brasileira, com elementos de uma música clássica-erudita europeia.

A3) *Reveal* (do inglês revelar).

B3) Recurso bastante recorrente no universo performático DRAG pelo qual há uma revelação, como um efeito especial que revela algo em cena, como uma mudança de peruca, de vestuário, de qualidade de movimento, etc.

C3) Há na performance *Soy artificial de Brasil* um momento ápice, no qual o “tapa-sexo” ou “*tuck*” (termo vindo da cultura estadunidense para descrever este recurso que se refere a utilização de fita-esparadrapo para ocultar e retirar volume das genitais), é retirado. Este procedimento é feito junto à dramaticidade da performance pelo qual a genital é exposta/revelada num gesto afirmativo das contradições de uma corporalidade trans, trazendo a não centralidade das genitais como núcleo definidor de gênero.

Abaixo apresento algumas imagens e um texto produzido por mim que fazem parte da documentação desse processo de criação. Um percurso de quase dois anos feito em trânsito e na confluência com outros espaços e pessoas.

Fotografia 17 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho de 2021.



Fonte: Foto Mira Ercoli.

Fotografia 18 – Artificialia – Performance no Museo Etnográfico de Barcelona, junho de 2021.



Fonte: Foto Mira Ercoli.

Fotografia 19 – TWO PLANTS ARE COLLINDING – Performance na Lateral Galeria de Arte – Roma, dezembro de 2021.



Fonte: Foto Margherita Panizon.

Fotografia 20 – TWO PLANTS ARE COLLINDING – Performance na Lateral Galeria de Arte – Roma, dezembro de 2021.



Fonte: Foto Margherita Panizon.

Fotografia 21 – Performance feita pelo coletivo TEKNODRAG para a reabertura do Espaço cultural El Molino, dentro do Festival Grec de Artes – Barcelona.



Fonte: Foto Alice Brazzit.

Fotografía 22 – Performance feita pelo coletivo TEKNODRAG para a reabertura do Espaço cultural El Molino, dentro do Festival Grec de Artes – Barcelona.



Fonte: Foto Alice Brazzit.

Escribí un texto llamado la herida colonial. Este texto empezaba hablando sobre este sentimiento de no pertenencia que está siempre ahí. Y de algún modo se intenta taparlo, se intenta soportarlo. Pero, sigue siendo una herida, una herida que parece que muchas veces se cree que está cerrada.

Pero, esto es porque no se quiere asumir. No se quiere asumir la propia herida dentro de este sentimiento de no pertenencia.

Creo, que por un tiempo comprendí que el proceso de cura, de sanación, de esta herida, era intentando cerrarla y este es el gran cambio.

Creo, que esta herida está abierta, y que dejar sangrar es asumir un proceso de cura, de sanación. Porque si, esta herida necesita atención, necesita reparo, necesita ser sentida.

La sangre escurre.

La herida.

Las raíces: Un accidente genético.

Soy un error en la matrix.

Esta sangre que se pudiera contaría una historia, la historia de una bastarda, de esta que se rebela, que se levanta en contra la biología sacralizada dentro de un núcleo familiar.

Esta sangre si pudiera contaría la historia que sería la contra-historia, que sería la contra narrativa de esta re-contra fantasía de un reino llamado cis-hétero-lándia.

Esta sangre contaría la historia de la violación como origen.

La historia del silenciamento, de la exclusión, del apagamento de toda feminidad.

Una sangre bastarda que no va a contar una historia de un seguimiento lineal y recto y bien estructurado.

Esta sangre es un accidente.

Soy un accidente genético.

La piel.

La piel es una frontera geopolítica. Y esta herida que sangra, abierta. Una herencia colonial, que no permite que se asiente ningún sentimiento de pertenencia.

Esta herida que sangra, no permite que los roles de género se desempeñen de un modo adecuado a las tecnologías bio-mórficas, binarizantes.

Esta sangre ya no obedecerá a los dogmas de esta estética, aséptica, aburrida, capitalística, racializante y capacitista.

Esta sangre que escurre. Escurre caliente, fresca.

Sientes el olor?

Es que estoy viva.

Estoy viva, y esta vida tiene un cuerpo que rompe esta realidad, higienizada,

normada, tan empobrecida.

Esta estética no puede con esta cuerpa, que hackea todo este cis-tema, que deshabilita, que desprograma.

Esta sangre a pasado por un proceso de desintoxicación, por exceso y adición a la cis-hetero-normatividad.

Como pueden ver completamente depurada y de este modo es completamente resistente a todas las tecnologías binarizantes y a todos los aparatos de género que quieran inducir a un cuerpo disciplinado, arreglado, puesto sobre una identidad muy bien adecuada y una natural felicidad por ser una ciudadana cumplidora y extremadamente documentada.

Esta sangre contiene componentes reactivos a todos los tipos de parásitos blancos.

Ahora activaré un drama a partir de un dolor que también es artificial.

Pero igualmente siendo artificial es un dolor que se siente.

Um cuerpo cyborg, algunos llamarían.

Yo lo que veo es una cuerpa fugitiva. Una presencia que hackea, que corrompe un cis-tema.

Que desprograma el género como pre discursivo, como prescriptor de un destino donde no se nos nombra.

Entonces habrá que hacer una evocación.

Una evocación de un gesto preciso y desafinado, que abra una brecha en las líneas de la historia con H mayúscula.

Para que esta evocación sea efectiva, tenemos que revisar el apego a un sentido de origen.

Nací en un territorio usurpado, un proyecto colonial fallido llamado Brasil.

Elijo elaborar la aparición a partir de la articulación del género y de la nacionalidad con este nombre colonialmente impuesto:

BRASIL.

Este nombre proviene de un árbol, llamado PAU-BRASIL, conocido por el pigmento rojo encontrado en su sábina.

Brasil también significa - rojo - ardiente.

Mi género arde. Mi identidad se deshace.

Pau-Brasil, este árbol de buena madera y rojo por dentro, fue el primer recurso natural robado por los colonizadores, que ambicionaban enriquecer tiñendo de rojo la ropa de la aristocracia europea con el pigmento encontrado dentro de este árbol.

De rojo me pinto en un proceso de destierro y sanación, por no aceptar la imposición de un sentimiento de pertenencia completamente artificial.

Traidora de lo natural y de lo biológico nada en mí hará el mínimo esfuerzo de sostener un género nacionalizado.

Articulo todo este vocabulario fronterizo para afirmar:

SOY ARTIFICIAL DE BRASIL!

Soy una farsa.

Soy una cuerpa mutante, una monstrea criadora de desorden hormonal que explotará de tanto estrógeno añadido.

Clandestina, deslenguada, forastera, blanqueada y fácilmente patologizada.

Me escapo de las definiciones entre el claro y el oscuro en un eclipse de luna llena de sangre.

Me consagro en una autodeterminación clandestina. Si me quieres llamar, no te distraigas con la soberanía de un archivo oficial cis-hetero-racializante. Seguiremos rompendo todas las conformaciones de este eurocentrismo pudrido, que insiste en privar a los cuerpos diaspóricos, que insiste en dibujar fronteras, construir leyes y muros para preservar sus privilegios!!!

Europa está en ruina y no escapara de la furia migrante disidente que arrebentará la blanquitud y la cisgeneridad en una celebración roja, profana y apocalíptica!!!

(Texto escrito entre 2021 e 2023 no processo do solo performático Soy Artificial de Brasil).

3.4.2 Articulação e aplicabilidade da DRAG como estratégia estética decolonial de reinvenção de si

Nessa seção apresentarei algumas descrições documentais, áudios gravados e fotografias que fazem parte de um arquivo feito já dentro do processo de escrita da presente dissertação.

Início este processo de escrita enquanto estou em trânsito pela Itália – de outubro 2021 a janeiro 2022. Mais de 12 anos depois de haver deixado o Brasil. Eu me encontro nos preparativos natalinos do ano pandêmico de 2021, contando moedas e a procura de pessoas que me acolham em suas casas em Roma, na Itália. Escrevendo entre maquiagens, perucas, sapatos de salto-alto, cílios postiços e um título de residência espanhol vencido. E o que me traz aqui a esta cidade decadente, ruína-turística-ocidental, o que me faz escrever este material é a arte DRAG.

Venho a Roma para fazer algumas colaborações artísticas e dar continuidade a essa teia de relações fugitivas e contra-produtivas desse sistema cis-centrado, produtor de um modo de vida *arraigado a la idea de propiedad privada y procesos individualizantes*.

Uma pessoa migrante, *trans-sudaka*, conseguiria encontrar uma casa facilmente no território europeu? São dois meses de busca, na capital italiana, desviando das plataformas mais conhecidas, massificadas, gentrificantes, como Airbnb e Idealista, confiando que é possível seguir dentro deste trânsito dissidente de maneira afirmativa, digna, abrindo lugar onde parece que *se suponía que no debería estar*. A minha estadia em Roma-Napoli se fez, assim, numa dinâmica frenética de muita mudança de casa, noites dormindo em sofás e espaços improvisados, sendo acolhida por pessoas até então desconhecidas.

Como escreve Mikaelah Drullard (2022), mulher trans e preta, no artigo *Vivir al Margen: Racismo Creativo y Nomadismo Blanco*, publicado pela revista online *Volcánicas*, “*La vivienda cada día se aleja más de entenderse como un derecho humano y se concibe como un producto, como una mercancía a ser comercializada, provocando desplazamiento y retos en su acceso digno de parte de personas periféricas y prietas*” (DRULLARD, 2022, online). Em seu texto, ela faz uma *muy pertinente diferenciación entre migración* e o que chama de nomadismo branco.

cuando el racismo y la blanquitud estatal gentrifica ciudades y vidas otras, a favor de occidente [...] [fazendo com que o acesso e direito a um teto sejam] sujetos a la oferta y a la demanda, privatizados y monopolizados para solo aquellos cuerpos que tengan la capacidad de pagar por él (DRULLARD, 2022, online).

Em novembro de 2021, ainda em Roma, recebo um convite para participar do programa de residências artísticas na Lateral Galeria de Artes¹⁵, onde pude desenvolver alguns estudos junto ao artista nova-iorquino Nickolas Von Klien sobre a prática DRAG.

Depois do período de residência me encontro em uma situação *homeless*, ou seja, sem casa. Após dias buscando lugar para dormir sem sucesso, evitando alugar quartos inclusive por não ter condições financeiras, consigo as chaves da tal galeria de arte para ensaiar a performance que apresentaria no *Festival Hacker Porn*¹⁶ de filmes pós-pornô. Essa autoetnografia também é lugar de abrir alguns sigilos: *sin decir a nadie*, durante uma semana ocupei a galeria por não ter onde dormir – digo ocupei pois o fiz sem pedir permissão, assim pude ter teto, ainda que sem cama.

La categoría migración que deslocaliza subjetividades de sus territorios por procesos de despojo, violencia y exilio, no ofrece el pedestal de humanidad y propiedad que poseen sujetos blancos que no son leídos como cuerpos en situación de movilidad humana. A mi entender, la migración siempre se encuentra atravesada por cierta condición de vulneración, por lo que creo que efectivamente los nómadas digitales, definidos como emprendedores sociales y dinamizadores económicos, nombrados así por las Naciones Unidas (ONU), el norte global y el actual gobierno de la Ciudad de México, no son migrantes, sino sujetos que ocupan con sus cuerpos y sus posiciones de privilegio cualquier lugar en el mundo derivado del poder que

¹⁵ Lateral Galeria de Arte (Roma, Itália). Disponível em <https://www.instagram.com/lateralroma/>. Acesso em 21 mar. 2023.

¹⁶ Hacker Porn Film Festival. Disponível em <https://www.hackerpornfest.com/en/>. Acesso em 21 mar. 2023.

tienen, no hay que perder de vista que el privilegio siempre se traduce en un ejercicio de poder jerarquizante que en un mundo racista, heterocapitalista y patriarcal como el que habitamos, siempre se materializa en relaciones de violencias y subordinación (DRULLARD, 2022, *online*).

E o que me traz e articula minha estadia na Itália, o que me faz vincular com os espaços aonde estou circulando é a arte DRAG. Essa expressividade que não aprendi na academia, que não aprendi em nenhum lugar oficial de ensino e de estudos das artes. E hoje aqui em Roma, sem casa, experiência bastante comum dentro da minha situação de migração, essa arte DRAG, tida como uma arte menor – quase não há estudos, quase não há referências acadêmicas, que supostamente serviria somente para entretenimento – é a arte que me articula dentro desta situação de desterro. Desterro que não acontece somente dentro do sistema identitário. É também um desterro comunitário, um desterro que se infiltra e transborda, que ocupa e abre grietas nas convencionalidades das galerias de arte, dos museus e dos programas artísticos em geral.

Abaixo está a transcrição de um áudio gravado no processo de preparação da performance a ser apresentada no Festival *Hacker Porn* de filmes pós-pornô (Bar Trenta Formiche, Pigneto, Roma) no dia 02 de novembro de 2021.

De repente eu andando, movendo-me com as minhas malas nas costas.
 Perguntando-me qual seria a próxima parada.
 Qual seria o próximo banheiro que eu me banharia, qual seria o próximo shampoo, o próximo hidratante.
 Qual seria o próximo caminho.
Más bien, cual sería la próxima casa?
 Casa-caminho
 A casa é o próprio caminho
 Andando pela cidade velha, velhíssima, no sentido ocidental da antiguidade das coisas.
 O pó de Roma me faz pensar no sentido de pertença que parece falhar dentro do meu sistema identitário.
 Imagino uma performance, uma performance que tensiona um corpo exotificado, que tensiona um corpo que briga com um gênero, que tensiona o corpo que briga e que luta por seguir experimentando a casa como caminho, o caminho como casa, o trânsito.
 Imagino uma performance.
 A cor vermelha.
 Tingindo todos os espaços, todos os cantos, invadindo o claro e o escuro da maquiagem, como se fosse o sangue escorrendo de todo desmatamento do pau-brasil, primeira matéria extraída da então colônia, chamada Brasil.
 Brasil/brasa/incandescente/vermelho.
 O miolo da árvore que chamamos pau-brasil é vermelho como brasa.
 Brasa/brasil/vermelho por dentro.
 O extrativismo colonial tem o pau-brasil, uma árvore que dá o nome a este país continental, a primeira matéria extraída, exportada, roubada pelos invasores colonialistas do território do que hoje chamamos Brasil.

Esta madeira, essa árvore extraída, estratificada, explorada, desmatada, até chegar ao quase desaparecimento.

Porque por dentro desta árvore, ali no seu miolo, o pigmento vermelho, feito brasa/brasil, era utilizado para pintar, tingir as vestes da realeza e da aristocracia europeia.

Brasil, assim chamamos este território que tinge de vermelho, com seu sacrifício, as vestes das pessoas as quais o poder incorporam.

Imagino essa performance enquanto vou andando e perguntando-me: posso eu seguir experimentando a minha diáspora, o meu caminho como casa, o meu trajeto, a minha transição? Posso eu não herdar, recusar toda essa armação que me quer atada a esse sacrifício vermelho, retirando de mim o miolo vivo, incandescente, para fixar-me dentro de uma identidade colonialmente imposta, generificada, racializante? Posso eu seguir no meu caminho? Posso eu afirmativamente viver a diáspora de um trânsito? Posso eu não estigmatizar-me, não fixar-me, não desgastar a minha dissidência na ideia de uma falta de um género bem localizado, de uma nacionalidade ostentada? Posso eu traír a masculinidade imposta pelo nascimento num território colonialmente nomeado Brasil?

Que a madeira estratificada para pintar a riqueza eurocêntrica não me impeça de andar por Roma e seguir pulsando dentro da experiência de que o meu caminho é a minha casa, onde alguns corpos se fixam, outros corpos se desprendem. É aqui onde eu moro, numa conexão com este território, com esta territorialidade que não foi invadida, que não foi demarcada dentro de um sistema binário racializante. Eu habito nesta diáspora: o caminho como a minha casa.

Viviendo fuera de mi territorio facilmente me apuntan como la identidad brasileña, la del sol, la de la feijoada, de la caipirinha, del culo gordo que menea. Luego tengo que hacer el ejercicio de explicar a estas miradas exotificantes de que yo vengo del sur, del sur de lo que llamamos Brasil, la parte del territorio más blanqueada de esta nación colonial. Entonces también les tengo que explicar que en Curitiba, la ciudad donde tengo mis afectos en el sur de Brasil, no triunfa el carnaval, porque las plumas de los disfraces de los bailarines se marchitan con la lluvia, de las noches frías de un verano fracasado de esta ciudad gris y húmeda, ciudad conocida como la ciudad más europea de Brasil, una obscena ostentación de una estética de base en la blanquitud.

Talvez a cultura de onde venho tenha que ser relacionada muito mais com a cultura do mate, do chimarrão, com Chile, Uruguay, Argentina e Paraguay, ou seja, sul do sul da América do sul, isso se queremos homogeneizar um território para possibilitar uma categorização colonial da minha identidade migrante desgarrada.

Penso nas práticas mestizas e encontros fronteiriços que propõe Gloria Anzaldúa (2015), também penso no *Chapeo*, este acontecimento, referenciado no romance assim intitulado de Johan Mijail (2021), travesti negra afro caribeña, como um intercambio constante, como esse valor que se *intenta* encontrar, *por acceder a un juego, un juego de trueques*, que mistura as categorizações das mercadorias e

dos valores dos afetos, dos corpos, da sexualidade “[...] *el chapeo era lo que nos permitiría vengar que históricamente nos hayan sacado de nuestros sitios sin nosotros desearlo; que el chapeo tenía algo de reivindicación y a la vez conexión con las creencias y costumbres que habían intentado arrebatarnos, tratándonos de brujes, males, de gente sin alma*” (MIJAIL, 2021, p. 24).

Assim como no Chapeo, os intercâmbios não se dão apenas nas moedas, *porque hay que recordarse, que monedas occidentales no habían en Abya Ayala, estas monedas que hoy universalizan nuestros territorios y gestionan una economía de estereótipos de una cultura dicha brasileña.*

Estes relatos vão de encontro ao que diz Sayak Valencia (2014) sobre um processo de *tercermundización* do primeiro mundo, ou a proliferação de *los sures globales*,

[...] lo cual brinda un espacio de alianza posible a través de la enunciación compartida del sur everywere, que se caracteriza por el devenir minoritario/migrante [...] El transfeminismo de impronta *sudaca/euraca/norteca*, no se reduce solamente a la incorporación del discurso trans al feminismo sino que puede entenderse como un movimiento migrante y relacional, así como la contestación desobediente a los sistemas de representación y represión dominantes, incluyendo una crítica directa al dogmatismo profesado por cierto feminismo institucional (VALENCIA, 2014, p. 69).

Partindo destas perspectivas, apresento um trecho das Notas do diário de Viagem a Nápoli, do dia 24 de Janeiro de 2022.

“*No sé porque gonorrea no le han dado el asilo*”, escuto essa frase da boca da pessoa que me atende no “Caffè Aràbo”¹⁷ na Piazza Belini, em Napoli (IT). Entro nesse café pensando em conectar-me de alguma maneira com outras vertentes culturais presentes na cidade, que escapem da identidade italiana, auto-centrada, supremacista e eurocêntrica. *La expresión “no sé porque gonorrea”* dita por essa pessoa de máximo 24 anos, que serve às mesas nesse café, denuncia, junto a seu acento espanhol melódico, uma possível identidade latino-americana. E o conteúdo do que diz, me faz conectar com a dependência social e burocrática de uma pessoa que precisa de permissão das leis de migração e fronteira. Ou seja, entro no café, então árabe, e enquanto bebo “*té verde con menta*”, e vejo que minha intenção de desviar de uma tal cultura italiana, me faz encontrar um contexto bastante *cercano y familiar*. Enquanto descanso meus braços e escrevo isso com as mãos tremendo, pelo acúmulo de tensão muscular por carregar minhas malas neste meu último dia em Napoli, “*me doy cuenta de que estamos aquí, abriendo brechas por dentro de lo se reconoce como cultura europea*”. Entrar nesse café foi uma decisão estratégica: tive que deixar a casa onde me abrigaram, durante minha estadia na cidade, ainda faltando mais de 5 horas para meu trem de retorno a Roma, assim que já me encontro nesse tal “não lugar” como nos lembra Marc Auge (2014), um não lugar que especificamente gera a

¹⁷ Do italiano Café Arabe (tradução minha).

incertidumbre: “no sé porque gonorrea no le han dado el asilo”. Penso nas capas e capas de cultura, de contextos e de vozes que se necessita atravessar para tocar as temáticas e então situar essas conversas, estas realidades de 3 corpos migrantes da América do Sul, que se agrupam, trabalhando juntas num café árabe em Napoli, a espera de um asilo político. *Había abierto* o computador para escrever um pouco sobre algumas conversas que tive, aqui pelo território italiano acerca do QUEER. No dia 12 de Janeiro de 2022 morre, aqui na Itália, por causas não divulgadas, Natasha Simonini, indígena-travesti, do Acre (Brasil). Natasha vivia há muitos anos como migrante e trabalhadora sexual na Itália, como tantas outros travestis e pessoas trans, que veem no mercado ilegal da prostituição europeia uma forma de ascensão social, muitas vezes fadada ao fracasso e à subalternidade. O caso é que a morte de Natasha Simonini é anunciada entre os noticiários brasileiros e italianos, pelo fato dessa irreverente figura ter sua imagem viralizada por anos na internet, por um meme conhecido como “Buonasera Natasha - Buonasera Katuscha”, onde Katuscha, também travesti, migrante na Itália, recebe sua amiga Natasha num decadente tapete vermelho.

Receber a informação da morte dessa figura icônica da resistência trans sudaka, obviamente me emociona. Pelo entusiasmo de compartilhar a história de Natasha e saudar dignamente sua passagem, decido mostrar o tal vídeo viralizado a algumas pessoas italianas QUEERS que conheci nos últimos dias, na esperança de brindar *insieme*¹⁸ este momento. Devo confessar que me parece inocência de minha parte que pudesse gerar este momento de fluidez de referências. Digo isso por assombrar-me ao notar que enquanto mostrava o tal vídeo de Natascha e Katuscha, *les QUEERS italianes* não soltavam nenhum sorriso e sim olhares de crítica e censura. Me advertem que este tipo de conteúdo é algo “de que as pessoas de Itália não se riem, porque rir-se disso seria burlar-se disso”. Não podem acessar a dignidade de Natasha e celebrar sua vida, dissidente, diaspórica, clandestina reinando sobre um tapete vermelho estendido burlescamente sobre a decadência italiana. Por de trás de tanta paixão pela vida e drama, está latente um supremacismo que impede os olhos da “italianidade” de ver o QUEER sem suas lentes higienistas.

Mientras escrevo aqui no café árabe em Nápoles, 3 pessoas se sentam à mesa ao lado, falam em Italiano com um acento francês, claramente não são migrantes, nem hetero-dissidentes, o atendente salvadoreño se dirige a eles, enquanto os clientes-turistas se riem do seu acento e maneira de falar. Os europeus curiosos perguntam ao rapaz sua nacionalidade, enquanto trocam olhadelas dentro de suas cumplicidades com branquitude que separa estes corpos nesse contexto de óbvia exotificação. Eu, nada neutra, olho com desaprovação aos da mesa ao lado que dissimulam minha irreverência como quem higieniza esse ambiente cheio de fronteiras que se colapsam entre si.

Para quem vive em Espanha é fácil reconhecer que existe um certo orgulho de ser cidadã ou cidadão espanhol, por saber que este estado apoia os processos de legitimação político-social das pessoas da comunidade LGBTQIA+. Tal orgulho é também a base para a ostentação de uma ideia de superioridade por pertencer a uma identidade nacional dentro deste estado que se vê progressista e *evolucionado*, em comparação ao “atraso global” relacionado a estas políticas de validação das identidades dissidentes sexuais e de gênero.

¹⁸ Do italiano junto (tradução minha)

Essa exaltação do sentido de pertença à um estado progressista por parte da comunidade LGBTQIA+ parece ser a base do que se reconhece como homonacionalismo. O homonacionalismo é a articulação dos mecanismos de apropriação dos discursos da luta por direitos da comunidade gay, por dentro do aparelhamento dos estados-nações para ocultar discursos supremacistas e dissimular a violência colonial e suas políticas de controle, como é o caso de Israel, que constrói uma imagem de estado-gayfriendly enquanto massacra e ocupa o território e a cultura palestina. Como um mecanismo perverso que atualiza a colonialidade do poder (QUIJANO, 2007) e que estimulam a produção de manifestações delirantes de algumas identidades, que julgam que porque elas são dissidentes, podem esquecer-se dos seus privilégios e ter posturas pouco críticas em relação aos seus lugares de aparição. Expressividades QUEERs-eurocentradas delirando em suas fantasias desde o alto dos seus privilégios higienizados e seguros. “*El QUEER no te quita el racista*”, não cansamos de dizer.

Para abordar uma possível definição desse fenômeno abro um outro relato sobre o lançamento do vídeo-clip da música *Por España*¹⁹, de Samantha Hudson, figura icônica da dissidência de gênero, em atual expansão popular no *Reino de España*.

Tal vídeo foi lançado no dia 12 de outubro de 2021, com uma estética satírica de exaltação a códigos nacionalistas. A problemática se amplia *por el hecho de que en España*, nessa mesma data se comemora o dia da *hispanidad*. Essa data comemorativa é um monumento histórico performativo para recordar que dia 12 de outubro de 1492, Cristovão Colombo invadiu as terras que então seriam chamados de América. Ou seja, o dia da hispanidade é o dia marcado pelo princípio e implementação do colonialismo espanhol. A cada ano aviões de caça cruzam os céus do território espanhol, o exército desfila com armas e veículos de guerra pelas principais avenidas dos centros urbanos, ostentando o nacionalismo pela conservação de uma memória colonial marcada pelo genocídio, rapto, violação e escravização.

O *vídeo-clip* de Samantha Hudson viraliza nesse mesmo dia. Uma pessoa branca, *española*, ganha projeção e espaço nas mídias, numa explícita desconsideração pela *lucha migrante-racializada*, que vem construindo um histórico

¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Amx9AXIllumY>. Acesso em 18 abr. 2022.

de *mucha resistencia*, insistentemente saindo pelas ruas a cada *12 de octubre* a gritar que nesse dia em *España no hay nada que comemorar*.

Nesta data fatídica do ano de 2021, o que se vê nas redes e mídias sociais do *Reino de España* é a comunidade LGBTQIA+ compartilhando imagens e *símbolos nacionalistas y españoles*, sem nenhuma crítica ou suporte ao movimento migrante. Porque o que mais vale é luzir e receber likes numa atualização do sentido de nacionalismo, vestido e temperado ao gosto de uma estética QUEER gentrificante. Seria como que por ser uma identidade dissidente se pudesse não responsabilizar-se, exumar-se dos privilégios da branquitude que permitiriam a aparição de corpos dissidentes desde que pelo filtro da exaltação dos símbolos e códigos de uma maquinaria hetero-capitalista colonial, a mesma que nos persegue e mata.

No artigo *Del 'pinkwashin' de Israel al homonacionalismo en Madrid* publicado em junho de 2018 pelo jornal *online El Salto Diário*, Ignacio Elpidio Domínguez Ruiz descreve a clara relação de racismo e classismo dentro do movimento LGBTQIA+ de España. Ele reflete sobre *el papel de los intereses económicos y empresariales* nos atos públicos e manifestações políticas em prol da igualdade de género e liberdade sexual. Neste artigo, o autor aborda a participação da cantora israelí Netta Barzilai no Orgullo de Madrid no ano de 2018. Neste mesmo ano, essa cantora se fez famosa por ganhar o prémio máximo do festival Eurovision de música POP europeia, com uma música de temática de emancipação sexual e valorização de corpos dissidentes. Ainda nesse artigo se relaciona a promoção internacional da imagem da cantora e a exaltação de discursos de emancipação da comunidade LGBTQIA+ como mecanismo de *rebranding*. Destacando a criação de uma nova percepção em relação aos abusos e invasões por parte do estado de Israel no território da Palestina, uma vez que poucos dias depois do festival Eurovision de 2018, Israel ataca Palestina.

Pocos minutos después de saberse el resultado, Benjamin Netanyahu le felicitó en Twitter, multiplicándose las publicaciones en esta red social que leyeron la victoria como parte de un estudiado lavado de cara para el Estado israelí. Cuando pocos días después se fotografiaron juntos la cantante y el presidente, compartiendo el ya icónico baile de "Toy"²⁰, la reciente masacre de varias decenas de personas palestinas planeaba como

²⁰ Assim se chama a música cantada por Netta Barzilai, ganhadora do prémio máximo do Festival Eurovision 2018 (nota minha)

una ineludible sombra, rompiendo el idilio de Europa con la cantante y la imagen desenfadada del Estado israelí (RUIZ, 2018, *online*).

Neste caso vemos como os mecanismos do homonacionalismo se ativam para instrumentalizar os discursos e o histórico de lutas das comunidades heterodissidentes, que no caso apresentado exalta Israel como um estado moderno e progressista, defensor dos direitos da comunidade LGBTQIA+, enquanto esconde e oculta a maquinaria da colonialidade mantendo o genocídio da população palestina ativo. O conceito de *pinkwashing* se enquadra para definir essa perversa relação, sendo descrito como

[...] el control de las prácticas gubernamentales y corporativas en busca de lavado rosa o de instrumentalización de la diversidad sexual y de género [...] La propia gran autora del desarrollo conceptual, Jasbir Puar, escribió en 2012 un artículo con Maya Mikdashi alertando de los problemas de esta observación crítica. Reconocieron que, pese a las intenciones, las prácticas de *pinkwashing* reproducen —a veces incluso de forma intencionada— los mismos discursos que el *pinkwashing*: el marco más amplio del homonacionalismo. Las autoras sostienen que “los críticos del *pinkwashing*, que asumen una camaradería *queer* internacional, repiten un argumento central del homonacionalismo: las y los homosexuales deberían solidarizarse y empatizar los unos con los otros porque son homosexuales” (RUIZ, 2018, *online*).

Tal *camaraderia queer* que dissemina, então, a universalização do sentido de ser homossexual se vê no apoio das corporações e instituições espanholas que promocionando a imagem da cantora israelí Netta Barzilai dentro da programação das festividades do Orgulho LGBTQIA+ deste mesmo ano de 2018, no território del *Reino de España*, ampliam a propaganda homonacionalista, que esconde a constante violação dos direitos humanos feita pelo estado de Israel ao povo palestino.

O homonacionalismo e o *pinkwashing* como mecanismos de implementação do sentido de pertença dado pela instrumentalização e visibilidade universalizante dos discursos de *lucha de la comunidad LGBTQIA+*.

É por estas articulações que observo uma estética que podemos chamar de *white appropriation* (traduzindo do inglês, apropriação branca). Tal estética se dissemina por associação e alianças políticas entre grandes corporações, instituições e mecanismos de manutenção da colonialidade dos estados-nações. Isso acontece com a associação entre uma propaganda homonacionalista que gera um fluxo de imagens, que por sua vez sustentam posicionamentos de base de

disputa territorialista que não compreendem, por exemplo, a intersecção entre raça e género e mantém intacto e fixo um tal sujeito do feminismo dentro de uma emancipação social *que no es para todes*.

Esta estética perversa parece validar posturas pouco críticas em relação às cadeias de privilégio e os lugares de aparição que vem invadindo as manifestações e movimentos sociais feministas na Europa. Vemos o homonacionalismo e o *pinkwashing* como tecnologias de implementação de uma propaganda estatal que, camuflada por uma política de defesa aos direitos da comunidade LGBTQIA+, oculta mecanismos de implementação de um sentido de pertença. Esse sentido de pertença é dado pela instrumentalização de discursos dos feminismos, hierarquizando um processo seletivo de emancipação sexual em relação a discursos de dominação da branquitude. Como se um estado pudesse escusar-se da violência que gera pela opressão racial, porque defende direitos de uma comunidade dissidente higienizada, branqueada, ocidentalizada, obediente e adaptável às ordens e conformidades dos estados-nações. Assim como o estado de Israel, que avança e domina o território da Palestina reafirmando as divisões e disputas coloniais territorialistas, promocionando-se internacionalmente, através de tal seletivo sentido de emancipação sexual.

Com este panorama em mente, já em 2023, me organizo *junto a mis amigues de Barcelona*, cidade onde atualmente vivo, para participar das manifestações que marcam o dia 8 de março. Neste ano se convoca na cidade catalana uma manifestação para um dia antes do dia internacional das mulheres, ou seja, dia 7 de março. Uma proposta de contra-movimento que se posiciona denunciando o dia oficial, 8 de março, como um dia já muito associado a grandes corporações que instrumentalizam a luta feminista com suas campanhas publicitárias e políticas institucionais associadas a um feminismo branco-burguês-eurocentrado.

No entanto, confesso que mesmo nesse dia, de contra-movimento, participo de tal manifestação e passo por vários momentos de incomodidade. Esta incomodidade vinha do fato que ao estar presente nessa manifestação, tida como de esquerda, libertária e progressista, acompanhei várias atitudes, vi muitas imagens montadas dentro de uma disseminação desta estética que anteriormente defini como *white appropriation*.

No meio da multidão avisto uma grande *whipala*, que é uma bandera Aymara, povo originário andino. A composição da *whipala* constitui e agrupa muitas cores, que refletem uma cosmovisão com base na multiplicidade e pluralismo. Busco com meus olhos e encontro a pessoa que sustenta e agita bravamente esta bandera: uma pessoa de pele muito branca, olhos azuis, rasgos nórdicos e de rastas ou *dreadlocks*. Me assombro diante da descentralização de imagens e simbologias diaspóricas enraizadas em bases andinas-aymaras e afrocentradas.

Mais adiante, se junta à manifestação um grupo de batucada, ritmando o passo da manifestação com os toques do Maracatu, ritmo com raízes de resistência das pessoas escravizadas no nordeste de um Brasil colonial. O espanto outra vez: tal batucada era composta por um grupo de lésbicas, todas brancas, catalanas e sem nenhuma pessoa racializada ou do nordeste brasileiro.

Quando acaba a manifestação resolvo fazer uma ligação a uma amiga travesti afro-caribenha que mora nos arredores por onde a manifestação teve o seu percurso. Me preocupava não a haver visto, ainda mais com um excessivo número de operativos policiais (carros, camburões e helicópteros) que cobriam a caminhada. Minha amiga indignada me relata que não ousou sair de casa durante todo o dia, ela e suas companheiras negras-migrantes trabalhadoras do sexo, se escondiam da vigilância policial que escoltava as feministas brancas-europeias nos seus delírios libertários, fantasiando a apropriação de simbologias e discursos oriundos de comunidades as quais não se permite este espaço comunitário de liberdade nas ruas das cidades nem mesmo em um dia de contra-movimento feminista.

Aqui vemos a colonialidade apoiando a manutenção de cadeias de privilégios e sustentando a ilusão de tal *camaraderia queer*, anteriormente citada, que universaliza, setoriza, homogeneiza e fixa um sujeito do feminismo, reafirmando a supremacia branca dentro de posturas pouco críticas e apropriadoras.

Link para produto pedagógico/vídeo relacionado ao conteúdo desta seção:

<https://www.youtube.com/watch?v=aLHQ8pQFoxM>.

4 CONCLUSÃO

Olvídate del “cuarto propio” – escribe en la cocina, enciértrate en el baño –. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica, o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posea. Cuando no puedas hacer nada más que escribir. (ANZALDÚA, 1980, p. 282).

No texto *Hablar en Lenguas – Una carta a escritoras tercermundistas*, Anzaldúa (1980) sugere, indica e recomenda que “*no hay separación entre la vida y el escribir*” (ANZALDÚA, 1980, p. 282). Que para uma escritora terceiro-mundista, o processo de escrever não deve atender ou depender das necessidades oriundas e impostas desde uma estética burguesa, moderna e ocidentalizada pela qual se compreende que os processos investigativos e de criação se dão num ambiente individualizante. Ou seja, Anzaldúa (1980) aponta para uma fuga dos padrões de uma escrita que se faz dentro de um isolamento, dentro de um espaço higienizado, em um estúdio ascético e separado dos trânsitos de uma vida dissidente das normas disciplinares, as quais garantiriam o que seria reconhecido como boas condições para escrever e estudar.

A escrita desta dissertação só foi possível por essa via, apontada por Anzaldúa (1980), de um processo de escrita que não se aparta dos processos vitais de uma vida diaspórica, migranta, desobediente de gênero, deslinguada, bastarda, comunitária, não legítima y clandestina.

Reconheço que nestes *dos años y medio* dentro do programa de mestrado em questão, perdi a conta das vezes que pensei que esse processo não era para mim. Que desistir seria a opção mais coerente e que *las condiciones materiales de una migra-trans-sin-techo* não se encaixavam nessas terras acadêmicas y *intelectuales*. Mas também perdi as contas das quantas casas que me abriram as portas, das quantas travas que me abençoaram e me afirmaram o passo para, por fim, chegar à conclusão dessa escrita em trânsito, dessa escrita fugitiva.

Não posso deixar de reconhecer e reafirmar que vivo o trânsito migratório de maneira inseparável do da transição de gênero e que o que ativa a potência dessa

escrita é a desobediência civil. A partir de abril de 2022 integrei a Okupación Transfeminista Anarkista y Anti-especista chamada CAOS (sigla da auto-determinação coletiva do Centro Anti-Social Ocupado y Sexy) La Tarántula. Uma casa *okupada* num bairro de classe média na cidade de Barcelona, desde onde empreendo a conclusão desse processo de escrita, enquanto aguardamos um mandato de despejo já anunciado por sentença jurídica para o dia 3 de outubro de 2023.

Esta é uma vida baseada na desobediência das regras normativas de manter compromissos com o *lobby* imobiliário e suas regras de consumo. Vivemos entre 13 ou 14 pessoas com políticas exclusivas para pessoas dissidentes do regime cis-hetero-social, de maneira autogestionada, num edifício abandonado e não terminado por obras suspeitosas de um banco *español*. Todos os móveis da casa são recolhidos das ruas, nossa comida vem da prática do “*recycle*”, ou seja, de tudo aquilo se encontra no lixo. Vivemos de sobras, não pagamos aluguel, não pagamos água nem eletricidade, nas margens da sociedade de consumo, como *cucarachas*, como ratazanas que contra-produzem tais códigos de consumo.

Somente vivendo nessas condições é que pude, por fim, empreender uma jornada no meu processo de transição: a hormonização. A desarticulação em relação a certos modos de vida apegados aos padrões burgueses de consumo, no meu processo de trânsito-transição, possibilitou abrir um espaço de confiança para por fim, aos meus 36 anos, começar a *hackear el orden hormonal y regulador de cuerpos adictas a la performance cisgénera*. Hormonar-me é um ritual cotidiano de reafirmação de um terrorismo de género, é um gesto de fé e comprometimento com outro modo de vida, um modo de vida que não se compromete com um projeto de poder, definido por Jota Mombaça (2016) como um *design* global que sustenta um monopólio da violência e a supremacia de uma ordem moderna e colonial de género binário.

Todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo, e contra que tipos de corpos a violência pode ser exercida sem prejuízos à normalidade social. No marco desse design global, a violência é gerida para ser mortal para muitos e lucrativas e/ou prazeirosas para uns poucos. No marco desse design global, a violência cumpre um programa e opera em favor de um projeto de poder anexado a heteronormatividade, cissupremacia, neocolonialismo, racismo, sexismo e supremacia branca como regimes de exceção (MOMBAÇA, 2016, p. 9).

Nesta autoetnografia a transgeneridade se relaciona com a desobediência civil de maneira situada por esse processo de reinvenção da precariedade. Em uma atitude de não submissão a esse *design* global que *nos quiere* disciplinadas, domesticadas, pagando alugueis e obedientes aos dogmas estandarizantes das nossas histórias desviantes. Ser uma cidadã contra-produtiva desse modo de vida branco-burguês-capitalístico-racializante e capacitista é assumir estratégias de resistência em relação a estas “máquinas de poder”, como nomeia Mombaça (2016). Tais máquinas que institucionalizam nossos processos de trânsito-transição, como a existência das *leyes de extranjería* que legitimam os Centros de Internamento de Extranjeros (CIEs) no *territorio español*, assim como a construção de muros e fronteiras para “proteger” a Europa da entrada de pessoas fugitivas de violências implantadas pela própria Europa em territórios não ocidentais.

Tal *design* global também serve para controlar e regar os processos de transição de gênero, como no meu caso. Depois de 9 anos vivendo em Madrid, decido mudar-me a Barcelona, e como vivo em uma okupação, tenho dificultado o processo de retirada de um cartão de saúde, que me daria acesso aos serviços de hormonização disponibilizados pelo sistema público de saúde da *España*. Mar, minha amiga travesti e companheira de casa, me disponibiliza seus hormônios e assim passo um ano hormonando-me de maneira “clandestina” aos olhos dessa máquina de poder que é o sistema institucional público de saúde que regula a atenção e atendimento à população TRANS de Catalunya, região autônoma de *España* onde se situa Barcelona.

Depois de um ano de hormonização não dependente das regras institucionais, finalmente consigo meu próprio cartão de saúde. Quando finalmente acedo a uma consulta médica e relato que me hormono por conta própria, recebo uma chamada de atenção da profissional médica que me atende. Pois, segundo ela eu coloco em risco a minha própria saúde, sendo também irresponsável pelas minhas redes de amizades travestis. O que essa doutora *española* faz com ou sem consciência é a manutenção de ficções de poder que não consideram o histórico travesti, das milhares e milhares que vieram antes de mim, que se cuidavam entre si e que se hormonavam em comunidade, completamente excluídas dos sistemas públicos de saúde. Desenvolvendo um conjunto de técnicas para manutenção das

suas corpas fugitivas e clandestinas em relação a essas máquinas de poder que querem impor-se como inescapáveis (MOMBAÇA, 2016).

Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo. (MOMBAÇA, 2016, p. 5).

Jota Mombaça (2016) também diz, fazendo uma diferenciação entre ficções de poder e poder das ficções, que o que não se pode imaginar não se pode construir. Nesse aspecto volto ao que descrevo nessa dissertação como tecnologias DRAG, como uma prática de reinvenção de si, uma estratégia para desvitalizar as ficções de poder vigentes e com base na branquitude e na cisgeneridade, apostando na DRAG como uma prática que pode potenciar o poder das ficções. Mas que, para tanto, necessita atualizar-se e comprometer-se com uma postura crítica-estética-sensível que desarticule os dogmas estandarizantes de corpos e subjetividades. Engajando-se na “*contestación desobediente a los sistemas de representación y represión dominantes*” (VALENCIA, 2014, p. 69), desestabilizando tais matrizes de dominação e comprometendo-se com políticas transfeministas de emancipação e autonomia das corporalidades fugitivas do Sistema Moderno/Colonial de Género descrito por Lugones (2008).

Depois destes relatos autoetnográficos aqui expostos, fica evidente que para livrar-me de um presente restritor, opressor e limitado por tais máquinas de poder que não aceitam como real e negociam a validade da minha dissidência, da minha diáspora, da minha incorrigível e indisciplinada maneira de ser, a DRAG foi uma prática insistente que esburacou as ficções de uma identidade naturalizada. A DRAG decodificou as mitologias que sustentavam uma identidade fixa, oficial, que evidenciou a não autenticidade dos meus certificados de origem, revelando-me como artificial e bastarda.

O meu compromisso com a prática DRAG não permanece nas margens do palco, e sim, TRANS-borda pelas margens tênues entre a ficção e a realidade. Sigo gerindo e gerando outras e novas ficções numa espécie de anarquia documental. A minha mais recente montagem é a fantasia de ser uma cidadã europeia documentada e no dia 03 de janeiro de 2023 os registros civis *del Reino de España*

me outorgam o título de pessoa nacionalizada. Minha mais nova e farsesca montagem DRAG: *soy española!*

Os anos de 2022 e 2023 em *España*, marca as discussões para aprovação no congresso nacional da “*Ley trans*”²¹ (aprobada como Ley n. 4/2023 no dia 28 de fevereiro de 2023) ou o “Anteproyecto de ley para la Igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos LGTBI”, tal projeto de lei tem como pontos principais:

a autodeterminación de género, despatologización de las personas trans, derecho a formar una familia al igual que a las parejas heterosexuales, prohibición de las terapias de conversión, educación en diversidad e inserción sociolaboral de las personas trans, atención sanitaria integral de las personas trans.

“A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de género se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’” (BUTLER, 2003, p. 38). Esse avanço legislativo-social do estado *español* somente chega ao alcance de quem vive iluminado pela posse de um passaporte europeu e documentos *españoles*. O que garante a atualização da violência colonial e reitera processos de subalternidade e precarização que alimentam as máquinas de poder, reforçando o monopólio da violência e a tirana desse *design* global (MOMBAÇA, 2016). E que nesse caso é situado e direcionado às pessoas trans *migrantes sin papeles*, mantendo-as nas sombras de tal progresso com base em processos de legitimação-exclusão pois “a lei produz e depois oculta a noção de ‘sujeito perante a lei’, de modo a invocar essa formação discursiva como premissa básica natural que legitima, subseqüentemente, a própria hegemonia reguladora da lei” (BUTLER, 2003, p. 19).

Fato que nos recorda que a experiência trans parte de um rompimento com um contrato social hetero-patriarcal, antes que o compromisso de enquadrar-se em uma categoria que cumpra os requisitos para ser uma boa cidadã. “¿*Qué sería una ciudadanía sin normatividad?*”, nos pergunta Marcia Ochoa (2014, p. 73), pesquisadora das questões de género e migração, em seu artigo *La ciudadanía ingrata: trans-latinas, participación y pertenencia en la ausencia del reconocimiento*. Nele, a autora problematiza o trânsito de pessoas transgêneras saídas de países do sul global para o norte global e o fato do status de cidadania ser regulado a partir de

²¹ Disponível em <https://www.boe.es/eli/es/l/2023/02/28/4>. Acesso em 10 mar. 2023.

um sujeito universal, propondo um marco analítico da cidadania baseado nas exclusões e negações tanto do gênero como do status legal migratório.

Nesse sentido, somente me reconheço como cidadã europeia, pelas perspectivas da proposição de *ciudadã ingrata* de Ochoa (2014, p. 72), “*Una ingrata es una persona con una posición afectiva hacia un proceso en el cual se espera que debe estar agradecida, pero no lo es*”.

E para concluir vejo pertinência em citar alguns nomes que me influenciaram diretamente através de leituras, aulas, debates, encontros, postagens em redes sociais, o sea, as muitas travestis que sustentam e acompanham meu passo.

Muitos encontros, conversas, conspirações e leituras de Iki Yos Piña Narváez, travesti afro-caribeña, a sua dedicação a criação do discurso partir da noção de fugitividade de gênero, apoiada em Francis Fanon e Fred Morten afirma: “no hay espacio o tiempo que nos contenga, no hay Museo que nos encarcele porque siempre nos fugaremos” (NARVÁEZ, 2020, *online*).

Compartilho estes relatos de procesos de criação dentro da minha experiência do sexílio, inspirando-me em Castiel Vitorino Brasileiro (2018), que no documentário *Quarto de Cura*²², relata seus processos criativos ligados aos modos de produzir sobrevivência. Modos contrários àqueles esperados e autorizados pela psicologia e pelos saberes médicos e capitalísticos.

A ousadia delicada e afiada de Vitoria Gabarda (2021) em sua investigação da corporalidade e temporalidade travesti:

Escrevo buscando palavras cirurgicamente como quem costura carne rasgada, ossos quebrados e nervos torcidos. Minha arma de guerra é antiga e frágil. Uma faca que eu nem sei usar. Entre um gole de conhaque desenho com a ponta dos dedos círculos na terra, afiando facas como nossas línguas, para cuspir tudo o que não nos serve mais. Uma cuspidreira incomoda muita gente, duas cuspidreiras incomodam muito mais. (GABARDA, 2021).

Acompanhar os discursos diários como doses não tão homeopáticas de Mikaela Drullard, que em suas redes sociais mantém sua língua afiada como quando denuncia a violência das TERFs (Trans Exclusionary Radical Feminist ou Feministas Radicais Trans Excludentes) como fruto da colonialidade, “as terfs são netas de

²² Parte do Documentário Quarto de Cura (2018) de Castiel Vitorino. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p-ocCWGNucs&t=4s>. Acesso em 18 jun. 2023.

Colombo”²³, recordando que quando essas feministas trans-odiantes questionam a validade de uma identidade TRANS, se assemelham aos colonos que em épocas de trevas questionavam se as pessoas oriundas de povos originários tinham alma ou não, como se pudessem outorga-las ou não à categoria de humanidade.

Por toda a magia e potência de Johan Mijail (2021) que escreve seus romances migrante-travesti-afro-dominicanos, pela fé numa Santeria que consagra o corpo da trava na faca amolada e nos feitiços de Santa Marta:

La potencia de Santa Marta dentro de mí se proyecta en mis pasos. Abre un umbral de posibilidades. Micromundos que dentro de la radicalidad verbal del chapeo establecerían vinculaciones con ciertas aportaciones que vislumbren espacios poéticos de invención e intervención racializada para ubicar el dolor y la alegría en los cuerpos y espíritus de uno. Se proyecta además un remezón huracanado a los estigmas y mitos sobre nuestras maneras de vivir. Se logra curvar la línea recta que sustenta el masculinizante diseño de la bandera tricolor proponiendo las yucas y las yautías como banquete matutino en cada eco donde retumbe aquello que se auto-proclama como dominicano (MIJAIL, 2021, p. 44).

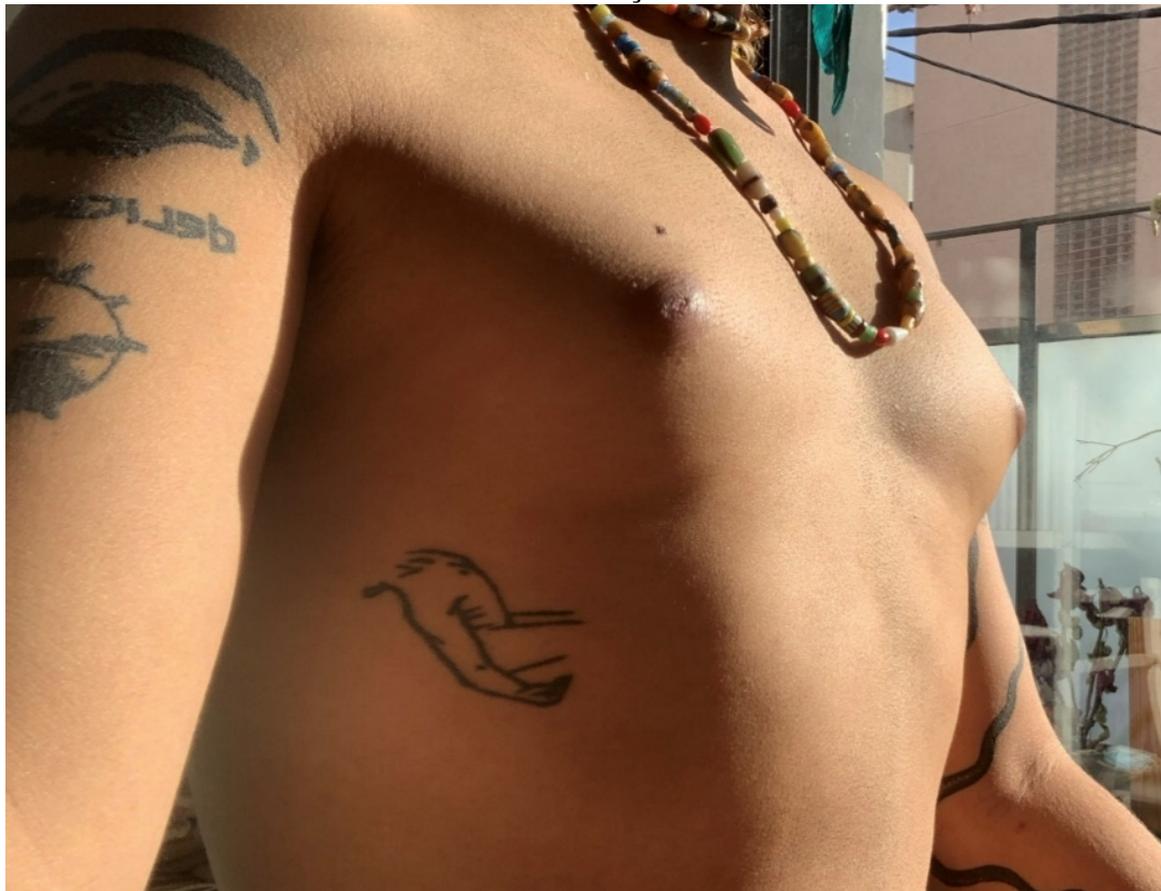
Na convivência inspiradora com minha madrinha Bruna Kury, aprendendo a gerar pornô-pirataria com essa trava indomada que aposta na pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade para nossa situação alarmante de “gentrificação dos afetos” (KURY, 2021). Axé minha irmã.

Somos travas no cis-tema, como canta e brada Ventura Profana (2020) na sua música *Vitória*.

O espetáculo da cis-hetero-lândia foi interrompido.

²³ Vídeo no qual Mikaela Drullard pronuncia tal frase. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CsJSyrQgQMT/>. Acesso em 18 jun. 2023.

Fotografia 23 – Auto-retrato. Foto do dia 10 de março de 2023. Meu torso com 8 meses de hormonização.



Fonte: A autora (2023), arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, S. D. et al. Ciclo econômico do Pau-Brasil - *Caesalpinia echinata* lam., 1785. **Páginas do Instituto de Biologia**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 15-30, 2013.

AMATO, Gian. Denúncias de xenofobia contra brasileiros em Portugal aumentaram 433%. **O Globo**, 14 abr. 2022. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/portugal-giro/post/amp/denuncias-de-xenofobia-contra-brasileiros-em-portugal-aumentaram-433.html>. Acesso em 14 abr. 2022.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. Tradução de Elia Cantú. Cidade do México: Programa Universitario de Estudios de Género de La Universidad Autónoma de México, 2015.

Assis, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Coleção Travessia do século. Campinas: Papyrus, 1994.

BELCHIOR, Antônio Carlos. Apenas um Rapaz Latino-Americano. In: BELCHIOR, Antônio Carlos. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Estúdio Phonogram, 1976. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

BEY, Hakim. **TAZ, Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BRAGA, Cleber R. O. **Fantasmografias: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira mexicobrasileira**. 2020. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BRAGA, Cleber R. O. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, set. 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: Editora n-1, 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quarto de Cura**. Experiência instalativa "Quarto de Cura" no Morro da Fonte Grande, Vitória/Espirito Santo - Brasil. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2019.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer**. Barcelona: Icaria editorial, 2002. p. 55-81.

CALVA, Silvia M. Bernard. **Autoetnografía - Una metodología cualitativa**. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago. Pensar a América Latina para além do latino-americanismo. Interculturalidades no Sul Global - Descolonização, Direitos Culturais e Política em Debate. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 459, p. 29-31, nov. 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1, article 8, p. 139-167, 1989.

D'EMILIA, Dani; CHÁVEZ, Daniel B. **Ternura Radical é...** 18 ago. 2015. Disponível em <https://danidemilia.com/2015/08/12/manifiesto-de-la-ternura-radical/>. Acesso em 10 abr. 2022.

DINIZ, Lyn. **Las excluidas**. Fanzine Yo es otrx. Madrid: Turbulentas Ediciones, 2018.

DRULLARD, Mikaelah. **Vivir al margen: racismo creativo y nomadismo blanco**. Volcánicas, 16 nov. 2022. Disponível em <https://volcanicas.com/racismo-creativo-y-nomadismo-blanco/>. Acesso em 29 abr. 2023.

EMICIDA, Leandro Roque de Oliveira. Amarelo. In: EMICIDA, L. R. O. **Amarelo**. São Paulo: Sony Music, 2019. CD, faixa 10.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, n. 184, p. 7-12, mar./abr. 2014.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 2008.

GABARDA, Vitória. **Fóssil. Um corpo negociando com o tempo**. Performance: Vitória Gabarda Figurino: Cyb. Interlocação Artística: Kaloula. Edição e manipulação de vídeo: Álvaro Alves. Realização: In'Scene Produções. Curitiba, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1CaK3Btp9Q4&t=659s>. Acesso em 18 jun. 2023.

GALINDO, Dolores; MÉLLO, Ricardo Pimentel. Piratarías de género: Experimentos estéticos *queer-copyleft*. **PsiCo**, Porto Alegre, v. 41, n. 2, p. 239-245, abr./jun. 2010.

GALINDO, María. Bastarda. Dossier. **Revista da Univerdad de México**, p.74-79, set. 2020. Disponível em <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/>

[934ca5aa-9a27-47c6-a3ca-47c2e6332e9f?filename=bastarda](#). Acesso em 18 mar. 2022.

GARCIA, Rafael Marques; BRITO, Leandro Teofilo de. Performatizações Queer na Educação Física Escolar. **Movimento - Revista de Educação Física da UFRGS**, Porto Alegre, v. 24, n. 4, p. 1321-1334, out./dez. 2018.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun.1988.

GROSGUÉL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 337-362, jul./dez. 2012.

GUILLOT, Jaume Duch. Reforçar a migração legal de mão-de-obra para reduzir a imigração irregular. **Atualidade - Parlamento Europeu**, 17 nov. 2021. Disponível em <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/20211111STO17183/reforcar-a-migracao-laboral-legal-para-reduzir-a-imigracao-ilegal-irregular>. Acesso em 10 abr. 2022.

GUZMÁN, Manuel. Pa'la Escuelita con mucho cuidao y por la orillita: A Journey Through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation. In: NEGRÓN-MUNTANER, Frances; GROSGUÉL, Ramón. **Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 209-228.

HARDING, Sandra. Instability of the Analytical Categories of Feminist Theory em Signs. **Journal of Women in Culture and Society**, v. II, n. 4, p. 645-664, 1986.

HARNEY, Stefano; MORTEN, Fred. **Los abajocomunes: Planear Fugitivo y estudio negro**. México: Cooperativa Cráter Invertido y La Campechana Mental, 2017.

HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. **Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism**, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2008.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: A transgeneridade toma a palavra. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, jan./abr. 2019.

KURY, Bruna. **A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade**. São Paulo: Feira Livre/Monstruosas, 2021.

LAMBERTI, Lua Abreu. **Pe-drag-ogia como modo tensionar/inventar territórios educacionais heterotópico**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2007.

MIJAIL, Johan. **Chapeo**. Ciudad de México: Elefanta del Sur, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma distribuição de gênero e anticolonial da violência**. oficina de imaginação política, 13 dez. 2016. Disponível em https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi. Acesso em 18 jun. 2023.

NARVÁEZ, Iki Yos Piña. Futuridades Anticoloniales y otros delirios. **Contexto y Acción**, n. 264. 04 set. 2020. Disponível em <https://ctxt.es/es/20200901/Culturas/33326/yos-pina-narvaez-museo-prision-colonialismo-cosme-y-damian.htm>. Acesso em 18 jun. 2023.

NARVÁEZ, Iki Yos Piña; GIL, Yásnaya Elena Aguilar. **Futuro Ancestral: Indigenous Action Media**. OnA ediciones/Pensare Cartonera, 2022.

NASCIMENTO, Juliana. Drags Demônias – O Grupo Cultural Belemense em Análise. **X Congresso da ABRACE**, v. 19 n. 1, p. 1-14, 2018.

PERALTA, Susana. Obrigada Keyla Brasil. 2023. **Público**, Lisboa, 27 jan. 2023. Opinião. Disponível em <https://www.publico.pt/2023/01/27/opiniao/opiniao/obrigada-keyla-brasil-2036598>. Acesso em 10 mar. 2023.

PERCASSI, Jade; ARAÚJO, Júlia Iara; CHÃ, Ana. Carnaval: Cultura popular e resistência. **Brasil de Fato**, São Paulo, 17 fev. 2023. Disponível em <https://www.brasildefatopr.com.br/2023/02/17/carnaval-cultura-popular-e-resistencia>. Acesso em 18 abr. 2023.

PERRA, Hija de. Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma. **Revista Punto Género**, Santiago, n. 4, p. 9-16, dez. 2014.

PINHEIRO, Ester. Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo. **Brasil de Fato**, São Paulo, 23 jan. 2022. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>. Acesso em 19 set. 2022.

PORTELA, Patrícia. Se de cada vez que uma Keyla Brasil invadiesse um palco. **Público**, Lisboa, 27 jan. 2023. Disponível em <https://www.publico.pt/2023/01/27/culturaipsilon/opiniao/keyla-brasil-invadiesse-palco-2036652>. Acesso em 10 mar. 2023.

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

PROFANA, Ventura. **Vitória**. In: Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor. Belo Horizonte: Produzido por Podenserdesligado, 2020. Álbum, faixa 5.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas**. Buenos Aires: CLACSO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 107-130.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 22-32, 2007.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.

RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, jan./abr. 2017.

ROLNIK, Suely. Filosofia ameríndia: por um outro modo de pensar e viver... **Agenciamentos Contemporâneos** – Canal do YouTube, 29 jul. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>. Acesso em 10 mar. 2022.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, p. 1-13, 2006. Disponível em <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 05 jun. 2008.

RUIZ, Ignacio Elpidio Domínguez. Del ‘pinkwashing’ de Israel al homonacionalismo en Madrid. **El Salto**, 26 jun. 2018. Ocupación Israelí. Disponível em <https://www.elsaltodiario.com/ocupacion-israeli/del-pinkwashing-israel-al-homonacionalismo-en-madrid>. Acesso em 18 abr. 2023.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOARES, Ingrid. Em evento, Bolsonaro restringe família a "um homem, uma mulher e filhos". **Correio Braziliense**, Brasília, 14 jul. 2022. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/07/5022260-em-evento-bolsonaro-restringe-familias-a-um-homem-uma-mulher-e-filhos.html>. Acesso em 03 out. 2022.

SYLLA, Abdou. Criação e imitação na arte africana tradicional. In: GUIMARÃES, José de, et al. **África e africanias de José de Guimarães: espíritos e universos cruzados**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006. p. 21-85.

VALENCIA, Sayak Triana. Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. **Universitas Humanística**, n. 78, p. 66-88, 2014.

VALENCIA, Sayak Triana. ¿Nuevas masculinidades? Sexismo hipster y machismo light. In: BERCOVICH, Susana; CRUZ, Cruz Sierra (Ed.). **Topografías de las violencias: alteridades e impasses sociales**. Tijuana: El Colegio de La Frontera Norte, 2015. p. 107-123.

VERGUEIRO, Viviane. **Por Inflexões Decoloniais de Corpos e Identidades de Género Inconformes: Uma Análise Autoetnográfica da Cisgeneridade como Normatividade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2006.