

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**



**A/R/TOGRAFIA DE UMA DRAG EM EDUCAÇÃO:
DO PIXEL DE FUGA A UMA POLÍTICA DE AMIZADE NA DOCÊNCIA**

GUSTAVO BARRIONUEVO

**MARINGÁ
2021**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**A/R/TOGRAFIA DE UMA DRAG EM EDUCAÇÃO – DO PIXEL DE FUGA À
UMA POLÍTICA DE AMIZADE NA DOCÊNCIA**

Dissertação apresentada por Gustavo Barrionuevo, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: EDUCAÇÃO.

Orientadora:

Profa. Dra.: Eliane Rose Maio

Co-orientadora:

Profa. Dra.: Roberta Stubs Parpinelli

**MARINGÁ
2021**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B276a Barrionuevo, Gustavo
A/r/tografia de uma drag em educação : do pixel de fuga à uma política de amizade na docência / Gustavo Barrionuevo. -- Maringá, PR, 2021.
97 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Rose Maio.
Coorientadora: Profa. Dra. Roberta Stubs Parpinelli .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teoria e Prática da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2021.

1. Transformismo. 2. Estágio de docência. 3. Rostidade. 4. Pixel de fuga. 5. Política de amizade. I. Maio, Eliane Rose, orient. II. Parpinelli , Roberta Stubs, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teoria e Prática da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. IV. Título.

CDD 23.ed. 370

GUSTAVO BARRIONUEVO

**A/R/TOGRAFIA DE UMA DRAG EM EDUCAÇÃO – DO PIXEL DE FUGA À
UMA POLÍTICA DE AMIZADE NA DOCÊNCIA**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliane Rose Maio (Orientadora) – UEM

Profa. Dra. Roberta Stubs (Co-orientadora) – UEM

Prof. Dr. Cristian Poletti Mossi – UFRGS – Porto Alegre

Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira – UNIR - Vilhena

Profa Dra. Francieli Regina Garlet – UFSM – Santa Maria

Profa. Dra. Patricia Lessa – UEM

Data de Aprovação
29 de setembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

às alunas que criaram essa pesquisa comigo

eliane maio

roberta stubs

cristian mossi

rodrigo pc

francieli garlet

patricia lessa

paula luersen

lua lamberti

aletheia silva

debora curti

cleber maddox

daniele azevedo

milena silva

isabella souza

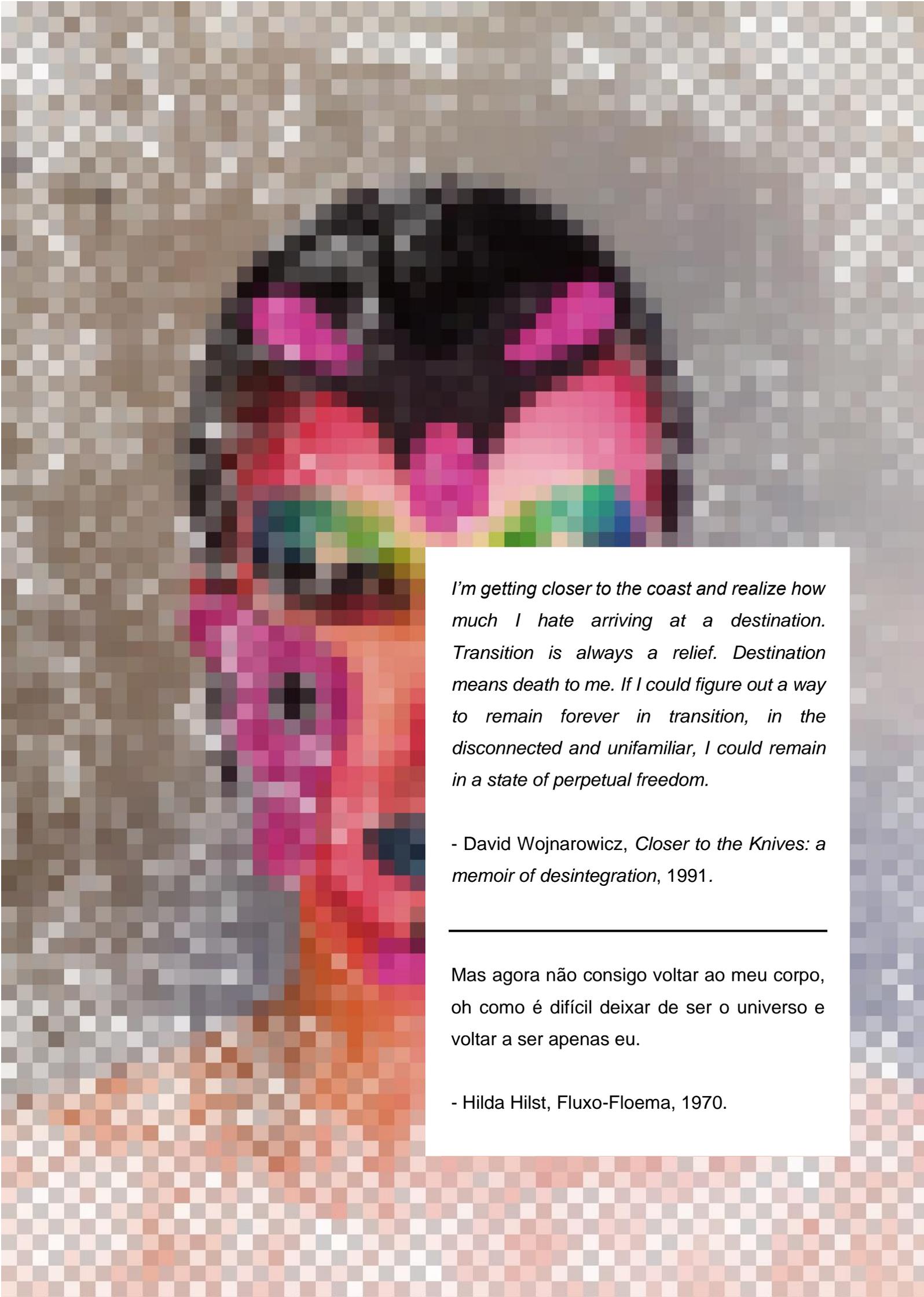
alanis okuzono

nudisex

dobra

haus of x

ppe



I'm getting closer to the coast and realize how much I hate arriving at a destination. Transition is always a relief. Destination means death to me. If I could figure out a way to remain forever in transition, in the disconnected and unfamiliar, I could remain in a state of perpetual freedom.

- David Wojnarowicz, *Closer to the Knives: a memoir of desintegration*, 1991.

Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu.

- Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, 1970.

BARRIONUEVO, Gustavo. **A/R/TOGRAFIA DE UMA DRAG EM EDUCAÇÃO: do pixel de fuga a uma política de amizade na docência.** 97 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Dra. Eliane Rose Maio. Co-orientadora: Dra. Roberta Stubs Parpinelli, Maringá, 2020.

RESUMO

A presente pesquisa deseja colocar em diálogo a educação com a experimentação artística e a prática transformista, também conhecida como drag. Tal desejo encontra passagem pela A/r/tografia, metodologia que problematiza o modo de produção de conhecimento e nos permite criar um mapa rizomático das linhas que formam a pesquisa. Derivando de uma experiência em sala de aula, objetivamos: a/r/tografar experimentações transformistas em territórios educacionais produzidas no Estágio de Docência desenvolvido com alunas e alunos do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Partimos da ideia de que vivemos em uma sociedade que agencia processos de subjetivação mais afeitos à despotencialização da sujeita e de suas ações, retirando aquilo que é próprio do corpo: sua capacidade de afetação. Assim, nosso texto se apresenta enquanto um modo de pensar práticas de subjetivação que devolvam tal capacidade. De início nos atentamos à rostidade, conceito deleuze-guattariano que diz sobre como certas sociedades necessitam da criação de um rosto, um dispositivo que insere as sujeitas em territórios de experimentação delimitados por redes de poder. A drag, aqui, se apresenta enquanto contradispositivo que vai esburacar o rosto no qual nos inserimos, nos permitindo acessar territórios outros, espaços onde se potencializa a inventividade e a vida. Agora, sem esse rosto, podemos pensar em como esse processo de desrostificação é compartilhado com aquelas que se encontram com a drag – um encontro que gera outras relações de amizade. Relações que se criam intensivas, que compartilham as afetações entre os corpos e que agenciam, em ambas as sujeitas, um bloco de devir. Partindo dessas reflexões, elucubramos duas estratégias de recuperar a capacidade de afetação baseadas nas nossas experiências em sala de aula, os pixels de fuga e uma política de amizade na docência. Pixel enquanto ponto inquieto que força a imagem a se abrir a outras possibilidades de existência. Docência que preza pelas relações que são criadas entre as sujeitas presentes, servindo como fonte de potencialização da ação. Ambas as discussões são atravessadas por produções e comentários feitos pelas artistas-alunas que compartilharam o Estágio de Docência com esta artista-professora. Pensar, então, em uma política de amizade, é estabelecer relações que priorizam práticas de potencialização da vida, é uma estratégia de guerrilha contra os dispositivos que não param de nos capturar e esvaziar.

Palavras-chave: Transformismo; Estágio de Docência; Rostidade; Pixel de fuga; Política de Amizade.

BARRIONUEVO, Gustavo. **A/R/TOGRAPHY OF A DRAG IN EDUCATION: from the pixel of escape to a relationship policy in teaching.** 97 f. Dissertation (Masters in Education). Postgraduate Program in Education – State University of Maringá. Advisor: Dr. Eliane Rose Maio. Co-advisor: Dr. Roberta Stubs Parpinelli, Maringá, 2020.

ABSTRACT

This research aims to discuss education with artistic experimentation and the practice of transformism, also known as drag. This is possible through the A/r/tography, a methodology that problematizes the way of producing knowledge and allows us to create a rhizomatic map of the lines that make up a research. Starting from a classroom experience, it aims to use A/r/tography to analyze transformational experiments in educational territories which were produced and developed in the Teaching Internship with the students from the Visual Arts Course at the State University of Maringá. It starts from the idea that we live in a society that promotes subjectivation processes more suited to the disempowerment of the subject and her actions, removing what is proper to the body: its capacity to be affected. Thus, this paper is a way of thinking about subjectivation practices which make this capacity to return. Initially, it was noted the faciality, a Deleuze-Guattarian concept that states about how certain societies need the creation of a face, a tool which inserts subjects into experimental territories delimited by networks of Power. The drag is presented as a reverse tool used to make holes in the face where the individual is inserted, allowing the access to other territories, spaces to enhance life and creation. Without a face, it is possible to think about how this process of disfiguring is shared with those who comes into contact with drag – an encounter which generates other intensive relationships that share affectations between the bodies, and act in both subjects, a block of becoming. Based on this reflections, two strategies were used to recover the affective capacity in the classroom experiences, the pixel of escape and a policy of friendship in teaching. Pixel as a restless point forcing the image to open up to other possibilities of existence. Teaching that values the relationships created between the subjects and serves as a source of action enhance. Both discussions are crossed by productions and comments made by the artist-students who shared the Teaching Internship with the artist-teacher. Hence thinking about a relationship policy means to establish relationships that prioritize life-enhancing practices, it is a strategy against the tools that keep capturing and emptying us.

Key-words: Transformism; Teaching Internship; Faciality; Pixel Of Escape; Friendship Policy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Pati, Postais para o Futuro, 2016	21
Fig. 2 – Experimentações do Estágio (1), 2019	36
Fig. 3 – Gustavo Barrionuevo, <i>Sem título</i> , 2021	39
Fig. 4 – Experimentações do Estágio (2), 2019	42
Fig. 5 – Experimentações do Estágio (3), 2019	45
Fig. 6 – Experimentações do Estágio (4), 2019	47
Fig. 7 – Roberta Stubs, <i>Estado Reduzido de Energia</i> , 2020	48
Fig. 8 – Adrian Piper, <i>The Mythic Being</i> , 1973	50
Fig. 9 – Experimentações do Estágio (5), 2019	51
Fig. 10 – Coletivo Haus of X, <i>#HausofXChallenge</i> , 2020	55
Fig. 11 – Experimentações do Estágio (6), 2019	59
Fig. 12 – Gustavo Barrionuevo, <i>Sem título</i> , 2021	60
Fig. 13 – Eleonora Fabião, <i>Converso sobre Qualquer Assunto</i> , 2008	64
Fig. 14 – Élle de Bernardini, <i>Dance with Me</i> , 2018	65
Fig. 15 – Francieli Regina Garlet, <i>Sem título</i> , 2018	71
Fig. 16 – Experimentações do Estágio (7), 2019	72
Fig. 17 – Experimentações do Estágio (8), 2019	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A GENTE _____ UMA PESQUISA	14
2.1. a gente _____ uma <i>drag</i>	15
2.2. a gente _____ uma aula	20
3 ENTRE A ROSTIDADE E O PIXEL DE FUGA	30
4 PARA UMA POLÍTICA DE AMIZADES NA DOCÊNCIA	58
5 AQUI É ONDE O PIXEL FAZ RIZOMA	77
REFERÊNCIAS VISUAIS	80
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICES	8
ANEXOS	89

1 INTRODUÇÃO

Hackeio descaradamente para criar conversas.

Hackear é o contrário de plagiar, de fazer igual, de mimetizar. Hackear é colocar em diálogo, em conversa, é fazer junto. Rodrigo Pedro Casteleira (2018), um dos amigos que trago para dialogar no texto, aponta que hackear é uma transfiguração do espaço, inserindo algo naquilo que chamamos de original. É pelas conversas que nos deslocamos do nosso lugar comum para entrar em um devir agenciado pela palavra da outra. Conversar, assim, é um modo de adentrar em uma multiplicidade de linhas de pensamento concomitantemente, pois conversas são uma forma de fluidez do pensamento, contendo enorme potencial de delírio. A escritura dessa pesquisa hackeia de vários lugares, no intuito de não apenas conversar por teorias, com diálogos conceituais, mas conversar com e por estéticas, com e por imagens.

De Gilles Deleuze e Felix Guattari (2010) hackeamos a ideia de uma personagem conceitual, o entendimento de que toda autora de um texto é sempre uma ficção, uma função-autora. A autora produz uma personagem conceitual na medida em que entra em contato com o fora, com o cotidiano, com aquelas que conversam com a personagem – suas intercessoras. Essas personagens possuem suas próprias dinâmicas de ativação dos conceitos, saltando à maneira de Kierkegaard ou dançando como Nietzsche, por exemplo. Assim, esboço em mim uma *drag* conceitual que agenciará os movimentos teóricos, poéticos, docentes e artísticos que operamos nesse texto. São esses olhos que – assim como alguns saltam ou dançam – hackeiam o cotidiano, as conversas e as estéticas daquelas que estão próximas.

Nesse sentido, opto por escrever o texto montada enquanto aquela que não tem nome, que se entende às vezes como *Drag Queen*, raríssimas vezes como *Drag King*, brinca muito como *Drag Queer*, mas quer saber mesmo é das *Tranimals*. Por entender que este trabalho é feito entre várias intercessoras, optamos por escrever ora no singular, ora no plural, pois reconhecemos que sempre trabalhamos com várias, como coloca Deleuze (2013), é preciso sempre criar intercessoras em série, sem elas não há obra. Outra dobra que fazemos na escrita

devido à criação dessa *drag* conceitual é o uso frequente de pronomes, artigos e flexões no feminino – uma tentativa de escrever um texto que crie um lugar-passageira para a *drag* que criamos.

Embora utilizemos esses recursos, nós também os hackeamos de outras, a prática de dobrar a linguagem hegemônica escrevendo-a no feminino tem sido uma prática comum entre pesquisadoras e artistas feministas, como um ato político para visibilizar a produção de artistas e pesquisadoras e professoras e escritoras e, e, e.

Outro hackeamento que fazemos das práticas feministas, por entendê-las enquanto revolucionárias, é apontar o nome completo das autoras e artistas presentes no texto na primeira vez que as citarmos e, caso necessário, apontaremos também os marcadores que perpassam tal existência enquanto um ato político de criação de novas sensibilidades e atitudes que agenciam outras formas de um fazer ético-estético-político. É válido marcar que não fazemos isso como uma tentativa de inverter as relações de poder, mas como um movimento de tensionar o lugar da hegemonia. Quando utilizamos essas práticas feministas, nos associamos a autoras, pesquisadoras, artistas e amigas como Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018), Dodi Tavares Borges Leal (2018) e Lua Lamberti (2019; 2021a; 2021b).

Ao longo do texto também hackeamos **espaços** de Cristian Poletti Mossi (2014) e Francieli Regina Garlet (2018), pois é abrindo **[espaço]** que nosso pensamento vira nômade, andarilha ao infinito, na tentativa de se abrir para outras leituras de um mesmo texto. Esses [...] foram um recurso utilizado para criar rizoma entre texto e imagem, pois imagens conversam, provocam e produzem sentidos, sensações, perceptos e afetos. Imagens e textos aqui possuem a mesma potência de nos colocar em devir, por isso, não articularemos reflexões de todas as imagens que trazemos ao longo do texto – o texto possui pistas dos motivos que as trazemos, mas desejamos que algumas imagens possam criar sentidos outros para além dos que foram produzidos em nós. Afinal “[...] é possível pensar que qualquer texto é mais intelectual que qualquer imagem, antes que sejam lidos ou vistos?” (Marco BUTI, 2009, p. 117-118). Nosso interesse é sempre o que surge entre linhas, entre espaços, entre imagens, entre...

Por isso, no jogo que criamos entre as imagens, o texto e essa percepção outra de pixel que usamos o plano quadriculado como esse espaço de intersecção

entre linguagens. É essa malha quadriculada branca e cinza que os programas de edição de imagem usam para representar uma imagem que não existe, uma imagem que é transparente, que o pixel ainda não foi pintado de cor nenhuma. Aqui, talvez, em um jogo entre teoria e experimentação, podemos entender essa malha como o plano de imanência em que as linhas, os fluxos, os territórios, as máquinas, os desejos e os enunciados se relacionam, independente das suas diferenças de natureza.

[...]

De maneira ampla, desejamos colocar a educação em diálogo com a experimentação da linguagem *drag*, ou linguagem transformista. O modo que encontramos de experimentar esta miscelânea produzida pelo encontro entre esses territórios foi pela execução do Estágio de Docência. O referido estágio é parte dos créditos do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE), créditos estes que cumprimos dentro do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Nos atentando, então, para possíveis devires em uma pesquisa em educação, temos como objetivo da presente pesquisa: a/r/tografar experimentações transformistas em territórios educacionais produzidas no Estágio de Docência desenvolvido com alunas e alunos do curso de Artes Visuais – UEM, no período entre outubro de 2019 a janeiro de 2020.

O estágio foi desenvolvido em duas disciplinas do curso de graduação acima referenciado, sendo “Arte Digital” e “Arte e Tecnologia I: Fotografia e Vídeo”. Em ambas as disciplinas, nosso intuito foi hibridizar as discussões fazendo com que a prática *drag* adentrasse a sala de aula como possibilidade de experimentação, ampliando e tornando mais complexa a prática artística. Assim, além dos conteúdos das ementas de cada disciplina, abrimos portas para um outro tipo de experimentação quando apresentamos o transformismo enquanto possibilidade.

Com isto posto, esta pesquisa se divide em três momentos, o primeiro intitula-se “a gente _____ uma pesquisa”, configurando-se enquanto uma seção de apresentação da metodologia de pesquisa utilizada aqui, a A/r/tografia. É por esse método que conseguimos questionar o lugar das Artes dentro da universidade, pensando em outras maneiras de construir conhecimentos. Além da metodologia,

apresentamos dois dos vários lugares presentes no mapa rizomático que estamos criando: onde se situa nossa pesquisa sobre a prática *drag*, ou prática transformista – que nesta pesquisa serão usados enquanto sinônimos; e onde, como e por que inserimos tal prática na educação. De certa forma, é um breve retorno a pensamentos e ideias que nos motivaram a criar esta dissertação.

As duas próximas seções estão diretamente relacionadas com nossa prática artística-docente no estágio. A segunda, intitulada “Entre a rostidade e o pixel de fuga”, se detém nas elucubrações que construímos partindo da experiência de estágio desenvolvida na disciplina “Arte Digital”, presente no primeiro ano do curso de Artes Visuais. Falamos do rosto, ou melhor, da rostidade, pois entendemos que estes traços de rosto trabalham com uma equação binária que estratifica e cataloga as existências, delimitando a experiência possível para cada corpo e subjetividade. Concordamos com Deleuze e Guattari (2012) quando nos avisam: se as pessoas possuem um destino, este será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e suas rostificações. É por meio da manipulação de imagem digital que encontramos uma forma de resistência ao rosto, aos traços de rostidade que nos estratificam em campos de experiência e de poder. Nossa estratégia de combate ao rosto, o modo como encontramos para fragmentá-lo, movê-lo, miná-lo, hackeá-lo, é o que chamamos de pixel de fuga. O pixel que vai desestabilizar a imagem digital, cavar buracos neste rosto capturado pela imagem, abrir múltiplas entradas e saídas enquanto um exercício experimental de subjetivação.

A terceira seção, intitulada “Para uma política da amizade na docência”, articula a experiência da performance *drag* com a produção de vídeo arte, proposição artística que desenvolvemos na disciplina “Arte e Tecnologia I: fotografia e vídeo”, que faz parte do segundo ano do curso de Artes Visuais. Criamos amizades pois as entendemos enquanto o resultado do encontro entre performer¹ e participante². Amizades performativas, de acordo com Eleonora Fabião (2015), são amizades intensivas e efêmeras que acontecem durante a execução da performance, criadas por corpos e subjetividades distintas quando

¹ Jogo de palavras utilizado por Lua Lamberti (2019), que denomina pessoas que fazem performance, esse jogo hackeia a palavra americana “performar” e a realoca em um contexto latino.

² O termo “participante” é referência ao trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas do movimento neoconcreto brasileiro. Segundo Roberta Stubs (2015), os trabalhos das artistas pressupõem a interação como condição para que a obra ocorra, retirando a “espectadora” de uma condição passiva e colocando-a também como criadora de sentido da obra.

postas em contato. Inspirados por esses encontros potentes que colocam performer e participante em um bloco de devir, somos movidas a pensar o que se agencia em uma docência que se preocupa com a criação e experimentação produzidas nessas novas relações de amizade. Uma docência amiga assume a importância de produzir outros modos relacionais em sala de aula, investigar o que se cria no entre das relações artista-professora e artista-aluna.

Ambas as experiências de estágio documentadas em fotos, vídeos e relatadas pelas alunas em texto, são subvertidas e /re/criadas aqui para experimentar uma política de amizade na docência. Inserir na docência as potências das relações de amizade é agenciar outros territórios de experimentação e subjetivação. É sobre produzir subjetividades afetáveis, sensíveis ao entorno e às linhas de subjetivação que pedem caminho no corpo, produzir desejo no presente. Uma política de amizade implica, necessariamente, um novo agenciamento nos modos relacionais entre artistas-professoras e artistas-alunas, entre artistas-sujeitas-mundo. É nossa maneira de falar sobre a necessidade de produzir subjetividades não apaixonadas pelo poder.

[...]

Parte do desejo de se fazer esta pesquisa vem de uma vontade compartilhada com um grupo de amigas, a Haus of X – um coletivo de artistas transformistas criado em 2016 na cidade de Maringá (PR). Enquanto uma *house*, uma casa, somos uma família destinada à prática e experimentação da linguagem transformista. Somos várias, atuamos em diferentes frentes, inclusive no meio acadêmico, e desejamos que o transformismo seja reconhecido em toda sua multiplicidade. Uma linguagem artística que apresenta indícios de existir desde a Antiguidade Clássica e, mesmo assim, nunca foi reconhecida como linguagem *per se* ou valorizada a ponto de adentrar as narrativas criadas pela História da Arte dominante.

Faço aliança com a minha amiga, artista e pesquisadora, Lua Lamberti (2019), que clama por um reconhecimento da prática transformista enquanto uma linguagem autônoma, apresentando suas próprias tradições, características e se configurando como uma linguagem artística pirata, híbrida e complexa – levando

em consideração que, assim como outras linguagens, a *drag* hackeia das Artes Visuais, das Artes Cênicas, da Música, da Moda, das Artes Performativas, flertando, inclusive, com práticas não entendidas socialmente como criadoras e artísticas como a educação.

Neste trabalho insiro a linguagem *drag* dentro do campo da produção de subjetividade, da criação de novos modos de vida. Investimos em dar quantas camadas de complexidade for possível para uma prática artística que está em diálogo com as existências dissidentes, que conversa com aquelas que convivem com a abjeção. Por isso, trazemos para o texto experimentações e conversas realizadas com nossas irmãs de coletivo, citadas aqui pelos seus nomes de *drag*. É assim que essa pesquisa produz potência, por assumir um posicionamento de valorização da linguagem transformista e das existências que com ela conversam e são criadas.

Também destacamos que, para além da Haus of X, esta pesquisa foi criada entre mais dois grupos – o NUDISEX (Núcleo de Pesquisa em Diversidade Sexual e Gênero) e o DOBRA (Grupo de Pesquisa e Experimentação em Arte, Subjetividade, Educação e Diferença), ambos inseridos na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Esses espaços de estudos nos servem aqui como campo de co-criação de afetos e experimentação artística e teórica entre a presente pesquisa e outras mais. É rara, se não impossível, encontrar partes deste texto que não foram contaminadas pelas discussões desenvolvidas com e entre as participantes de tais grupos – são artistas, psicólogas e professoras trocando uma multiplicidade de experiências potencializadoras da vida. Se pensar uma revolução dos afetos pela prática transformista é possível, também é possível pensar em tal revolução por esses espaços. Locais de trocas, de encontros, de amizades, de desterritorializações e de desrostificações de mim e das outras que fazem e criam esses espaços heterotópicos³. Agradeço imensamente à Professora Doutora Eliane Rose Maio e à Professora Doutora Roberta Stubs – coordenadoras dos grupos, respectivamente – pelas experiências que tive com vocês.

³ Heterotopias é um conceito de Michel Foucault (2013, p. 20) que designa os “[...] lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los”. Lamberti (2019) explana ainda que heterotopias são espaços outros, agrupamentos de pessoas que resistem aos espaços hegemônicos que ditam e cancelam os possíveis e as verdades.

2. A GENTE _____ UMA PESQUISA

Inventa. Cria. Artista. Performa. Subverte. Atravessa. Monta.

Onde a arte e o ensino de arte se encontram na universidade? Sendo que as metodologias de ensino e de pesquisa desse território prezam pela pesquisa teórica com metodologias que não são compatíveis com os processos, pensamentos e/ou pesquisas artísticas. Tal afirmação é feita por Buti (2005), que ainda defende que as áreas mais reconhecidas do conhecimento possuem um cunho teórico forte, colocando todos os outros conhecimentos e processos “manuais” na subalternidade, não só a área das artes, mas, também, por exemplo, as áreas médicas cirurgiãs em que o trabalho está diretamente ligado com o fazer das mãos. Essa predileção pela pesquisa teórica advém de uma tradição moderna de pesquisas, estas que buscam incessantemente a constatação dos fatos, a sustentação de uma verdade única e a universalização dessa mesma verdade (Denise MAIRESSE, 2003).

É neste sentido que optamos pela *A/r/tografia* como metodologia de pesquisa educacional baseada em arte. Tal método incorpora a prática cartográfica, estudando formatos alternativos para produzir conhecimentos, entendimentos e saberes que os formatos tradicionais de pesquisa não podem ou conseguem possibilitar (Belidson DIAS, 2013). *A/R/T* representa: artista (*artist*), pesquisadora (*researcher*) e professora (*teacher*), se configurando como uma metodologia em que a praticante – a artógrafa – precisa integrar estes aspectos de sua vida profissional dentro da pesquisa.

Não desejamos permanecer com uma tradição moderna que cinde a prática da pesquisa, dividindo teoria e prática (BUTI, 2005). Vinculadas à criação de uma nova forma de conhecimento, temos ânsia de um saber rizomático e não linear, articulado e não estático, em que a prática está impregnada de teoria e a teoria infectada pela prática. A *A/r/tografia*, quando incorpora para si a metodologia cartográfica, nos permite entender o processo de criação e de pesquisa como um mapa rizomático, mapeando os afetos agenciados nesses encontros. E enquanto mapa, o consideramos aberto, desmontável, conectável em todas as suas direções e apto para receber suscetíveis modificações. “Pode-se desenhá-lo numa parede,

concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação [...]. Um mapa é uma questão de performance (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p. 30).

E é performando que este texto ganha corpo. Assumimos um compromisso com a vida que possibilita a apreensão desses acontecimentos – são a eles que nós, enquanto artógrafas, direcionaremos nossa atenção, artografando-os e articulando-os com nossa prática e pesquisa artística, científica e de vida. Não devemos falar o que a teoria nos impõe, devemos usar a teoria para falar àquilo que nos pede passagem, àquilo que nos motiva e nos potencializa. De outra forma a pesquisa não faz vibrar o corpo.

Devido a isto, hackeando o que Mairesse (2003) expõe sobre a cartografia, a a/r/tografia participa de um processo de desterritorialização da ciência para inaugurar uma forma outra de produzir o conhecimento, mais afeita aos processos de criação, à arte, à implicação da autora-artista-pesquisadora-cartógrafa. Na a/r/tografia, saber, fazer e realizar se fundem e criam uma linguagem mestiça e híbrida (DIAS, 2013) que vai dar passagem aos afetos, desejos e pulsões que a artógrafa encontra pelo caminho. Entendemos as linhas mal/bem traçadas que compõem esta pesquisa como um dos caminhos possíveis, assumindo ao longo da escrita e da leitura algumas aberturas que poderão desviar o pensar em seus devires. Movimentos que podem encontrar passagem nas brechas e frestas invisíveis que se criam no momento de encontro entre leitora e texto.

2.1. a gente _____ uma *drag*

Pesquisas tendo como foco a linguagem transformista e/ou suas particularidades não são algo realmente novo dentro do ambiente acadêmico. Uma busca na Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações (BNTD) nos mostra como a figura da *Drag Queen* é comumente utilizada para pesquisas etnográficas e poucas são aquelas que inserem a performance *drag* nas pesquisas do campo das artes, sejam elas cênicas ou visuais. Se já são escassas as pesquisas sobre

transformismo nas áreas das artes, as pesquisas que vinculam tal prática artística com a área educacional são quase inexistentes⁴.

Nesta direção, ou contra ela, trago a pesquisa defendida por Lua Lamberti (2019) dentro do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá (UEM). A artista-pesquisadora – primeira travesti a defender uma Dissertação de Mestrado dentro da universidade – trata em sua pesquisa, intitulada “Pe-*drag*-ogia como modo de tensionar/inventar territórios educacionais heterotópicos”, das práticas pedagógicas que acontecem dentro das *Hauses*, das casas *drag*, onde, de geração em geração, a prática transformista é passada de mãe para filhas. Nesses espaços, histórias e conhecimentos técnicos sobre o transformismo são transmitidos sem seguir um modelo de ensino, sem um currículo, de uma forma que o processo de aprendizagem se dá no cotidiano, se dá na inventividade da mãe e das filhas.

Aqui, *sem currículo* também poderia ser *com currículo*, pois entendemos que na mesma medida que não existe nenhum currículo, existem tantos currículos quanto existem *houses*. Esta é uma dobra das elaborações de Sandra Rey (2002) em que a pesquisadora explana sobre uma metodologia de pesquisa em artes *(s)com modelo*, em que o modelo é construído ao longo da pesquisa – assim como os modelos de ensino e currículo das *houses* são criados a partir da relação de mães e filhas.

Desse modo, assumimos uma prática pe-*drag*-ógica para pensar essa pesquisa, um modo de acionar movimentos inventivos, adaptáveis e piratas para a educação.

[...] é o movimento de não se contentar com o que está dado. Questionar os currículos se necessário for, buscar acoplamentos prostéticos que recriem formas, mais do que tornar decorativa ou

⁴ Quando buscamos o verbete “*drag queen*” dentro da BNTD, o resultado nos mostra vinte pesquisas desenvolvidas entre 2008 e 2019. A quantidade de trabalhos diminui drasticamente quando os verbetes pesquisados são “*drag queen*” e “educação”, aparecendo somente quatro trabalhos no mesmo período. De modo sucinto, tais pesquisas tratam sobre: a construção da corporeidade da *drag queen* enquanto representação social; a relação entre a prática artística *drag* com a prática pedagógica; o imbricamento entre literatura e *drag* na educação infantil; e, a inclusão da diversidade sexual no ambiente acadêmico. É válido destacar que a última pesquisa apresenta um equívoco colocando a prática transformista – a *drag queen* – enquanto identidade de gênero, um equívoco comum pois pensa tal prática artística enquanto uma existência trans ou travestis. Como coloca Lamberti (2019), embora pessoas trans sempre tenham feito *drag*, suas identidades de gênero e suas personas *drag* não são a mesma coisa.

agradável, fazer-se possível em vias de buscar aquelas que tendem a ser violentadas pela manutenção da norma e dos acessos aos espaços (LAMBERTI, 2021a, p. 100 - 101).

Assim, em um encontro entre as artes e a educação, nos interessa aqui abordar a linguagem transformista pelo viés dos processos de subjetivação, ancorando nossa discussão dentro da filosofia da diferença. Tomamos um posicionamento de afirmação da vida quando vinculamos as discussões sobre produção de subjetividade junto com a prática artística, aproximando a já conhecida relação entre arte e vida – como nos mostra Stubs (2015).

As questões que desenvolvemos aqui são desdobramentos de pesquisas anteriores à escrita desta dissertação, surgindo, sobretudo, no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Na pesquisa, intitulada “Performance *Drag* como estética da existência: pensando subjetividades pós-identitárias”, orientada pela Professora Doutora Roberta Stubs, apresentamos como a performance *drag* se aproxima da criação de uma estilística de vida própria pautada em um posicionamento ético-estético-político⁵. A performance *drag*, nesse sentido, configura-se enquanto uma tecnologia de si, permitindo um voltar-se a si em que a sujeita se transformaria, se formaria, se ficcionaria. Ainda neste trabalho, percebemos como a prática transformista pode inaugurar uma outra figura de subjetividade, aberta às multiplicidades e a sensibilidades outras em sua relação com o entorno, com aqueles territórios que ainda nos são desconhecidos – uma figuração ou subjetividade *drag*.

“Figurações” é um termo cunhado por Donna Haraway (2013) que trata de um processo de criação de figuras de subjetividade, visando formar novas imagens de sujeitas. É o pensar em figurações que nos permite ficcionar subjetividades não pautadas nos binarismos de gênero, abertas às múltiplas linhas de subjetivação que vêm do fora, agenciando em torno da nossa história – que também é atravessada pelo coletivo – uma ontologia crítica, um olhar crítico para o modo como fomos constituídas, percebendo quais as linhas que passam em nosso corpo, o que elas permitem e o que elas impedem de nos afetar.

⁵ Parte das discussões apresentadas no Trabalho de Conclusão de Curso se encontram nos textos: “A *Drag* Tranimal enquanto figura de subjetividade: como recuperar a animalidade em um contexto humanormativo” de Gustavo Barrionuevo e Stubs (2019) e “Aproximações entre Estética da Existência e a Linguagem Transformista” de Barrionuevo, Eliane Maio e Stubs (2020).

Sobre o conceito de Haraway (2013), Rosi Braidotti (2002) nos coloca que pensar por figurações é renunciar aquilo que foi construído social e historicamente, assumindo uma posição em favor de uma sujeita multidimensional, descentralizada, mutante e situada em um momento. Ambas as autoras desenvolveram em seus textos duas figuras de sujeita, respectivamente, a figuração ciborgue e a figuração nômade. É no encontro dessas novas formas de subjetividade que nasce uma figuração *drag*.

A ideia de ciborgue refere-se a um híbrido de natureza e maquinaria, é uma criatura que habita tanto a realidade social quanto o plano das ficções, é a potência de construção política capaz de ficcionar o mundo (HARAWAY, 2013). Falar de subjetividades ciborgues é entender que somos constituídas por acoplamentos que ultrapassam a noção binária dos gêneros e da sexualidade humana, são ligações que criamos de mulher-homem-mundo, pois somos criadas por tudo aquilo que anexamos ao nosso corpo enquanto tecnologias – sejam elas discursivas, científicas ou artísticas. Ancorada na autora, Stubs (2015) defende que ciborgues anseiam por conexões com as dissonâncias, com aquelas sujeitas criadoras das diferenças enquanto princípio existencial.

Devemos lembrar, como um adendo, que uma subjetividade ciborgue também diz de sujeitas que habitam esse território pela condição específica do seu corpo – cadeiras, implantes, próteses etc. A figuração ciborgue é ativada, nesses casos, a partir de elementos artificiais que proporcionem qualidade de vida para essas sujeitas e, por isso, o desejo delas pode não implicar essa conexão com a dissidência ou, às vezes, tais sujeitas podem desejar não ser identificadas como dissidentes de maneira alguma.

Entendemos a prática transformista enquanto ciborgue pois instauramos cotidianamente nossa persona acoplando ao nosso corpo tecnologias com o intuito de emular, debochar e escancarar a construção binária dos gêneros (LAMBERTI, 2019). São perucas, maquiagens, roupas, faixas e diversos outros acessórios. Além do uso subversivo da linguagem enquanto montadas, das novas modulações e trejeitos que acrescentamos aos nossos corpos, tudo para criarmos a “ilusão” de ser algo além do que somos. Algo aquém do que somos. Algo de mais complexo que, como logo veremos, nos joga a outros territórios existenciais.

A ideia de nômade, desenvolvida por Braidotti (2002), se refere a movimentos e reflexões sobre territórios de experiências – ser nômade é ter consciência periférica, renunciar e desconstruir a noção de uma sujeita fixa e estável que não se permite afetar pelo entorno. É o permitir-se ir a algum lugar, sem destino, ativando outras linhas de subjetivação pautadas nas fronteiras que atravessa. Nômades abdicam de sua terra natal, resistindo a assimilação pelo dominante. *Drags* são nômades, são artistas da performance que transitam entre os territórios de experiências de gêneros, primordialmente, mas também outros territórios tão complexos quanto. As experimentações dessa linguagem artística são múltiplas, desencadeando movimentações territoriais infinitas.

[...]

O conceito de território, dentro da filosofia de Deleuze e Guattari, se refere a agenciamentos e estes, por sua vez, são, em primeiro lugar, territoriais. É em relação aos agenciamentos que territórios ‘familiares’ são criados, territórios que delimitam os seres existentes ao mesmo tempo que os articulam com outros seres e fluxos. “O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma” (Félix GUATTARI e Suely ROLNIK, 1996, p. 323).

Porém, em entrevista à Claire Parnet (1994), Deleuze coloca que não existe território sem uma saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem um esforço para se reterritorializar em outra parte. Entendemos, então, que um território pode abrir-se, engajar-se em linhas de fuga (podendo até transformá-las em linhas de abolição e destruir-se). Em contrapartida, um território que passa por esse processo de abertura pode reterritorializar-se, em uma tentativa de recomposição de si próprio.

Um território está sempre em processo de abertura e enrijecimento, afinal, “como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros?” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p. 26). Entendemos que

esses territórios não são apenas geográficos, mas dizem de territórios familiares e existenciais e de experimentação e de subjetivação.

[...]

A figuração *drag* se caracteriza, então, pela dissolução entre essas duas figurações – a *drag* se faz nômade por ser ciborgue, agenciando desterritorializações e reterritorializações na medida em que acopla em seu corpo tecnologias que permitem uma nova relação de si com o entorno. É nessa dissolução entre os nômades e os ciborgues que a *drag* cria para si seu próprio regime de signos, agenciando todo um outro imaginário, ativando outras sensibilidades, comunicando-se e aliando-se com as outras à sua frente, ao seu lado e à suas costas...

Quanto mais você fizer seu próprio regime de signos, menos você será uma pessoa ou um sujeito, mais você será um "coletivo" que encontra outros coletivos, que se conjuga e se cruza com outros, reativando, inventando, predizendo, operando individualizações não pessoais (Gilles DELEUZE e Claire PARNET, 1998, p. 139).

Assim, a performance *drag*, a prática transformista, está sempre em devir pelo encontro que agencia com aquelas com quem se relaciona, é sempre um fazer-se coletivo. É tornando-se um eu-somos, que a *drag* agencia toda uma subjetividade outra em si e naquelas com quem compartilha a existência.

2.2. a gente _____ uma aula

O que podemos criar com uma aula? O que pode ser gerado no encontro entre aluna e professora? Quais experiências pedem passagem nesses momentos? Também somos movidas a pensar aqui em diálogos que possuem como centro a arte – sua produção e a educação envolta no próprio produzir. Escrevemos tendo como mote a educação de artistas-professoras, justamente por estarmos inseridas na universidade em um curso de licenciatura em Artes Visuais, mas não desgostamos do movimento que possa ser criado deslocando ideias desenvolvidas aqui para outros lugares, sobretudo, por entendemos que o próprio

processo de ensino é processo inventivo, processo de experimentação, portanto, é processo de abertura ao devir – tanto de professoras, quanto de alunas.

Como anunciamos anteriormente, também nos preocupamos com os processos de subjetivação agenciados pelas artes e pela educação. Em um tempo em que tais processos são tomados por uma biopolítica criadora de corpos incapazes de afetação, em que a arte e/ou a educação nos auxiliam? Já sabemos, desde Michel Foucault (1999), que a educação faz parte desses movimentos molares de produção de subjetividade e docilização do corpo, então, como subvertê-la?

A frase que dá título à essa seção foi hackeada de um postal feito por Pati, fomos atravessadas por sua provocação sobre não darmos e não levarmos uma aula, nós as criamos, artistamos, performamos, subvertemos, abrimo-nos para a experiência que nos atravessa. Pati foi uma das estagiárias envolvidas no projeto Postais para o Futuro⁶, projeto coordenado pelo Professor Doutor Cristian Poletti Mossi (UFRGS) que convida alunas em formação e professoras já atuantes de diversas instituições de ensino (superior e da educação básica) a criarem um postal disparador de ideias a futuras estagiárias. Os postais, então, são pensados como uma constelação de visualidades e de palavras apresentados como potência para infinitas outras possibilidades experimentais.

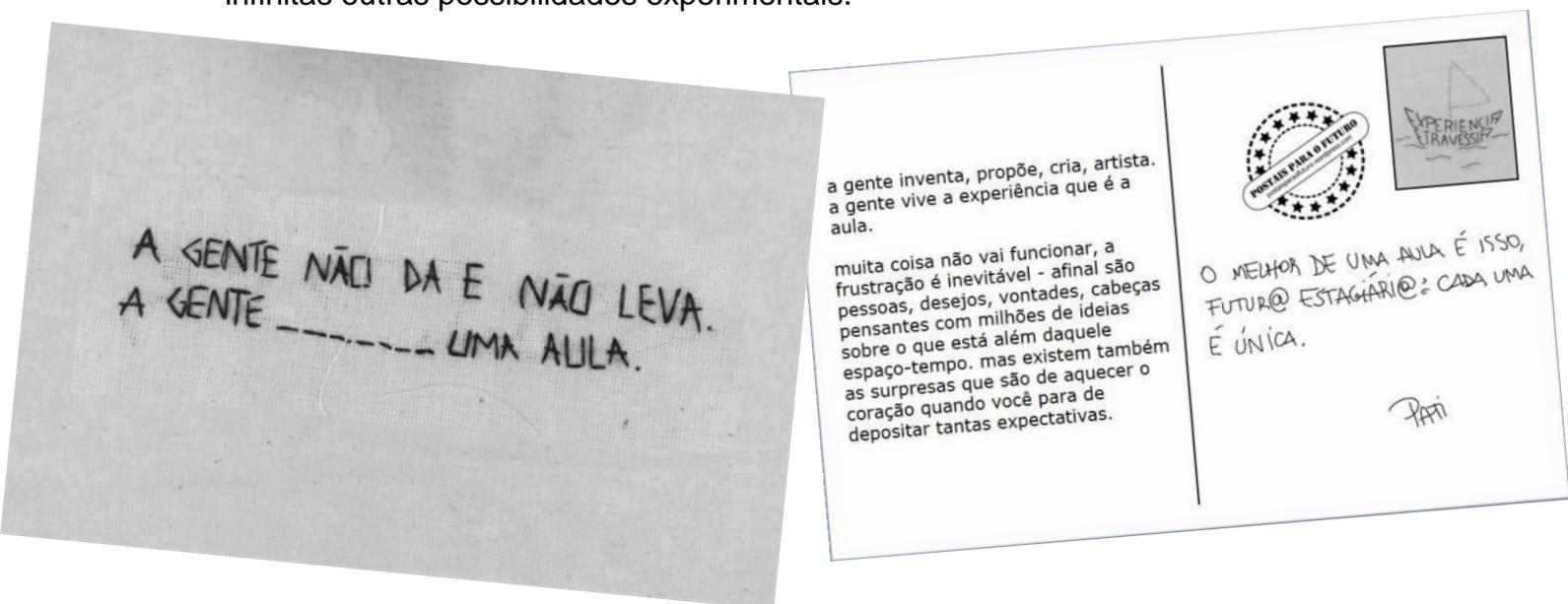


Figura 1. Pati, *Postais para o Futuro* (frente-verso), 2016.

⁶ Os postais que fazem parte do Projeto Postais para o Futuro podem ser encontrados online por meio do blog do projeto. Disponível em: <<https://postaisparaofuturo.wordpress.com/>>.

[...]

Em um encontro fortuito com um texto de Luiz Camilo Osório (2018), nos pegamos pensando nas possibilidades de experimentação que a linguagem *drag* produziria em sala de aula. O crítico-professor foi convidado para integrar um grupo de professoras, artistas e pesquisadoras que tinham como objetivo pensar em uma nova formulação curricular para um Curso de Artes. A proposta: acabar com o currículo – afinal, o que é o currículo a não ser um programa, um conjunto de ações precisas com objetivos e conteúdos que desejam ter sempre o mesmo resultado (Silvio GALLO, 2017)? A intenção de explodir o currículo, explica Osório (2018), se deu pela preocupação de não formar artistas profissionais – artistas engessadas que passam, dentro de sua formação, por um processo de cristalização da prática e do pensamento, por um processo de reprodução de técnicas já aceitas no mercado e sem um processo de experimentação que as levem para outros lugares.

Nada contra a profissionalização, mas o que se percebe é que há uma tendência das escolas em formatarem os artistas homogeneizando um tipo de linguagem contemporânea, como também definindo um modelo de inserção pouco crítico ao modo como a arte circula e se legitima e um tanto acomodado diante das suas possibilidades experimentais (OSÓRIO, 2018, online).

As professoras, pesquisadoras e artistas, então, propuseram uma formação em Artes que não seja constituída de disciplinas específicas de desenho, gravura, pintura, História da Arte, Filosofia, Estética etc. Cada artista-professora criaria um curso continuado partindo de sua prática artística, discutindo, a cada semestre, projetos e processos constitutivos do seu próprio processo criativo. Diferente de outras áreas do conhecimento em que a padronização de uma linguagem é necessária (como a gramática, a matemática, a medicina), a artista precisa desaprender a linguagem já dada, pois deve produzir seu próprio repertório. Artistas precisam estar atentas às forças do presente, às forças desejantes que pedem passagem. Devidamente por isso, não faz sentido pensar em um currículo engessado para um Curso de Artes – a proposta de um currículo em Artes aberto, que parte das experimentações desenvolvidas em sala, pode ser pensada como

um currículo-rizoma, um currículo aberto às ligações com o fora e com o que o cotidiano apresenta em questão de acontecimento.

A educação contemporânea – suas diretrizes, suas bases, leis e políticas, mas nos atentando aqui ao currículo – pode se enquadrar no que Deleuze e Guattari (2011a, p. 36) chamam de sistemas arborescentes, são sistemas hierárquicos que agenciam e organizam as informações, as significações e as memórias – “os modelos correspondentes são aqueles em que um elemento não recebe suas informações senão por uma unidade superior [...]” – são professoras (unidade superior) passando para as alunas as informações, ao mesmo tempo que as recebem de uma unidade superior a elas próprias – a instituição.

Como modo de transbordar esses sistemas arborescentes, Deleuze e Guattari (2011a) colocam a concepção de rizoma, um sistema de pensamento que permite entradas múltiplas, pois trabalha, justamente, com multiplicidade de linhas, um sistema acentrado. Um rizoma conecta qualquer ponto a qualquer outro ponto, não possui um começo, nem um fim, pois se cria no entre – variando algumas linhas, expandindo outras, conquistando e, por que não, capturando outras. Um rizoma procede pela criação de um mapa, aquele mesmo mapa que anunciamos anteriormente, que precisa ser produzido, criado, construído e sempre desmontado, desarticulado, reversível e modificável. Conjecturar, então, um currículo rizoma, é assumir a movimentação da produção de conhecimento, uma transversalidade dos saberes, “transitar pelo território do saber como as sinapses viajam pelos neurônios, uma viagem aparentemente caótica que constrói seu(s) sentido(s) à medida em que desenvolve sua equação fractal” (GALLO, 2017, p. 79).

Esse outro modo de pensar o currículo, ou um sem/cem currículo, como na proposta de Osório (2018) e de Gallo (2017), não significa que os conteúdos presentes nas disciplinas seriam esquecidos e que a artista-professora faria “o que bem entendesse”, mas ficaria a cargo da artista-professora agenciar encontros entre a linguagem artística com a qual trabalha e a História da Arte, a Filosofia, o ensino da técnica que utiliza em sua produção etc. Assumir a transversalidade do saber demandaria um posicionamento ético-estético-político da professora, não ter uma “má vontade” de propor qualquer coisa esperando que se criem ligações, sentidos, discursos e afetos – a imprevisibilidade que o processo educativo possui não deve servir de desculpa para uma ação não pensada – mas propor problemas

e dúvidas, pautados na sua prática, que possam apresentar um vislumbre de uma das infinitas possibilidades de respostas pela experimentação. Cabe à professora uma atenção ao que vai se produzindo e pedindo passagem, percebendo os afetos que começam a atravessar o corpo em meio à experimentação que vai sendo agenciada com as estudantes. Criar nas aulas um laboratório de pesquisa, dando cursos sobre aquilo que se busca e não sobre o que se sabe (DELEUZE, 2013). Essa noção de transversalidade do fazer artístico envolvendo a criação, uma atenção ao processo e à educação pela, com e para a criação não é uma concepção inaugurada agora – assim, trazemos dois exemplos somente para contextualizar essa questão.

Stephane Huchet (2017) apresenta um diálogo de 1985 entre Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer e Enzo Cucchi⁷, em que os quatro artistas discutem sobre as competências de ser artista, os critérios e a legitimidade em ainda reivindicar essa posição. Entre as competências está o domínio das disciplinas, o conhecimento da História da Arte, assumir o estatuto social/simbólico de ser artista, a partilha de uma “isonomia estética” entre arte e público e – o que mais nos interessa aqui – a possibilidade de iniciar, ou não iniciar, pessoas aos métodos e procedimentos artísticos.

Soma-se a esta concepção a noção de artista-etc. desenvolvida por Ricardo Basbaum (2013). Esta concepção nasce de um pensamento quando o autor se refere a artistas que assumem a responsabilidade de fazer o projeto curatorial de algum evento – seus apontamentos giram em torno de que, quando isto ocorre, a artista não deve deixar de lado sua pesquisa artística quando pensa na curadoria, adentrando em uma posição de artista-curadora. Para Basbaum (2013), a potência dessa posição de sujeita é justamente questionar a posição que se ocupa enquanto artista e, depois, enquanto curadora. Mas podemos dobrar esse pensamento, hackeá-lo, para falar daquelas artistas que questionam sua posição em relação, não à curadoria, mas à escrita, a ativismos, à docência. Não somos somente

⁷ Sobre os quatro artistas: Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão influente na metade do século XX. Suas produções perpassam pintura, escultura, performance, happening, instalação e vídeo. Jannis Kounellis (1936-2017), artista contemporâneo italiano muito reconhecido pela sua experimentação com Arte Povera. Anselm Kiefer (1945 -), artista alemão que trabalha com pintura e escultura. Foi aluno de Beuys durante os anos de 1970. Enzo Cucchi (1949 -), artista italiano que trabalha com desenho, pintura e escultura. Membro reconhecido dentro do movimento italiano de transvanguarda, associado ao movimento neoexpressinista mundial.

artistas-artistas, aquelas que podem ou optam por serem artistas em tempo integral, somos artistas-curadoras, artistas-escritoras, artistas-produtoras, artistas-ativistas e, logo, também somos artistas-professoras. O termo ‘artista’ sempre foi sobreposto com várias camadas, mesmo escrito da mesma maneira, sendo produzido por meio de diversos significados – pensar por artistas-etc. é assumir essa sobreposição, é entender que a prática artística não é dissociada da vida e do fazer cotidiano, do seu entorno e da sua comunidade, aumentando a carga de afetos envolvidos no processo, mobilizando sempre outros territórios.

Em aproximação com essa concepção de artista, a proposta apresentada por Osório (2018) e pelas demais artistas, professoras e pesquisadoras, é pensar em cursos experimentais que priorizem o tempo na universidade como um espaço de aprendizado, troca e experimentação. As alunas-artistas não seriam obrigadas a participar de todos os cursos oferecidos, mas sim, escolher aqueles com as quais possuem mais afinidade e interesse – podendo mudar de curso entre os semestres ou continuar no mesmo, que conseqüentemente seria alterado pela própria artista-professora, pois o curso também é parte de seu processo – as artistas-alunas poderiam se aprofundar nas discussões que cada artista-professora tem a oferecer. A educação de artistas, nesse sentido, deveria ser também um processo que precisa ser criado e performado, assim como os mapas e os rizomas.

[...]

A proposta apresentada nos serve como disparadora para pensar nossa ação dentro do Estágio de Docência desenvolvido no curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Frente a esse desejo, enviamos nosso estudo ao Comitê Permanente de Ética em Pesquisa (COPEP) da mesma universidade, sob a CAAE nº 30792820.9.0000.0104 (Anexo 1) que, após aprovado, deu origem ao Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (Apêndice 1).

Tal Comitê é um colegiado da instituição, criado para defender os interesses das sujeitas de pesquisa em sua integridade e dignidade, contribuindo para o desenvolvimento de pesquisas dentro dos padrões éticos – sendo essa a definição

disponibilizada pelo próprio colegiado⁸. Entretanto, questionamos quais são as sujeitas e qual a concepção de integridade e dignidade com a qual este comitê trabalha? O comitê opera dentro da lógica de poder que habita a academia, é só mais uma face da máquina de rotação que neutraliza qualquer linha de fuga que se forma em um ambiente que é, assim como o rosto, branco-cis-masculino-heterossexual. Afinal, parafraseando uma amiga: por que só entrevistam a puta e não o cliente? Porque para a academia – como em outras instâncias – “[...] a dissidência só entra enquanto objeto, mas dificilmente elus mesmas falam por si” (LAMBERTI, 2021b, p. 296).

Mesmo dentro dessa máquina, esta pesquisa tenta escapar pelas brechas e pelas fissuras (anais) que se criam, justamente por ser uma experimentação em territórios educacionais que se propõe alargar o currículo. Isso começa no próprio tateamento com o curso de Artes Visuais, pois como um curso de licenciatura, seu intuito *a priori* é formar professoras e não artistas. Porém, na prática, a formação acontece nos dois âmbitos, pois algumas das professoras presentes no curso acreditam que a criação e produção artística é constituinte da prática docente em Artes. É deste pensamento que nos aproximamos, entendendo a docência vinculada com o ensino da prática e com a experimentação das diversas linguagens artísticas (seja pintura, foto, vídeo, performance etc.).

É nesta acepção compartilhada de docência que nasce o desejo de experimentar – na medida do possível e, talvez, do impossível – a proposta de Osório (2018) no estágio. Enquanto estagiárias, abandonar-explodir o currículo não é possível, pois ainda somos atravessadas por estratos maiores que nos impedem de tal ato. Entretanto, a possibilidade de inserir nossa prática artística e nossas preocupações conceituais nas disciplinas e ementas já previstas no curso, além de possível, começou a soar interessante. Ao dobrarmos a disciplina e sua ementa, também dobramos nós mesmas, nos forçando a atravessar outros territórios de pensamento e experimentação com nossa produção.

Se, antes, criaríamos cursos pautados somente na prática transformista debatendo seus aspectos históricos, questões teóricas que nos movessem a produzir, elementos técnicos sobre a prática – agora, somos forçadas a brincar

⁸ Disponível em: <<http://www.ppg.uem.br/index.php/etica-biosseguranca/copep>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

esses debates aos debates já propostos nas ementas das disciplinas que escolhemos para a realização do estágio. Ao invés de explodir o currículo e as ementas, vamos miná-los – vamos inserir pequenas bombas e deixá-las ali, sempre à espreita, esperando que se abram novas possibilidades de entrada e de saída, pois, como defende Stubbs (2015, p. 12), “[...] todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. Esta é a maneira que encontramos de fazer brotar rizoma nas estruturas arborescentes do currículo, afinal “[...] um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 33).

Como outros cursos de licenciatura da universidade, Artes Visuais possui parte de sua grade curricular destinada às disciplinas relacionadas à educação – como Didática, os Estágios Supervisionados, Psicologia da Educação e Políticas Públicas – e parte da grade destinada às disciplinas ligadas às Artes – como História da Arte, Desenho, Escultura, Filosofia e Estética. As disciplinas escolhidas para a realização do Estágio de Docência desenvolvido nesta pesquisa fazem parte do segundo grupo, são disciplinas teórico-práticas que discutem a produção artística de linguagens específicas – no caso, nossa experimentação foi desenvolvida nas disciplinas “Arte Digital” e “Arte e Tecnologia: fotografia e vídeo”. Destacamos que houveram algumas conversas prévias entre a estagiária e as professoras responsáveis pelas disciplinas. Foram conversas informais que aconteciam, majoritariamente, nos corredores da universidade – foram nesses encontros que negociamos os conteúdos que ficariam sob responsabilidade da estagiária, assim como as proposições práticas que daríamos em sala.

Em cada disciplina a carga obrigatória de estágio era de seis horas/aula. Entretanto, em ambas as disciplinas me disponibilizei a estar presente em outras aulas que não faziam parte dessa carga horária, para acompanhar os processos de cada aluna, tirar dúvidas e auxiliá-las na produção. Talvez em uma tentativa de me aproximar mais do cotidiano de sala de aula, já que o estágio (embora tenha essa prerrogativa) ainda é um recorte espaço-temporal curto em comparação com o cotidiano de uma sala de aula.

Antes de explanarmos sobre as disciplinas e apresentar as propostas desenvolvidas, colocamos que as experiências pelas quais passamos no estágio foram registradas de três formas. Em relação à minha vivência, registrei as

impressões, pensamentos e conversas que tive com as alunas em sala (e, às vezes, fora dela) em uma espécie de diário de experiência; em relação às alunas que participaram e criaram comigo o estágio, além de termos a produção artística realizada por elas, também pedi para que suas experiências fossem registradas em um pequeno relato ao final dos nossos encontros. São essas três formas de registro que usamos para desenvolver a pesquisa. Agora, referente às disciplinas:

a) As aulas de “Arte Digital” aconteceram nos dias 4, 18 e 26 de outubro e no dia primeiro de novembro de 2019. Tal disciplina apresenta enquanto objetivo em sua ementa: introduzir os principais conceitos e técnicas da arte digital (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 2010). É uma disciplina que preza pelo estudo e produção digital de imagens, utilizando *softwares* de edição como o *Photoshop*. De comum acordo com a professora, fiquei responsável pela parte prática da disciplina – ensinar e explorar tais *softwares* de edição. Pela característica técnica que a disciplina implica, ou seja, por necessitar do uso de computadores, as aulas aconteceram em um laboratório de informática dentro da universidade. A turma era formada por dezoito alunas.

Para o primeiro dia, 4 de outubro, além de apresentar a proposta do estágio e desta dissertação, focamos em uma discussão teórica embasada no texto de Patrícia Kirst e Tânia Fonseca (2010) sobre a imagem digital enquanto modo de subjetivação contemporâneo, texto escolhido por mim. Nas aulas dos dias 18 e 26 de outubro, o encaminhamento era a proposta prática: a partir de uma fotografia de si (*selfie*), montar-se *in drag* por meio da manipulação digital. O último dia do estágio, primeiro de novembro, foi destinado à apresentação dos trabalhos realizados, momento de compartilhamento de processo em que poderiam ser feitos comentários sobre a proposta, sobre o modo como organizamos as aulas, suas percepções e afins.

b) As aulas de “Arte e Tecnologia I: fotografia e vídeo” aconteceram nos dias 17 de dezembro de 2019 e 14 e 28 de janeiro de 2020. Esta disciplina apresenta enquanto objetivo em sua ementa: introduzir os principais conceitos e técnicas de fotografia, vídeo e animação (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 2010). A pedido da professora responsável, fiquei encarregada de trabalhar com a linguagem de vídeo, abordar alguns conceitos e propor uma atividade de criação. Pela disciplina não necessitar de um espaço específico para a realização, as aulas

foram dadas em uma sala de aula comum dentro da universidade. A turma era formada por quinze alunas.

Para o dia 17 de dezembro, após a apresentação sobre a proposta do estágio e desta pesquisa, foi discutido o texto de Arlindo Machado (1993), texto solicitado pela professora da disciplina, em que o autor comenta de forma sucinta o início da experimentação da videoarte, apresentando também algumas das suas características principais. Neste dia também conversamos sobre a proposta de produção: criar uma videoarte a partir da *drag* e, na medida do possível, que elas levassem a montagem para a rua. Essa condição foi pensada pois nos interessava quais os afetos atravessariam as alunas em um ambiente que não fosse completamente controlado, como seu próprio quarto ou a casa de alguma amiga. O dia 14 de janeiro foi destinado para acompanhamento pois, na aula anterior, pedi para que elas comesçassem uma experimentação em relação a *drag*, se fotografassem, filmassem algo e comesçassem a pensar em como criariam o vídeo – que foi apresentado para a turma no dia 28 de janeiro.

Nesse ponto, destacamos que na primeira aula dada em cada turma nos detivemos em nos apresentar – tanto estagiária, como orientadoras – e explicar nossa proposta para o desenvolvimento do estágio e desta dissertação. Além dos textos de Kirst e Fonseca (2010) e Machado (1993) que trabalhamos nas disciplinas, respectivamente, também elaborei uma discussão apresentando a performance *drag*. Utilizando os textos de Lamberti (2019), Igor Amanajas (2014) e Thiago H. Santos (2019), conversamos com as alunas sobre a história da prática transformista, sobre seus elementos práticos como maquiagem, manipulação corporal, aspectos performativos... E é partindo dessas experiências que as próximas seções desta dissertação ganham corpo, apresentando um mapa composto por teoria, experimentações, elucubrações e proposições artísticas. Desse modo, as proposições das disciplinas se interseccionam, como uma cartografia em que as linhas se misturam, por isso trazemos produções de vídeo para pensar processos de rostificação e manipulações digitais para produzir em relações de amizade.

3 ENTRE A ROSTIDADE E O PIXEL DE FUGA

É no corpo que concentramos nossa atenção para criar uma *drag*. Falamos de práticas e tecnologias acopladas ao nosso corpo que nos permitem atravessar os territórios que experimentamos cotidianamente, agenciando linhas que inaugurem sensibilidades para aquilo de que não éramos próximas. Dentro das artes da performance, Eduardo Nespoli (2008) coloca que a performance permite uma atualização do corpo e da subjetividade da artista por agenciar uma sobreposição de códigos e signos sociais durante a ação – assim também é com a prática transformista. Ao longo do TCC, que abordamos anteriormente, priorizamos o corpo, como a manipulação do corpo com e por essas tecnologias desencadeiam uma série de movimentos da subjetividade da sujeita. Entretanto, deixamos de lado a relação que o corpo possui com o rosto, e por rosto não queremos dizer cabeça.

A cabeça faz parte do corpo, é nela que, dentro do transformismo, nós aplicamos maquiagem, penduramos nossas perucas, colocamos adereços como brincos ou chapéus. Quando entendemos a cabeça enquanto corpo, enquanto parte de um organismo, esses processos de manipulação da cabeça passam a se aproximar com os processos de alteração corporal dentro da prática transformista – como o *padding*, quando artistas colocam enchimento para que seu corpo ganhe curvas ou músculos, ou com o *tucking*, processo de esconder os seios ou o pênis. Maquiagem ou enchimento – mas não só, pois existem diversos processos de manipulação corporal envolvidos na prática transformista – nesses casos, são tecnologias que utilizamos para criar um território outro de experimentação, para lançar o corpo à experiência. Entretanto, não mexemos somente com a cabeça ou com o corpo quando agenciamos em nós mesmas essas alterações corporais.

A cabeça, dentro da perspectiva descrita por Deleuze e Guattari (2012), é compreendida como parte do corpo, ela ainda é codificada junto ao corpo, sendo que o rosto é algo que sobrecodifica tanto corpo quanto a cabeça.

Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal plurívoco multidimensional – quando o

corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 39, grifo dos autores).

Os autores ainda acrescentam que determinadas sociedades e determinados agenciamentos de poder necessitam da criação de um rosto, colocando para funcionar uma máquina abstrata de rostidade. Assim, criando conversas entre algumas autoras, como veremos adiante, é viável pensar que o rosto faz parte desse regime biopolítico que assalta a vida, inserindo nosso corpo dentro dessas relações de poder que nos enfraquecem, jogando-nos para uma vida sem potência. Nesse sentido, o rosto na nossa sociedade serve enquanto dispositivo, um conceito foucaultiano que Giorgio Agamben (2009, p. 13) amplia e apresenta como “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. E como todo dispositivo é um dispositivo de subjetivação, o rosto também o é, e serve para alocar nossas experiências em territórios definidos, criados antes mesmo da nossa existência.

Essa afirmação vem de uma dobra que podemos fazer na percepção de algumas estudiosas de gênero, tais como Eliane Rose Maio (2019) e Paul Preciado (2014) – ao designar “é um menino” ou “é uma menina” no nascimento, ou mesmo anterior ao nascimento, todo um território de existência é definido, a nossa existência já passa a ter um rosto neste instante. Um rosto que, de certa forma, vai ser realocado e redesignado ao longo de nossa vida, reenquadrando-nos sempre em uma categoria binária, afinal, toda desviação deverá ser rostificada. É assim, pela relação do rosto com o binário e pela nossa inserção nas relações de poder, que Deleuze e Guattari (2012) afirmam: o rosto é uma política.

Como já colocamos, a produção do rosto se dá pelo que os citados filósofos chamam de máquina abstrata de rostidade, que se utiliza de um sistema muro branco/buraco negro para captar e estratificar as diferenças. Rafael Trindade (2021) nos explica que o muro branco é o modo que Deleuze (mais que Guattari) encontrou para delimitar o regime de signos vigente, a teia de signos e significância que operamos na linguagem. Todo povo e todo período histórico possui um regime de signos, ou seja, qualquer formalização linguística de expressão (DELEUZE e

GUATTARI, 2011b), formando, assim, uma semiótica. É por essa formalização linguística que o muro opera por interpretação, ele codifica tudo o que surge de novo, tudo o que é produzido pelo desejo, inscrevendo esse novo em algo pré-existente – conformando-o.

Já o buraco negro, ainda de acordo com Trindade (2021), é o modo que Guattari (que gostava mais de astronomia que Deleuze) encontrou para falar da subjetividade – se o muro branco é uma rede de significância costurada como uma constelação no céu, o buraco negro é o ponto central que concentra e retém os fluxos de todas as significações. Buracos negros se esforçam para reter tudo o que passa ao seu alcance, operando por codificação e territorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2011a). É a fixação da subjetividade.

É preciso que o sistema buraco negro-muro branco quadricule todo o espaço, delineie suas arborescências ou suas dicotomias, para que o significante e a subjetividade possam apenas tornar concebível a possibilidade das suas. A semiótica mista de significância e subjetivação necessita regularmente ser protegida contra qualquer intrusão do fora. É preciso que não haja mais exterior [...] (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 52).

Assim, entendemos que as diferenças existem *a priori*, antes da criação de uma máquina de rostidade ou da constituição de um rosto que as insira em redes de poder. É o buraco negro que interceptará as diferenças, que irá capturá-las para, em seguida, inseri-las sobre o muro branco, sobre uma superfície que sobrecodificará essas diferenças, dando para elas uma significância. É por esse processo que podemos pensar que uma das características dessa máquina abstrata de rostidade, a produtora do rosto, é o seu funcionamento em cima de uma equação binária: um x ou um y. As possibilidades de rostidade, ou seja, as possibilidades de existência são sempre apresentadas assim: um ou outro. E se engana quem acredita que essa máquina deixa escapar as dissidências, a máquina de rostidade rejeita a todo instante aqueles rostos não conformes, para depois produzir um padrão de desviança.

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um [uma] travesti: a relação binária se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é

necessário abater a qualquer preço. De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 50, inserção nossa).

O que os autores colocam é que o rosto é produzido sempre em torno dessas unidades binárias, ele se transforma com essas unidades e pelas suas combinações. Deleuze e Guattari (2012) em algum momento afirmam que o rosto não é universal, nem mesmo o do homem branco, mas que o rosto é o próprio homem branco – a máquina de rostidade, tendo esse rosto enquanto modelo principal e neutro, produz pelo modelo binário e dicotômico todos os outros.

Essa concepção de rosto modelo e neutro que será usada para produzir e “catalogar” a rostidade das desvianças e das dissidências, se aproxima com a concepção de sujeito universal – aquele que, para Lamberti (2019), se achou no direito de cunhar as identidades alheias, falar dos corpos das outras, conferir-lhes um lugar no fora, na abjeção. No intuito de tornar mais complexa a concepção deleuze-guattariana de rosto neutro, podemos aproximá-la com as concepções de sujeito universal apresentada por Lamberti (2019) que expande tal noção colocando que o sujeito neutro universal é o homem cisgênero, heterossexual, cristão, de classe média-alta, branco, são, jovem e magro.

Ampliando a concepção de rosto neutro, ampliamos as possibilidades e as combinações que a máquina de rostidade se utiliza para criar a rostidade das dissidências: mulher branca, homem gay, mulher lésbica, travesti negra, mulher lésbica negra pobre, mulher branca gorda... É como uma máquina binária que se torna mais complexa na medida que se cruza e se choca consigo mesma, funcionando por dicotomias: se você não é *a* nem *b*, então é *c*. Fazendo sempre uma escolha binária, mesmo que o elemento em questão não estivesse no primeiro recorte. Assim, a máquina de rostidade trabalhará para rostificar a diferença, identificando se aquele é um rosto amigo ou não, indicando qual lugar tal rosto ocupa e qual ele pode ocupar, sempre inserindo o rosto em uma relação de poder.

É nesse sentido que autoras como Lamberti (2019) e Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) – primeira travesti negra a receber o título de doutora no país – vão nos mostrar que as mulheres trans e travestis, por exemplo, têm sua existência e permanência negada dentro de instituições formais como a educação. Dodi Leal (2018) – artista e pesquisadora trans – ainda nos aponta que os avanços

relacionados à diversidade sexual e de gênero favorecem direitos burgueses, como o casamento de pessoas do mesmo sexo com divisão de bens, enquanto pouca atenção se dá ao contínuo genocídio da população trans que alcança uma expectativa de vida de 36 anos. Enquanto sujeitas desobedientes de gênero, ainda de acordo com Leal (2018), seus corpos são regularmente atacados para que suas existências sejam diminuídas e apagadas, essas sujeitas são expulsas da escola pois esse não é tido como um lugar em que seus corpos possam existir, restando-lhes procurar outros locais de permanência. Enquanto Oliveira (2018) aponta a prostituição como um desses locais – por ser um território que sua identidade de gênero não é questionada –, Lamberti (2019) aponta as *Hauses*, as famílias *drags*, esses grupos de pessoas que fundam um local de acolhimento e encontro entre as dissidências com o intuito de aprender e difundir a arte transformista.

A afirmação de Deleuze e Guattari (2012) de que nos introduzimos em um rosto mais do que possuímos um, nos leva a pensar que a rostidade implica em um processo de imposição de subjetividade, justamente por essa delimitação de “possibilidades” e, conseqüentemente, de campos de experiência disponíveis. A rostidade é aquilo que define zonas de frequência e de probabilidade da vida, ela delimita um território de experiência que agenciará todo o processo de subjetivação partindo daquelas primeiras linhas descritas dentro dos textos deleuze-guattarianos.

Somos, para os autores, um espaço onde coexistem três tipos diferentes de linhas, constituídas de três naturezas distintas, as linhas de segmentariedade dura, as de segmentariedade flexível e as linhas de fuga. De todas essas linhas, que são muitas, pois cada espécie de linha é constituída de múltiplas linhas, algumas nos são impostas, outras nascem pelo acaso, talvez por um acontecimento, e outras precisam ser criadas, inventadas e traçadas. As linhas de primeira espécie – as linhas duras – são de uma espécie de segmentos bem determinados que nos recortam em todos os sentidos, são como a família, a profissão, a escola, são aquelas impostas pelas instituições, pela cultura, que agenciam uma codificação ou uma sobrecodificação do nosso corpo e subjetividade (DELEUZE e PARNET, 1998).

A segunda espécie de linha – as linhas flexíveis – atravessam os segmentos sociais duros ao mesmo tempo que agenciam devires em níveis moleculares

naqueles estratos que passam. Talvez, um exemplo para delinear as linhas flexíveis seja pensar no que acontece dentro dos grandes segmentos – uma profissão é um segmento duro, mas o que acontece lá dentro? Quais as conexões que acontecem em níveis tão baixos que são quase imperceptíveis, mas não menos atrativas, loucas e potentes? Enquanto professoras, quais as relações que se criam dentro de sala, as alianças que fazemos com as alunas, as loucuras que compartilhamos entre nós? São as linhas flexíveis que geram impulsos, geram quedas, mas que não são menos precisas que as primeiras.

As linhas de terceira espécie são, ainda de acordo com Deleuze e Parnet (1998), as linhas mais estranhas – as linhas de fuga. São linhas que ultrapassam o segmento duro, nos levam para além dele, por caminhos não traçados, para espaços desconhecidos. São linhas simples, porém são as mais complicadas, em alguns momentos os filósofos colocam que talvez estas sejam as primeiras a surgir, em outros, afirmam que tais linhas surgem dentro das anteriores e se destacam dela, vão embora. Em todo caso, a linha de fuga é a linha da desterritorialização, linha de abertura ao novo e à outra.

Os fluxos que formam nosso corpo são feitos por essas linhas, o que chamamos de esquizoanálise ou cartografia são justamente os estudos dessas linhas, sejam elas agenciadas em grupos ou indivíduos. E mesmo delineadas, separadas para fácil explicação e assimilação, sabemos que “em todo o caso, as três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 147). E, com isso posto, entendemos que é pelas linhas duras de segmentariedade – linhas que nos colocam em relação com os dispositivos de poder – que os territórios existenciais e de experiência que são agenciados pelo rosto “[...] delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 36).

[...]

Nas duas experiências de estágio, após a produção prática finalizada, convidei a todas para sentar e partilhar as experiências que tiveram com essa manipulação de si mesmas. Gostaria de me ater a esse momento referente à

disciplina de Arte Digital, momento que uma das alunas presentes fez um comentário, tanto na aula quanto no relato que solicitamos que fosse entregue sobre sua experiência com a proposta. Abaixo, segue o comentário escrito feito no relato:

- A proposta de transitar entre diferentes identidades virtualmente foi uma nova experiência para mim. Já conhecia o programa de edição de imagem, mas usava especialmente para cobrir as "imperfeições" na foto. Mas havia um tempo que não fazia mais nenhum tipo de edição por pensar ser um "falseamento" ou uma busca por um padrão normativo em que não se permitem imperfeições. Nunca ousei transmutar minha aparência radicalmente ou me pensar como um ser mítico virtualmente. O máximo que ousei fazer no Photoshop foi pintar o cabelo de uma determinada cor para ter um parâmetro e decidir pintar ou não pintar realmente. Confesso que gostei muito da experiência, quando terminei a edição da minha foto fiquei olhando por muito tempo, contemplando o que havia criado. [...] Eu me senti confortável com a proposta, eu gostei mais do que eu esperava. Talvez por já conhecer a ferramenta tenha ficado no meu subconsciente que não aprenderia muita coisa... mas a proposta Tranimal foi muito inspiradora, eu gosto de estar na natureza e tive a oportunidade de experimentar uma nova forma de me ver, juntando algumas coisas o que eu penso fazer parte da minha personalidade tendo minha própria imagem como suporte.

Figura 2. Experimentações do Estágio (1), fotomontagem, 2019.



A colocação da aluna, juntamente com o texto de Kirst e Fonseca (2010), nos fizeram pensar. Por mais que o conhecimento de que a manipulação seja usada para adentrar padrões normativos que não permitem imperfeições já nos fosse conhecida, não era uma discussão que pensei que apareceria na disciplina, pois como homem não sou atravessado por estas cobranças na mesma intensidade que uma mulher, mas que nos ajuda a entender o quanto o processo de manipulação pode ser agenciado por linhas duras. A aluna em questão, dentre muitas das conversas que tivemos pessoalmente, me explicou que trabalhava com essas manipulações digitais, por isso já era familiarizada com o programa de edição. No local em que trabalhava era rotina receber e “arrumar” fotografias, apagar as “imperfeições” que apareciam – e já é de conhecimento comum que esse tipo de edição acontece em fotografias comerciais, por exemplo, alterando não só a espinha ou a marca de expressão do rosto, mas todo o corpo da pessoa fotografada, clareando-o e/ou emagrecendo-o.

Nesse sentido, pensamos nas linhas de fuga que agenciamos por nossa proposta de produção, na possibilidade de fazer-se outra, desterritorializar e desrostificar a sujeita. A manipulação de imagens se apresentando enquanto uma prática de invenção de si, uma tecnologia com capacidade de agenciar outras linhas de subjetivação que não se articulam às redes de poder, mas que fissuram tais redes. Entretanto, não basta seguir as linhas de fuga, elas precisam ser traçadas e é preciso saber onde e como traçá-las (DELEUZE e PARNET, 1998). Talvez, o “como” possa ser respondido aqui pelos próprios programas de edição, os *softwares* de manipulação. Já o “onde”... Onde traçar tais linhas? Por onde começar o traço? E, talvez, nossa resposta seja: no pixel.

O pixel, o menor elemento de uma imagem digital, é comparável ao ponto dentro dos estudos sobre linguagem visual. Donis A. Dondis (1997) coloca que o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples, um elemento irreduzível. Em grande número e justapostos, os pontos são responsáveis por criar a ilusão de uma forma, de uma cor, de uma textura. Isso é visível em quadros pontilhistas ou em páginas impressas de jornais em que conseguimos ver pontos amarelos, magentas, cianos e pretos criando toda a imagem.

Assim também é com o pixel, elemento que possui uma variedade de definições dependendo do contexto que o termo é usado. Quando usado referente

à imagem digital, o pixel expressa o modo como a imagem é composta, uma infinidade de pontos, dispostos lado a lado, cada um com uma cor – é esse agrupamento que dá forma, cor e textura para aquilo que vemos em uma imagem. Entretanto, podemos pensar o pixel referente a uma tela de exibição (sejam computadores, televisões ou celulares), por exemplo, em que o que chamamos de pixel é um ponto composto por três pontos de luz: vermelho, verde e azul. É a mistura dessas cores que gera todas as outras cores que vemos emitidas, assimilando-se à lógica da impressão no jornal da qual falamos anteriormente.

A linha, por sua vez, se forma quando os pontos estão tão próximos de si que os distinguir individualmente é impossível, ou, ainda de acordo com Dondis (1997), podemos entender a linha enquanto ponto em movimento. Nas Artes Visuais, a linha apresenta duas características distintas: ela tem por natureza um caráter inquieto e fluído, reforçando sua característica de liberdade e experimentação, pois é por ela que fazemos esboços. Embora também apresente uma característica decisiva, demarcadora, tendo direção e apontando caminhos, como em um desenho técnico. De qualquer maneira, usar a linha de modo flexível e experimental ou precisa e rigorosa nos mostra que “[...] a linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação” (DONDIS, 1997, p. 56).

Mas propomos um outro modo de traçar uma linha no digital. Sobre os modos de criar uma linha, Dondis (1997) a traça colocando pontos lado a lado (fazendo que nossa própria visão ligue tais pontos, formando uma linha) ou fazendo um ponto mover-se. É a ponta do lápis que toca o papel repetidas vezes lado a lado ou a ponta do lápis que, colocada somente uma vez sobre o papel, se movimenta criando uma linha. E neste caso, a linha é traçada em uma superfície real, o papel.

Não conseguimos traçar uma linha para dentro do ponto feito pelo lápis, se forçamos a ponta do lápis sobre papel, a superfície se fura, se rasga. O que foge aqui é o ponto, não a linha. E, talvez, não adiante muita coisa fugir e permanecer o mesmo – o ponto essência, o ponto em seu estado “natural”, fugiu, mas e agora? Ele ainda é ponto, ainda é estático (DONDIS, 1997), logo, não temos aí uma experimentação. Entretanto, no digital conseguimos forçar uma nova imagem visual sobre o ponto em devir linha, enquanto potência de diferenciação. O ponto no digital, melhor dizendo, o pixel não precisa se mover para que seja alterado, toda a

potência de diferenciação que possui é contida em um único elemento que é ele mesmo – o pixel é estático, pois não se move, mas experimental, pois pode ser alterado de qualquer forma, mantendo-se sempre em um estado de quase mesmo. O mesmo pixel sempre em um estado diferente. E isso pode acontecer por diversas razões, seja pela corrente elétrica que aumenta ou diminui a carga quando pensamos no pixel ponto de luz do monitor, seja pela alteração da cor no pixel na imagem digital.

Talvez argumentem que para o pixel mudar, uma força externa precisa se fazer presente, então a linha de fuga estaria no vetor de força que surge de uma fonte externa e é aplicada sobre o pixel. Mas essa lógica também ocorre com o lápis sobre o papel, para o lápis se mover alguém ou algo precisa aplicar força sobre ele, arrastando-o – logo essa argumentação não é algo que invalide nosso pensamento.

A linha aqui não é traçada em um só plano como na folha de papel, a linha de diferenciação e de experimentação é traçada pelo e dentro do próprio pixel. Na malha de pixels que formam uma imagem, a linha de fuga acontece atravessando a malha, atravessando o plano de forma perpendicular e não paralelamente, como no papel. Pensamos, então, não mais por linha de fuga, mas por pixel de fuga, pois é ele que funciona como vetor de diferenciação. Aqui nos distanciamos de Dondis (1997) que pensa o ponto como estático, pois o pixel é ponto inquieto que mobiliza linhas de diferenciação e rompe com imagens criadas para nos submeter e nos inserir em quaisquer lugares em uma rede de poder. Temos um pixel desterritorializante que provoca o rosto a se abrir.

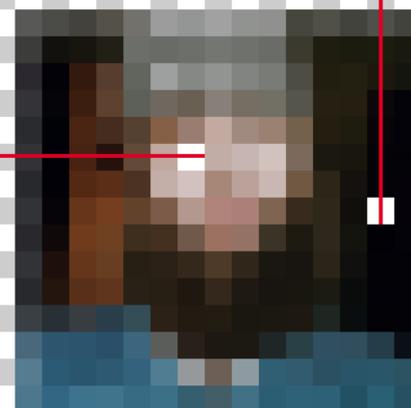
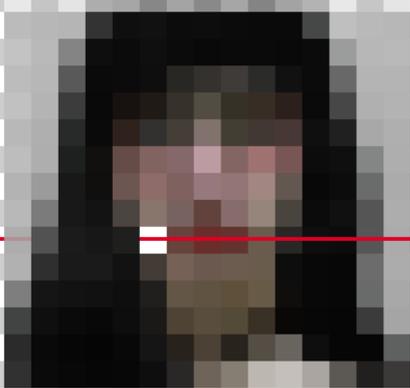


Figura 3. Gustavo Barrionuevo, *Sem Título*, fotomontagem, 2021.

Kirst e Fonseca (2010) colocam que o pixel é um elemento da imagem digital com capacidade de dobrar-se infinitamente, por isso funciona como “célula tronco” com capacidade de criar qualquer geografia – deslocando para os nossos termos, o pixel com capacidade de criar qualquer paisagem e, portanto, evocar qualquer outra rostitude. É dentro dessa rede de conceitos que conseguimos conceber nossa proposta do Estágio como um exercício experimental de subjetivação, exercício que se faz ao infinito e com possibilidade de vir a ser qualquer coisa.

Adentrar tal exercício implica entender que a fotografia de si, a *selfie*, pode ser um estado de outramento em que a sujeita se faz estrangeira de si mesma, possibilitando experimentar-se em outros estados e modos de existência. Se entendemos a sujeita enquanto multiplicidade à espera de recursos para sair do conhecido (KIRST e FONSECA, 2010), para experimentar-se e abrir-se ao desconhecido e a outras forças, a manipulação digital da imagem enquanto exercício experimental é um modo de criar tal recurso. E dizemos criar pois, se vamos esperar que alguém nos disponibilize tais recursos, o que receberemos virá sempre das linhas mais duras, das macropolíticas, dos lugares que só fazem capturar nossa subjetividade e nossa potência.

Nesse ponto é interessante entender também que nem tudo o que foi produzido em aula agenciou desterritorializações, é possível identificar que em alguns casos a *selfie* manipulada retornou ao *self*, a uma manutenção e reificação da identidade das sujeitas – ou seja, uma fixidez, um automatismo e uma passividade às linhas duras. Nesses casos, a manipulação ficou no campo representacional, agenciando pouco ou, talvez, nenhum processo de experimentação. Em contrapartida, mesmo a fotografia cooptada pela representação quando colocada ao lado das outras, quando vista coletivamente, pode auxiliar em uma enunciação coletiva que potencialize as experimentações e os pixels delirantes.

E delirando dentro dessa lógica, começamos a articular que – assim como existem diversos tipos de linhas na teoria deleuze-guattariana – existem diversos tipos de pixel. Ainda instigados pela colocação da aluna, hackeando o pensamento deleuze-guattariano, também haveria um pixel duro, por exemplo, um pixel que, mesmo tendo toda sua capacidade de diferenciação, é usado para capturar as sujeitas para as redes de poder. Aqui a diferenciação é usada como ferramenta de

correção de diferenças, de dissidências, um pixel duro servindo para uma padronização, ou talvez, docilização do corpo e da subjetividade. E, assim, o pixel duro é parcialmente responsável por apresentar as rostidades que compõem o muro branco enquanto as únicas possíveis de existir, forçando que as diferenças ainda não rostificadas adentrem o buraco negro.

Podem argumentar, também, que a manipulação digital da imagem não gera um devir como acontece com a *drag* que se monta alterando fisicamente seu corpo. Mas lembramos do que Preciado (2014) aponta sobre Deleuze: que os efeitos produzidos por tal ou qual coisa (como as drogas, a embriaguez) podem ser acionados por outros meios, do mesmo modo que conseguimos viajar sem sair do lugar. É pela noção de transversalidade, que Deleuze hackea de David Hume, que o autor desenvolve essa ideia, citando diversas vezes o “porre de Henry Miller”, experimentação que consiste em chegar à embriaguez bebendo somente água. Ainda comentando Deleuze, Preciado (2014, p. 178 - 179) coloca que

a relação transversal não é da ordem nem do indivíduo nem da propriedade: a experiência da embriaguez, por exemplo, não é algo que um indivíduo tem, e sim o próprio material, o fluxo do qual o embriagado é constituído durante certo tempo. [...] Segundo ele [Deleuze], “o argumento da experiência reservada é um mau argumento reacionário” que peca por “raso realismo” (inserção nossa).

Assim, os fluxos constituintes da performerera quando se monta, podem perpassar a artista que se manipula, seja pelo digital, seja pelo desenho ou pela pintura. Uma das irmãs de Coletivo, Cady X, brinca com o termo *Drag Digital*, fazendo-nos pensar que, embora comumente tratamos o transformismo somente enquanto prática performativa, essa linguagem pode se configurar de modo mais complexo – não que a performance seja de algum modo menos complexa por si só e não que montar-se digitalmente não seja, também, uma espécie de performance.

[...]

Então, acionamos novamente a concepção de nômade para a figuração *drag*, essa figura de subjetividade que se permite transitar e agenciar em si processos de desterritorialização. E, talvez, seja por isso que *drag* incomoda. Todo

rosto evoca uma paisagem, é como se a máquina, ao projetar a rosto, o vinculasse com um local que esse rosto povoará – assim como colocamos anteriormente, o rosto da travesti não é evocado na paisagem escola ou a paisagem escola não evoca o rosto da travesti (e do viado e da sapatão e das existências negras ou dos povos originários etc.). A *drag* cria uma ruptura dessa correlação rosto-paisagem, primeiro por desrostificar a sujeita, mas também por embaralhar essas paisagens que evocam ou não tal rosto.

Uma das produções realizadas em sala de aula durante o estágio em Arte Digital evoca a relação de rosto-paisagem quando pensamos em traços de rostidade. Aqui o rosto aparece imbricado com o que pode ser uma casa, nos fazendo pensar o quanto dos traços que formam nosso rosto começam a ser organizados no nosso próprio lar. A nossa casa (e nossa família) operando uma máquina abstrata de rostidade. Nesse devir-casa do aluno, se é que podemos falar nesses termos, a casa pega fogo. Desfazer essa paisagem, essa relação que temos com aquilo que reconhecemos como comum, é o início para experimentar um processo de desrostificação. Estranhar o lugar que habitamos implica produzir/inventar lugares outros para criar morada, virar nômade sempre que o estranho não soar mais estranho assim.

Figura 4. Experimentações do Estágio (2), fotomontagem, 2019.



Pensar nesse sentido, tornar-se nômade a todo momento que o estranho virar comum, implica prestar atenção aos rostos que a máquina de rostidade agencia. Quando algo de estranho se torna comum, é o momento de estranhar esse comum e perceber que aquilo acaba de virar um rosto, pois lembre-se: toda desviança deverá ser rostificada, é isso que atualiza a máquina e permite que ela continue funcionando. Quando habitamos cotidianamente uma paisagem, começamos a morar na bela casa de paredes brancas com janelas pretas, somos inseridas no já comentado binômio muro branco/buraco negro apresentado por Deleuze e Guattari (2012).

Pensem em Pablllo Vittar, *Drag Queen* brasileira que se apresenta como viado nordestino afeminado. Em algum grau, quando começa a se montar, a artista bagunça os traços de rostidade que foram impostos a ela durante sua vida, buscando ser atravessada por outras paisagens. Montada, Pablllo se apresentou em diversos programas de televisão, foi convidada para se apresentar em eventos internacionais e além... Dentro dessa chave de análise, o que a artista fez foi bagunçar a paisagem que evocamos quando pensamos em um rosto *Drag Queen* – comumente associada às casas de shows e baladas destinadas ao público LGBTQIAP+⁹. Quando desfez seu rosto, a artista se inseriu em (ou evocou para si) paisagens que não eram abertas para pessoas como ela/nós – o *mainstream* – e carregou consigo toda uma representatividade em relação a existências que eram retratadas na mídia de modo, muitas vezes, pejorativas.

Quando colocamos que a máquina de rostidade trabalha sempre para rostificar as diferenças, inseri-las no muro branco, Pablllo também pode nos ajudar a entender isto. Não desmerecendo sua trajetória e sua importância política e cultural para existências como as nossas, em um país como o nosso, podemos dizer que Pablllo foi capturada novamente, sobrecodificaram seu rosto – se antes ela desfez um rosto agenciando em si traços outros de rostidade, agora, quando pensamos em uma *Drag Queen*, pensamos em Pablllo Vittar, pois esses traços de rostidade se reorganizaram em um novo rosto, o dela. E demarcando sua função de controle e demarcação de poder, agora tendo um novo rosto, a artista passa a

⁹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Travestis, Queers, Intersexuais, Assexuais ou Agêneros, Pansexuais, + para nomenclaturas não contempladas nas letras.

sofrer censura de suas músicas¹⁰ – mesmo quando inserida nesses espaços do cotidiano, ela é constantemente lembrada de que seu rosto não pertence (ou pertencia) àquela paisagem.

[...]

Performar *Queen*, *King*, *Queer* ou *Tranimal*, é clamar para que esse território em que somos alocadas no cotidiano se altere, se amplie, se expanda, se exploda, mesmo que momentaneamente. Desfazer o rosto é criar outras paisagens para nossa existência. Ansiamos pelas expressões e conexões que, mesmo tendo risco de se estratificar e sobrecodificar, seguem se rebelando.

Percebemos, então, que o cotidiano é tão montado, ficcionado, quanto a própria *drag*. Colocamos o cotidiano equiparado à ficção pois o entendemos como um produto de um trabalho ficcional (Eduardo PELLEJERO, 2012) – e isso implica duas ideias. A primeira é de que “a verdade” de tudo o que já está posto foi, em algum momento, criada por alguém e naturalizada como norma. A segunda é de que somos apresentadas à possibilidade de continuar ficcionalizando o que já está dado, não precisamos – nem podemos – parar de tensionar a verdade com aquilo que criamos. Como coloca Stubs (2019, p. 92), “[...] ficcionar a realidade é também uma forma de experienciá-la, senti-la e significá-la para além dos sentidos e dos contornos que nos são dados como prontos”. E, mesmo sem buscar por isso, a potência de afetação que a *drag* carrega consigo escancara o teor ficcional que se entrelaça ao cotidiano, é um processo de ficção do próprio corpo, destruição de um rosto imposto, criação de novas paisagens. Um modo de escancara a ficção cotidiana e tomá-la como potência de criação de si.

Dentro da linguagem transformista buscamos por experimentar o experimental. É pela criação de vários territórios ou por territórios mais amplos de experimentação de si que abordamos a linguagem transformista – fazer proliferar territórios férteis para que nasça vida em um momento de captura biopolítica do

¹⁰ Pablo Vittar teve um de seus videoclipes censurados pelo Youtube. A censura aconteceu, pois, a artista aparece com um copo de bebida na mão, porém, tal vídeo é classificado para maiores de idade, contendo todos os avisos que as políticas de uso do site pedem, como “beba com moderação” (G1, 2020). Enquanto Pablo sofre censura mesmo seguindo as normas, várias outras artistas de gênero conforme continuam sem censura mesmo quando não seguem as restrições do site.

rostificado em um processo inevitável, é no hackeamento do rosto que a resistência opera.

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim à organização do rosto [...] (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 40, grifo dos autores).

Que devires são acionados pelo encontro com a *drag*? Se a *drag* possui a potência de derrubar o muro branco, implodir o buraco negro, livrando a sujeita de uma submissão ao rosto, a *drag* pode ser pensada enquanto contradispositivo – sendo aquilo que devolve nosso corpo aos territórios de experimentação. Davis Moreira Alvim (2012) coloca que os dispositivos, por fazerem parte das relações de poder, são atravessados por linhas de resistência que são imanentes ao seu próprio funcionamento e, de certa forma, fazem o próprio dispositivo funcionar – são as resistências que atualizam a capacidade do dispositivo, o forçam a encontrar novas maneiras de capturar aquilo que desvia. Assim como a rostidade tende, pela lógica binária, sempre a capturar a desviança. Ademais, ainda de acordo com Alvim (2012, p. 82), essas resistências podem funcionar como contradispositivo “[...] na medida em que, por meio de um movimento comum, não cessam de inverter, recusar, reorganizar e perverter o seu funcionamento”.

Nos propomos então a pensar a *drag* como contradispositivo na medida em que devolve à sujeita sua capacidade de criar seu próprio território de experimentação, de subjetivação e de afetos. Eleonora Fabião (2015) coloca que performances são materializações no corpo de nossas inquietações, insatisfações e reflexões sobre o nosso cotidiano, sobre nossas ações diárias, justamente por isso, performances são inseparáveis da vida. Já Garlet (2018) aponta que resistir é dobrar a força, ao invés de acabar com ela, é um movimento de produzir com o fora um lugar para habitar. Pensamos a *drag* enquanto uma resistência capaz de dobrar a força da máquina abstrata de rostidade, esse dispositivo de controle dos nossos corpos, afetos e subjetividade. Desfazer o rosto é criar para si um espaço de

potência de vida, criar possibilidades em que a vida seja doce, alegre, risonha, resistindo às lógicas de homogeneização, agindo contra o intolerável.

Figura 6. Experimentações de Estágio (4), frames de vídeo, 2019.



Agamben (2009), quando descreve os dispositivos na contemporaneidade, nos coloca que uma de suas principais características não é tanto a criação de subjetividade – como se espera da conceitualização foucaultiana de dispositivos – mas a destruição da subjetividade, colocando de outro modo, os dispositivos característicos do nosso modelo social (capitalista) contemporâneo engendram incontáveis processos de dessubjetivação. Dentro da lógica dos processos de subjetivação é implícito um momento em que a sujeita, para se formar outra, passa por um processo de dessubjetivação. Nossa subjetividade precisa se abrir para que, além das linhas de segmentariedade dura, as linhas flexíveis e as linhas de fuga sejam agenciadas, precisamos deixar de ser aquilo que éramos para que nos tornemos algo outro.

O problema, para o filósofo, está no fato de que esse ciclo (dessubjetivação - subjetivação) não está ocorrendo por completo, os dispositivos contemporâneos estão quebrados (de propósito?) ou talvez tomados demais (?) pelo poder, não agenciando uma nova subjetivação na sujeita. Os processos de assalto da vida pelo poder e biopolítica, descritos por Pelbart (2007), vistos por essa lógica, tanto se explicam, quanto se ampliam. Se quando os dispositivos ainda produziam algum tipo de subjetividade, nossa vida já era assaltada, já era tomada, como ficamos quando somos desapropriadas daquilo que é próprio do nosso corpo?

Vivemos em um constante estado reduzido de energia, sem força vital para contrapor os dispositivos que nos assaltam a vida. Como diria a mãe da Haus of X, Galathea X: *daqui pra frente, é só para trás*.

Assim, entendemos que nossa sociedade necessita da produção de um rosto para barrar os fluxos de vida, para sobrecodificar, estratificar e territorializar tanto a subjetividade quanto o desejo. Desfazer o rosto, impor sobre ele um processo contínuo de desterritorialização e de descodificação, pois a máquina nunca para de operar, se torna necessário na medida em que barrar os fluxos nos despotencializa, nas palavras de Agamben (2015), torna nossas vidas menos doce.

[...]

Quando entramos em discussões vinculadas ao que entendemos de Arte Contemporânea, existe uma pergunta que sempre vem à tona: o que é ou não é arte? Mas a discussão é mais complexa, de acordo com Tatiana Blass (2017), o que chamamos de Arte Contemporânea é um território de experimentação, subversão e hibridismo, que se preocupa com os processos, que opera por conceitos... Nesse sentido, tentar delimitar o que seria arte ou não, se torna, até, não contemporâneo. A solução que a autora encontra é pensar em potencialidades: o que pode ou não ser arte? “O que importa não é se cabe ou não dentro da categoria ‘arte’, mas sim, se uma obra tem profundidade, inteligência, sensibilidade para simplesmente ser arte” (BLASS, 2017, p. 17).

Então, transpomos essa problemática para a linguagem *drag*: o que é ou não *drag*? E assim como a História da Arte apresenta diversas concepções sobre o que seria arte em determinadas épocas, a concepção de *drag* também pode variar. Entretanto, o termo é “recente”, Amanajas (2014, p. 10) apresenta uma especulação da origem do acrônimo de *drag* no Renascimento:

[...] Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descreveria tal papel, marcava-o com a sigla *DRAG*, *dressed as girl* (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem.

E as outras ações artísticas, anteriores ou posteriores a Shakespeare, que também são protagonizadas por corpos masculinos que se utilizavam de alguma espécie de apropriação dos códigos e símbolos socialmente vinculados como feminino? Santos (2019) aponta que esse questionamento pode ser um fio condutor para olhar para trás, uma maneira de tentar identificar ações artísticas performáticas que se assemelham ao que chamamos de *drag* mas que, às vezes, e provavelmente, não recebiam esse nome. Exemplo disso são as fotografias tiradas de Marcel Duchamp por Man Ray em 1921 – uma série de fotos em que o Duchamp aparece vestido de mulher, interpretando seu pseudônimo e alter-ego, Rose Sélavy. Será Rose Sélavy uma *Drag Queen*? Santos (2019) não nos aponta tal artista, mas o autor nos coloca a necessidade de se instaurar uma genealogia da prática *drag* e, nesse sentido, talvez, veríamos outras artistas e/ou outras obras como dentro do espectro transformista.



[...]

Tenho em mente Adrian Piper com sua série *The Mythic Being* (1972 – 1976), em que a artista incorpora o estereótipo de um homem afro-americano da época em diversas produções, como fotos, desenhos e performances. A obra “I/You (Her)” (1974) é um conjunto de dez fotografias tiradas com uma amiga em que o rosto da artista vai sendo transformado enquanto o de sua amiga permanece o mesmo. O rosto de Piper gradativamente fica mais escuro, ela ganha um bigode, seu cabelo cresce no que a artista caracteriza como “um cabelo afro” e um cigarro aparece em sua boca (John P. BOWLES, 2011). Já na performance de 1973 que leva o mesmo nome da série, a artista, *montada* do ser mítico, caminha pela cidade interferindo no cotidiano e no trajeto das demais pessoas. A artista é acompanhada por olhares, pessoas andam ao seu lado olhando para ela, uma senhora ainda pergunta “Isso é um filme?”. Uma *drag*, agora, pergunta “Isso é um *Drag King*?”. A artista assume um rosto desviante, de um homem negro, e se insere na paisagem percebendo o modo como esse novo rosto é recebido e o modo com interação com ele.

Décadas depois, em outro país, talvez sem mesmo conhecer a obra de Piper, nas experimentações das aulas, uma das artistas-alunas produz um vídeo montado do estereótipo de uma mulher jovem branca – aqui, o estereótipo não é somente isso, é um rosto imposto a existências negras, uma tentativa de branqueamento e apagamento de uma história, uma tentativa de fazer com que subjetividades negras recusem a si mesmas como

Figura 8. Adrian Piper, *The Mythic Being*, performance, 1973.

uma espécie de destituição de si (Rodrigo Severo dos SANTOS, 2019). Ao longo do vídeo, a frase “*Essa não sou eu, não sou eu, não sou eu, não sou eu...*” é sussurrada como se pudéssemos ouvir os pensamentos da artista, a vemos sentada olhando para a câmera, andando dentro de um supermercado e depois tirando, no banho, os cílios postiços, a maquiagem clara que cobre seu rosto, o efeito de alisamento dos cabelos... Diferente da performance de Piper em que a artista passa na rua e chama a atenção, a artista-aluna comentou em sala que conseguiu passear no mercado sem ser notada, sem perceber nenhum olhar de estranhamento da diferença da cor de seu rosto para os seus braços.



Figura 9. Experimentações do Estágio (5), frames de vídeo, 2019.

Em uma possível leitura, o vídeo da artista-aluna é uma experimentação de um processo de desrostificação que ela agencia em si própria ao longo da vida, não somente em nosso encontro na disciplina. Deleuze e Guattari (2012) apontam

que os primeiros desvios do rosto são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de “segunda ou terceira” categoria – indicando ainda que o racismo europeu (e isso implica em pensar como essa operação se dá em nossos territórios) não opera por exclusão de alguém designado como outro.

Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolas subjetivas sucessivas. O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio) (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 51).

A artista-aluna, enquanto mulher, negra e bissexual, tenta desfazer a rostidade branca que lhe é imposta em um movimento político de reconhecimento das forças reacionárias que a atravessam. O vídeo é uma crítica ontológica em que a sujeita assume uma outra posição diante de si mesma.

[...]

Contemporaneamente, o conceito de *drag* se expandiu, se antes essa prática artística era usada no teatro para suprir a falta de mulheres nos palcos – destacando que mulheres eram proibidas de atuar (AMANAJAS, 2014; SANTOS, 2019) – hoje

[...] *drag* passou a ser um termo que pode abarcar uma gama infinita de artistas que criticam e desconstruem as noções de gênero, a indumentária e os demais padrões impostos historicamente à sociedade. Há também artistas que se identificam como transformistas, a versão latina do termo *drag* (Rafael SURIANI, 2018 *apud* LAMBERTI, 2019, p. 42)¹¹.

Ao longo da minha trajetória de pesquisa, tenho tentado mapear a prática transformista, identificando suas diferenciações e suas características. Faço isso não por querer delimitar a experimentação, mas para cartografar as urgências com

¹¹ Este é um excerto da entrevista dada por uma travesti que faz *Drag Queen*, Draga da Quebrada, para Rafael Suriani (2018 *apud* LAMBERTI, 2019).

que cada artista se preocupa (ou não), me atentar às multiplicidades que são agenciadas quando me encontro com uma *drag*. De fato, esse pode não ser um empreendimento necessário, principalmente porque já entendemos que essas práticas se mesclam, se contaminam. A prática *drag* sempre está em um processo de desterritorialização de si mesma – justamente porque a cada vez que uma artista se monta, ela atualiza o que entendemos sobre o que é, como é e o que faz uma *Drag Queen, King, Queer, Tranimal* e suas infinitas possibilidades variantes.

Faço isso, então, por uma didática para apresentar experimentações muito mais complexas que não se restringem, por exemplo, ao binarismo de gênero, mesmo usando esse binarismo para explicar o que pode e como pode ser uma *drag*. Me parece que não falar sobre as multiplicidades que envolvem a linguagem transformista soa excludente, pois quando dizemos apenas sobre *drag*, a rostidade que habita o imaginário comum é a *Queen*, não o *King*, quem dirá a *Queer* ou a *Tranimal*. Por essas variações apresentarem certo grau de contaminação entre elas, optamos por usar a concepção de território enquanto campo de experiência – pois entendemos que esse campo entre gêneros e entre linguagens está em constante desterritorialização e reterritorialização.

Uma dessas experimentações é a *Drag Queen*, uma variação que demarca aquelas artistas que buscam experimentar o território do feminino, habitá-lo de forma a subverter o feminino presente no imaginário comum. Outra variação é o *Drag King*, que da mesma maneira que a anterior, demarca aquelas artistas que experimentam o território do masculino, habitá-lo de forma a agenciar outras concepções e experiências de masculinidade. A *Drag Queer* que, por sua vez, busca a intersecção desses lugares enquanto um território de experimentação, habitar o meio dos territórios de gênero, a fronteira entre masculino e feminino – ter a ambiguidade como princípio de experimentação, a indiscernibilidade enquanto território próprio. E a *Drag Tranimal* que tenta sair das humanidades, tenta alcançar um outro território que não seja delimitado pela experiência humana, abrindo-se, talvez, a um devir animal que desperte outros modos de afetação¹². *Tranimals* tentam ser planta, ser pedra, ser bicho, ser monstro, ser tudo isso junto e/ou não ser nada.

¹² Para aprofundamento nesta discussão ver Barrionuevo e Stubs (2019).

Como colocamos anteriormente, essas práticas muitas vezes se diluem entre si, se contaminam, criando toda e qualquer variação possível entre os termos... Em algumas muitas conversas, Galathea X – irmã e mãe da Haus of X – me apontou que colocar essas “classificações” da prática transformista muitas vezes incorre em uma hierarquização dessas práticas – a impressão que podemos ter é de que *Queen* é básico, *King* é básico, *Queer* começou a ficar interessante e a *Tranimal*, meu deus, a *Tranimal* é revolucionária. E não, ou pelo menos não necessariamente, pois pensamos essas práticas enquanto um movimento molecular e, por isso, às vezes, acessar uma masculinidade que nunca foi a minha me montando de *King* me afeta mais do que me criar monstra enquanto *Tranimal*, um afeto que pode ser tanto feliz quanto triste.

Durante o período de quarentena ocasionado pela COVID-19, período em que esta dissertação está sendo escrita, nós da Haus of X criamos um jogo, um desafio, o *#HausofXChallenge*¹³. De tempos em tempos, uma das nossas irmãs seria sorteada e todas as outras, na medida do possível, se montariam da irmã escolhida. Foi uma brincadeira de hackeamento, de pirateamento das estéticas, ideias e conceitos de nossas irmãs. Uma brincadeira que apareceu para tornar mais suportável o insuportável, nos aproximar mesmo com ordem de distanciamento. Assim, por algumas horas, pudemos ser/estar com elas. E como temos uma variedade de *drags* com estéticas e ideias completamente diferentes dentro do nosso coletivo, ocasionalmente nós tivemos que nos aproximar de vertentes que não nos eram próximas.

Gostaria de apontar alguns acontecimentos. O primeiro deles ocorreu com Leminski X, um de nossos irmãos *Drag King*, que gostou tanto da experimentação como *Queen* que começou a cogitar a criação de uma *Drag Queen* do *Drag King* que ele já faz – ou seja, uma personagem da personagem. O segundo acontecimento foi com nossa irmã Transvyade, uma pessoa trans feminina, que

¹³ O *#HausofXChallenge* foi documentado por meio de fotografias postadas nas redes sociais das participantes. Posteriormente, nossa ação fez parte da “Queerentena”, exposição virtual realizada pelo Museu de Diversidade Sexual de São Paulo que trata sobre os corpos *queer* em contexto de isolamento. Também fomos convidadas a doar a obra – começando, assim, a fazer parte do acervo virtual do Museu.

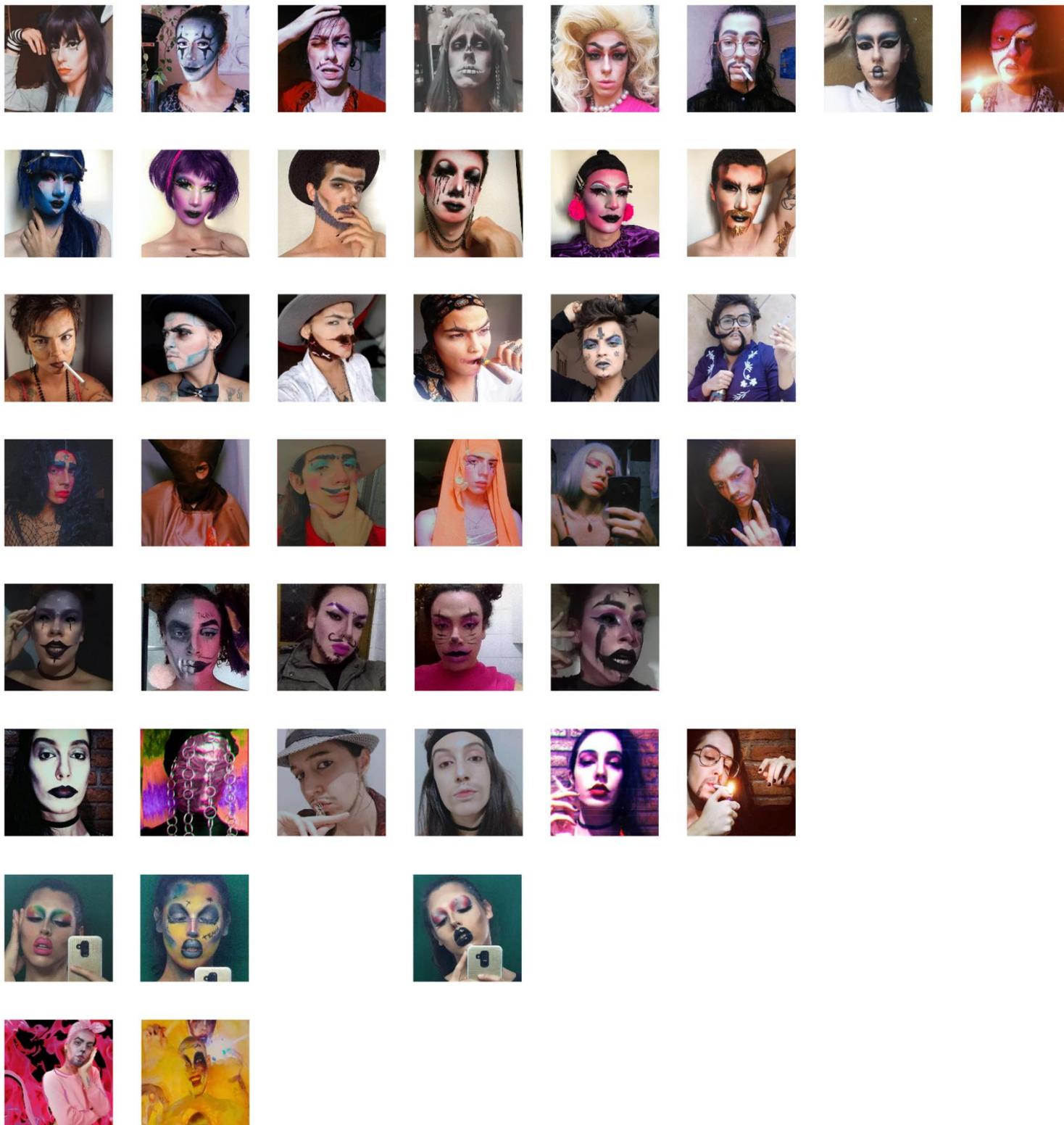


Figura 10. Coletivo Haus of X, *#HausofXChallenge*, fotoperformance, 2020.

não se sentiu confortável com a experimentação quando o irmão sorteado para o desafio foi Milo, o Sensível – outro irmão *Drag King*. Transvyade abortou a primeira tentativa e só tentou hackear nosso irmão novamente muitas semanas depois. E o terceiro acontecimento foi comigo mesma – a montagem criada hackeando o Milo não foi, digamos, um afeto feliz, me frustrei por muitas coisas, começando pela

maquiagem que fiz no dia, pela masculinidade que não consegui performar... Em contrapartida, quando o irmão sorteado foi Leminski X, a experiência foi muito mais positiva, pois me permiti realmente hackear Leminski e não tentar imitá-lo – como fiz com Milo. Só me senti confortável como *Drag King* quando assumi uma estética mais feminina, mostra e debochada.

Conto sobre essa experiência pois se sentir confortável ou não, gostar da experimentação que teve ou não, indica com quais linhas a nossa ação se potencializa, com quais linhas nós queremos brincar e quais nós rejeitamos. Talvez confortável não seja nem a palavra, e, se for, é um conforto inquieto e instigante, acionador de problematização, que desperta um desejo de movimentação e experimentação de si – não um conforto que aquieta. Isso diz sobre qual rosto nos é imposto e como e quando nós desejamos (ou não) agenciar um processo de desrostificação em nós mesmas. É sobre como deslocar o nosso campo sensível para outros territórios e para quais territórios, possibilitando uma capacidade ampliada de afetação. É nesse sentido que falar sobre essas vertentes me interessa, é um modo de entender o fluxo de linhas que se emaranham entre a prática transformista e as artistas, entender os fluxos de linhas que funcionam como traços de rostidade dentro de uma máquina – traços esses que, se organizados, formam um rosto.

Compreendemos tais vertentes do transformismo enquanto pontos de parada – que estão sempre no entre, adquirindo velocidade – e não como pontos de chegada. Adentrar essa ou aquela linha, não nos importa, desde que possamos sair por qualquer lugar. Esses estilos, ou vertentes, ou variações, estão colocadas nessa ordem não por terem sido inventadas nessa sequência e nem pelo seu grau de importância ou complexidade, mas simplesmente para melhor mapear as problematizações que cada uma delas faz. E, também, não são (e não queremos que sejam) tidas como as únicas possibilidades de criação e experimentação vinculadas a uma linguagem *drag/transformista*. Elas são um diagrama das intensidades que a prática transformista agencia, são traços intensivos dessa prática artística que nasceu toda híbrida, mostra e pirata. Assim como as linhas que constituem os fluxos de vida que passam pelo corpo, aqui cada vertente/experimentação é imanente e possui a capacidade de nascer umas nas outras, interromper um fluxo e iniciar outro de forma abrupta ou imperceptível.

É desse modo que conseguimos agenciar um processo de experimentação de si contínuo, seguir os traços de rostidade que formam nossos rostos a fim de bagunçá-los, acompanhá-los até o precedente caos que a máquina de rostidade fez estratificar. Talvez seja tensionando o caos, tudo aquilo que é anterior à organização da árvore, do rosto, do buraco negro e do muro branco que conseguiremos agenciar um processo de desrostificação. Aqui temos apenas uma parte de uma das cartografias possíveis quando abordamos a performance *drag* – que só tende a crescer na potencialidade das artistas que se lançam na sua experimentação.

4 PARA UMA POLÍTICA DE AMIZADE NA DOCÊNCIA

Um dia, saindo do banho, Jacques Derrida (2002) vê seu gato o esperando do lado de fora. Nu, diante do olhar do animal, o filósofo sentia cada gota de água escorrendo pelo seu corpo ao mesmo tempo que sentia vergonha, e depois, uma vergonha de ter vergonha. Percebia que o gato não tinha pudor, simplesmente pois não existia um estar nu para o animal, que estava sempre nu sem o estar de fato. É nesse encontro entre animal humano e não-humano que o filósofo percebe a fronteira quase abissal da humanidade.

E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, *eu sou o próprio apocalipse*, ou seja, o último e o primeiro evento do fim [...] (DERRIDA, 2002, p. 31).

O encontro entre o filósofo e seu gato gerou um acontecimento, fez com que o filósofo se desterritorializasse e acoplasse em seu território comum uma animalidade que não era a sua. É uma abertura para que se passe outras linhas de fuga em sua existência, um agenciamento de outros tipos de afetos que o fizeram encontrar-se com o abismo da humanidade. É um movimento de abertura de uma subjetividade human normativa, um ponto de encontro entre animal humano e não-humano que fez proliferar uma outra sensibilidade. Não pensamos, então, o que pode o encontro com um animal, inspiradas por Derrida (2002). Pensamos: o que pode o encontro com uma *drag*?

Assim como a linguagem performativa, a performance *drag* invoca a presença, tanto do corpo da artista que sente-se sentir seu corpo no próprio processo de montagem – de se colocar em *drag* – como da participante que se depara com a performer. O processo de experimentação que caminha junto com a linguagem transformista e o processo de desrostificação que esse processo desencadeia estão, agora, frente a frente com aquelas outras que as olham. Uma subjetividade *drag*, aberta às multiplicidades, sentindo-se ver e sendo vista por uma subjetividade outra que, *a priori*, não nos é próxima. A potencialidade desse encontro, assim como o de Derrida (2002) com seu gato, é provocar uma abertura

em ambas as envolvidas, tanto *drag* quanto quem a encontra. Uma sendo vetor de desterritorialização da outra. Uma sendo a gata da outra, ou a cachorra.

Uma aproximação entre a animalidade e *drag* apareceu dentre as experimentações em vídeo que desenvolvemos em sala de aula na disciplina de “Arte e Tecnologia I: Fotografia e Vídeo”. A artista-aluna em questão escolheu inspirar-se na *Tranimal*, olhando para seu cotidiano, instaurando uma outra percepção na relação com sua cachorra, Greta. Ambientada na sua casa, a artista-aluna se monta de sua cachorra, colando pelos de Greta no rosto, nas costas das mãos e nas orelhas. O vídeo tensiona as nossas relações interespécies, pensando em como a relação que possuímos com nossos animais de estimação envolvem, muitas vezes, uma profunda identificação e projeção de certos aspectos (medos e ansiedades) neles, ou seja, humanizando-os – comentário feito pela própria artista-aluna no relato que fez sobre nosso estágio.



Figura 11. Experimentações de Estágio (6), frames de vídeo, 2019.

No vídeo, ao invés de humanizar o animal, ela, humana, se animaliza. Ela inverte o jogo de projeção de características de animais humanos em animais não humanos, projetando, em si mesma, características de sua cachorra. Aqui a performance *drag* surge como um modo de pensar o regime de signos e afetos que atravessam o corpo, o imaginário constituído socialmente, tentando recuperar uma animalidade para a subjetividade humana que foi ceifada quando o próprio termo

“humano” foi criado, considerando que a definição de humano foi construída pela negação da animalidade – mesmo a espécie humana sendo, primordialmente, animal (MACIEL, 2011; BARRIONUEVO e STUBS, 2019).

[...]

Deparar-se com uma *Drag – Queen, King, Queer* ou *Tranimal* – atualiza nosso imaginário, faz com que os signos com os quais lidamos com o real se atualizem, criando um outro regime de signos. Perceber que nosso corpo e subjetividade são cerceados por um contexto histórico e social, permitindo-se cavar buracos em busca de outras possibilidades, por outros pixels de fuga que não digam de uma representação de si, mas de uma apresentação de si, ficcionando-se, montando-se. A prática transformista altera todo o regime de signos que cria o imaginário, obrigando-nos a agenciar uma outra relação com aquela que nós olhamos e que nos olha de volta. Poderíamos chamar essas novas relações entre artista e participante por qualquer nome, inventarmos um novo conceito fazendo mover a língua, assim, talvez, chamaríamos essas relações de devir-relacional ficcio/anal – afinal poderíamos dizer de um movimento de ficcionar-se outra pelo encontro de algo que nos une, o cu (CASTELEIRA, 2018). Entretanto, chamamos aquilo que se cria no momento em que nos vemos diante do abismo, causado pela desterritorialização do nosso território comum, de amizade – uma amizade entre *drag* e participante.

Temos em nosso imaginário que falar sobre amizades é falar sobre algo próximo, familiar, fraterno, de relações afetivo-amorosas mas, como apontado por Luciana Gruppeli Loponte (2009), pensar por esses termos só oculta o caráter político dessas relações. Apostar na intimidade e na proximidade que esses termos operam enquanto um direcionamento das nossas relações é restringir as experimentações a zonas já conhecidas, são agenciamentos que pertencem a um mesmo território. Com este problema colocado, Loponte (2009) e Francisco Ortega (2020) começam a pensar em relações de amizade pautadas em uma esfera pessoal, pois:

apostar na impessoalidade é apostar em uma vida na exterioridade. Uma vida na exterioridade é uma vida disposta a admitir a diferença e aceitar o novo, o aberto, a contingência, o efêmero e o estranho. Fugir na interioridade à procura de duração, precisão, segurança, é um caminho sem saída que conduz à autodestruição narcisista. O exterior, o fora, constitui uma dimensão construtiva da existência (ORTEGA, 2020, p. 4-5).

Pensar na impessoalidade, entretanto, não significa descartar os afetos positivos que potencializam nossa ação e experiência, pois, mesmo apostando no pessoal, Ortega (2020) conclui nos lembrando de usufruir a doce sensação da existência – a mesma expressão usada por Agamben (2015) em uma referência ao texto de Aristóteles, *Ética a Nicomaco*. Ainda pelo pensamento das autoras, somos levadas a entender a amizade enquanto uma forma de subjetivação coletiva, contrapondo-se às relações de poder pertencentes à biopolítica. É por essa relação de contraposição, de resistência, que escolhemos chamar essas relações que se criam durante a performance de amizade. Uma amizade que se cria no encontro, quando um corpo passa a ser afetado por outro, quando uma existência passa a sentir o sentir-se sentir da outra, um sentir-se existir dividido entre as sujeitas.

Tensionando esses posicionamentos políticos da amizade, nos encontramos com Eleonora Fabião (2015) que se aproxima desse pensamento chamando as relações que se criam durante a performance de amizades performativas – amizades que se formam na duração da performance, amizades transitórias, intensivas e praticadas. E assim como é necessário criar um pixel de fuga, uma amizade performativa precisa ser criada. Essa ideia nos mostra que, em terreno de

amizade, o que opera são as multiplicidades, as intensidades, as experimentações e os movimentos de desterritorialização do eu e da outra (LOPONTE, 2009).

Essas colocações nos lembram Agamben (2015), quando o autor apresenta que a expressão “sou sua amiga” não possui caráter descritivo, mas performativo, instaurando a amizade de duas singularidades no mesmo momento em que tal expressão é enunciada. Tal enunciação criaria um sentimento de sentir-se existir pela existência da outra, uma sensação de con-sentir a existência daquela que está diante de mim. Logo, eu sinto a minha existência pela sua existência, ou, sinto a sua existência pela minha existência. Para Agamben (2015, p. 4) “a amizade é a instância desse con-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria”. Deste modo, reforçamos o caráter político dessas amizades performativas que se criam entre *drag* e participante, uma sinestesia política que pode desencadear devires em ambas.

Assim como para a artista a possibilidade de devir outra amplia conforme aumenta sua experimentação dentro da linguagem transformista, para a participante também o é – a experimentação da artista age diretamente nas possibilidades de devires da participante, pois a artista cria para si uma outra territorialidade de subjetivação que vai ser con-sentida dentro da amizade que se cria. Deleuze e Parnet (1998) talvez descrevessem essa situação como um bloco de devir, quando duas singularidades se encontram e se permitem devir – ou seja, a participante entrando em devir *drag* e a *drag* entrando em devir participante. Se engana quem pensa que uma se tornaria a outra, afinal um devir animal do humano não nos faz virarmos, de fato, um animal. Um devir é “[...] não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 11).

Em um bloco de devir, as duas singularidades entram nesse processo e experimentam algo no entre, fazendo parte uma da outra sem deixar de ser algo daquilo que já eram. “[...] os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE e GUATTARI, 2011a, p. 26). Afinal,

jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se pode confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 45).

Precisamos lembrar que devir não é decalque, devir é da ordem da aliança (e da amizade), de fazer um mapa, um rizoma. A participante não se torna a *drag* em seu devir transformista, mas nesse sentido, ela começa a fazer parte da performance da artista. Do mesmo modo que a *drag* em devir participante se torna aquela que olha para si própria, que se estranha e que se pensa. A relação de amizade que se cria entre as sujeitas contém potência de criação de outros modos de vida, assim como outras possibilidades de afetar e ser afetada pelo encontro. É uma oportunidade de cada uma fazer para si uma crítica ontológica da sua própria constituição. Ambas, *drag* e participante, podem optar por fechar os fluxos intensivos que passam entre elas, mas é aceitando essas novas intensidades e experimentando-as que podem se recriar. Logo, inventar para si uma estética da existência, compor juntas uma subjetividade *drag*.

A amizade enquanto bloco de sensações, sendo constituída de perceptos e afetos, reverbera nas sujeitas cavando buracos em seu universo de referências que deixam passar outros modos de ver, de sentir e se relacionar com o mundo. Tais aberturas, furos, buracos, fazem fluir linhas de desterritorialização, entendidas aqui como forças de criação de si e da outra que ampliam o campo de sensibilidade que liga as sujeitas com o mundo. No encontro entre artista e participante, toda uma outra cosmologia pode insurgir, um território ético-estético-político, campo sensível de alteridade e afecção (STUBS, 2019).

Lembramos, nesse ponto, de uma das outras contribuições que Agamben (2015, p. 4) faz sobre as relações de amizade: “no ponto em que eu percebo minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um con-sentir que a desloca e deporta até o amigo, até o outro mesmo”. O con-sentir é dividir a doçura da existência com a amiga, dividir a própria sensação da vida. Esse afeto doce, essa sensação da existência própria na existência da outra, é um tipo de afeto que

aumenta nossa potência de ação. A *drag*, quando cria essas relações de amizade, agencia esses afetos doces em si própria e na outra diante de si, afetos que potencializam a vida aumentando nossa potência de viver. São, como coloca Fabião (2015), dos encontros que experimentamos com outros corpos que nossos corpos se compõem, ou se decompõem, somos ativadas, amortecidas e potencializadas... É em relação que nossos corpos e subjetividades começam a ser constituídos de variadas velocidades e modos de afetar e ser afetado (e como veremos adiante, é preciso estar abertas para essas trocas, dispostas a criar conversa).

Percebemos, então, que encontramos outra característica de uma subjetividade ou figuração *drag* – aquela figura de sujeita que dilui o nômade e ciborgue. A *drag*, a artista transformista, carrega essa potência de criação de amizades performativas pautadas em uma ética, estética e política da outra. Algumas diriam que pertencemos ao campo da espetacularização – e talvez pertençamos também a esse campo ou nos deixamos ser capturadas por ele – mas a potência de criação de amizades transitórias que duram um show, uma música, uma dublagem, ainda existe e, por isso, continua existindo uma linha de desterritorialização que pode atravessar quem assiste o “suposto espetáculo”.

[...]

Figura 13. Eleonora Fabião, *Converso sobre Qualquer Assunto*, performance, 2008.





Figura 14. Élle de Bernardini, *Dance with Me*, performance, 2018.

E um dia nos deparamos com Élle de Bernardini (2018) dançando coberta de mel e ouro. Antes de pensarmos as relações de amizade dentro das práticas transformistas, foi com uma performance realizada por Bernardini que nos aproximamos dos conceitos de amizade, servindo também como disparadora de algumas questões que nos atravessaram ao longo e após o Estágio de Docência.

Em *Dance with Me* (2018), a artista se despe e se cobre com uma fina camada de mel e folhas de ouro, convidando as participantes para dançar ao som de Bossa Nova e MPB (Música Popular Brasileira). É como se a artista atualizasse e trouxesse para dentro da Arte Contemporânea uma velha expressão popular: *Não quero te ver nem pintada de ouro*. E por qual motivo algumas sujeitas não olhariam para Élle? O mel e ouro em seu corpo que invocam beleza, doçura, poder, riqueza, não seriam o suficiente? Talvez, a resposta seja porque Élle de Bernardini é uma mulher trans, historicamente seu corpo e subjetividade foram – e continuam sendo de modo geral – subjugados e menosprezados por terem ultrapassado as fronteiras e estereótipos de gênero. Lembrando que uma rostidade trans ou travesti não é invocada na paisagem da galeria ou museu – assim como não é invocada na escola. Na performance, este corpo “sem valor” é ressignificado pelo mel e pelo ouro. Se antes um corpo “amargo” e “sujo” que ninguém queria tocar, agora um

corpo “doce” e “valioso” que todas desejam – que con-sente sua sensação de doce existência com aquela com quem dança. Em um relato sobre a obra, Élle de Bernardini (2019, p. 12) comenta que a performance em questão

[...] tem como proposta mostrar que não há o que temer, não há sujeira, precariedade, desumanidade em um corpo trans, pelo contrário, há beleza também, há riqueza também, e ele pode fazer e se transformar em algo belo.

É nessa nova relação, que se estabelece por meio da dança, que se cria uma amizade que potencializa a vida, a própria doçura de uma existência. Em uma entrevista que Élle de Bernardini concedeu via *podcast*, a artista comenta sobre a performance:

[...] estar ali coberta de mel pintada de ouro, com todos os clássicos da Bossa Nova e da MPB, completamente aberta a receber o público pra dançar comigo, e ver que vem aquela multidão querer dançar, que as pessoas fazem fila pra dançar comigo, que fica todo mundo querendo me tocar pra levar aquele ouro consigo, é um processo de cura, você recebe um afeto, você recebe um amor... [...] eu saio de lá realizada, me sentindo aceita, sendo bem clara, me sentindo aceita, me sentindo pertencendo a algum lugar, porque nós transexuais, nós travestis, negros, índios, a gente tem um problema com a questão do pertencimento né, a gente nunca consegue se sentir à vontade nos lugares porque parece que a gente não faz parte daqueles lugares (e de fato em alguns lugares a gente não faz parte historicamente). [...] eu tenho um duplo compromisso, mostrar pras pessoas o quanto elas são violentas, mostrar pras pessoas aonde elas estão errando, mas também apontar pra elas as soluções pros seus erros (VIVIOUVI, 2019, online).

Um adendo é necessário de ser feito neste caso, embora potente em nos agenciar essas relações conceituais e afetivas, a performance de Élle de Bernardini ocorreu sempre em museus e galerias – como a Pinacoteca do Estado de São Paulo ou a Galeria Península em Porto Alegre – portanto, é possível (e provável) que a ação teria desencadeado atravessamentos menos doces e mais reacionários, caso tivesse ocorrido na rua. Apontamos isto não como crítica, mas como uma característica do trabalho que nos instigou a agenciar todas essas relações conceituais e afetivas.

O que nos faz questionar se, nestes casos de violência, poderíamos chamar essas relações transitórias entre a artista e as participantes de amizade? Acreditamos que não. A reação violenta não visa a exterioridade como apontado por Loponte (2009) e Ortega (2020) ou uma potencialização da ação apresentado por Fabião (2015), nem mesmo o reconhecimento da doce existência da outra como coloca Agamben (2015). A reação violenta é uma afirmação da interioridade da sujeita, é um indício do enrijecimento de sua subjetividade e do não reconhecimento – e, às vezes, o desejo de aniquilamento – da existência que está diante da sua, neste caso, a artista. A violência pode ser um indício de quando a máquina abstrata tenta codificar a ação performativa e não consegue, uma resposta à linha de fuga que se destacou e precisa ser cooptada imediatamente.

Clamar por relações de amizade que não se vinculem a concepções familiares, fraternais e afetivo-amorosas, não implica em considerar relações violentas como relações de amizade – afinal, falamos de amizade em um campo ético-estético-político enquanto modo de subjetivação coletiva que pretende potencializar a vida.

[...]

Instigadas pela performance, nos perguntamos o que pode uma docência que se cria nas relações de amizade? Que se percebe nessa dança criadora de outros modos relacionais entre professoras e alunas. Quais docências emergem nessas relações?

Falando sobre docência, Loponte (2009) nos conta sobre a experiência de Foucault nos seus cursos no Collège de France – os auditórios de trezentos lugares eram preenchidos com quinhentas pessoas, todo espaço era ocupado, pessoas ouvindo-o atentamente, gravando cada palavra dita, cada frase interrompida. Mas ao final:

Foucault para. Os estudantes precipitam-se à sua mesa. Não para lhe falar, mas para desligar os gravadores. Não há perguntas. Na confusão, Foucault está só. E Foucault comentará: “Seria preciso poder discutir o que propus. Por vezes, quando a aula não foi boa, bastaria pouca coisa, uma pergunta, para tudo reordenar. Mas esta pergunta nunca vem. Na França, o efeito do grupo torna impossível

qualquer discussão real. E, como não há canal de retorno, o curso se teatraliza. [...] E, quando termino de falar, uma sensação de total solidão... (EDWALD e FONTANA, 2004 *apud* LOPONTE, 2009, p. 924).

Me percebo, acredito que por razões distintas, no mesmo lugar de Foucault na primeira etapa do estágio, sentir que falo para as paredes, que não tenho interlocutoras, me sentindo isolada em um espaço que queria gerar conversa. O que me lembra uma entrevista de Deleuze (1994) a Claire Parnet em que o filósofo, comentando sua experiência em sala, colocando que cada aluna pega o que lhe convém em uma aula, não podemos esperar que tudo convenha a todas, mas sabemos quando uma aula é ruim quando ela não convém a ninguém. Assim, me pergunto, será que criei uma aula que não lhes convêm?

Por ser uma disciplina de/sobre Arte Digital, a aula aconteceu em um laboratório de informática e me percebi diversas vezes falando sozinho sem nenhum canal de retorno que não fosse a própria professora da disciplina. E se não bastasse a fixação de seus rostos nas telas das máquinas, quando indaguei sobre a leitura do texto só obtive resposta positiva de uma aluna que ainda afirmou: *li, mas não entendi nada*. Se a não leitura já era algo esperado, a não presença, mesmo quando seus corpos estavam lá, foi desestabilizadora.

A experiência com o Estágio em “Arte e Tecnologia I: Fotografia e Vídeo”, algumas semanas depois, teve aspectos mais positivos. Em sala foram feitos comentários sobre o texto, perguntas sobre os trabalhos levados para a discussão, dúvidas sobre o transformismo, exemplos que as próprias artistas-alunas colocavam. Além de uma aula, foi uma conversa entre mim e elas, cada uma instigando a outra a pensar e, por alguns momentos, professora, estagiária e alunas estavam todas presentes criando rizoma. Estas aulas não aconteceram no laboratório de informática como na disciplina anterior, mas as telas de celulares também estavam presentes e isto não impediu que uma amizade performativa surgisse entre a artista-professora-estagiária e as artistas-alunas.

Algum tempo depois das aulas nesta disciplina, conversando sobre a experiência que tive com a professora responsável, ouço:

- *Eu gostei da sua aula. Na última, quando compartilhamos as produções, a energia da sala era muito mais leve do que quando eu dou aula sozinha, acho que por elas te verem ainda como uma amiga, não parecia uma avaliação.*

Ignorando o teor ficcional de quando transcrevemos algo de memória, o comentário da professora me fez refletir sobre as experiências tão contrastantes que tive diante do Estágio. Inicialmente, sentir-me sozinha e inexistente, falando para as paredes e, posteriormente, a aula se tornando uma roda de conversa, tendo perguntas, provocando e sendo provocada.

Talvez, essa artista-professora-estagiária que vos fala tenha encarado inconscientemente as duas etapas do Estágio de Docência de maneiras diferentes. A primeira enquanto experimento e a segunda enquanto experimentação. Marilda Oliveira de Oliveira *et al.* (2018) nos colocam que a noção de experimento aparece na modernidade como um meio de confirmar uma colocação já dada, não levando em conta a potência que as variáveis possuem de fazer vibrar o processo. Mesmo diante de uma sala que não havia lido o texto, a minha preocupação era discuti-lo, era explicar seus conceitos, apresentar a minha proposta e, mais do que tudo, ansiava que o estágio *desse certo*. Afinal, eu estava ali também enquanto pesquisadora, esta dissertação em algum momento iria ser escrita e eu não queria assumir que falhei.

Por sua vez, ainda segundo as autoras, a experimentação diz da potência de encontros no entre, entre singularidades, pois considera o processo. Entristecida por dar uma aula sozinha na primeira disciplina, encarei a segunda com menos vontade de seguir um determinado planejamento – afinal, a primeira já *deu errado*, eu posso *mudar a minha dissertação*. Sem o peso do fazer dar certo, a experimentação se abriu enquanto possibilidade e, só então, geramos conversas, encontramos potência. Só percebo agora que não tive canal de retorno na primeira experiência do estágio pois, assim como as alunas, eu também não estava presente – bem diferente da situação de Foucault descrita por Loponte (2009). A preocupação com o “dar certo” impediu de me atentar às linhas que estavam se formando, não vi, ouvi ou percebi o que estava pedindo passagem em meio ao processo.

[...]

Tratava-se de uma alienígena exposta, mesmo que ela não quisesse...

Afinal, como alguém pode aprender algo com a outra, mas não aquilo que foi ensinado? A percepção de que “[...] só se aprende aquilo que é ensinado; não se pode aprender sem que alguém ensine” (GALLO, 2012, p. 2) esconde uma outra questão: podemos controlar o que, como e o quanto alguém aprende. Assim, todo um sistema de ensino – desde o currículo até a formação de professoras – ganha força de homogeneização, garantindo que todas aprendam as mesmas coisas, da mesma maneira. Afinal,

A máquina do ensino obrigatório não comunica informações, mas impõe à criança coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, sujeito do enunciado-sujeito de enunciação etc). [...] A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer (DELEUZE e GUATTARI, 2011b, p. 12).

É preciso que o sistema muro branco - buraco negro organize toda a semiótica no espaço, delinear suas arborescências e suas dicotomias. É só por meio do rosto que a linguagem pode anunciar seus enunciados, é pelo rosto que as escolhas são feitas e os elementos se organizam:

[...] a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos. [...] e sem dúvida as binariedades e biunivocidades de rosto não são as mesmas que as da linguagem, de seus elementos e de seus sujeitos. Elas não se parecem absolutamente. Mas as primeiras sustentam as segundas (DELEUZE, 2012, p. 52).

A educação sempre opera, pelas instituições, por semióticas de significância e subjetivação, que esmagam qualquer plurivocidade... Mas algo escapa... Se dentro da teoria deleuziana o aprender acontece por signos – não na *emissão* de signos, mas no *encontro* com signos – aprendemos sempre que nos encontramos e/ou somos atravessados por algo ou alguém. “Qualquer relação, com pessoas ou com coisas, possui o potencial de mobilizar em nós um aprendizado, ainda que ele seja obscuro, isso é, algo de que não temos consciência durante o processo” (GALLO, 2012, p. 3). Algum dia, em algum momento, aqueles signos passam a

fazer sentido, mesmo que eles tenham sido emitidos por uma máquina de ensino que opera não somente nas alunas, mas também em professoras. Qual é o rosto que assumimos na docência?

Passo a questionar, após muitos meses da experiência de estágio, durante a escrita desta dissertação, quem que pode colocar que falhei na docência? Quem tem a prepotência necessária de afirmar que nada atravessou aquelas que estavam comigo em sala de aula? E se percebo que faço isso comigo mesma, por que o faço? Reconhecer que mesmo não atingindo as minhas expectativas (que eram muitas, diga-se de passagem) algo passou por elas como passou por mim, aprendi tanto quanto minhas alunas. Antes de me criticar e expor “o que não deu certo”, preciso produzir amizades comigo mesma, entender minhas limitações, fazer mais parte do processo. Não me inserir em um rosto que tudo vê, menos a si próprio.

Lembro de uma passagem no texto de uma amiga, Francieli Regina Garlet (2018), quando ela percebe que o identitário, atrelado a uma noção maior de docência, a impede de perceber outras possibilidades. Uma professora que cava a si mesma, sempre em obra de si, percebendo que o silêncio é um estrato que a compõe e que a impede de se identificar com as molaridades na educação, que a impediam de se identificar com a docência majoritária que “domina a fala”. Essa professora que cava a si mesma:

[...] aprendeu com uma acadêmica surda, que era possível ter experiências com elementos que *‘não falam nada, mas mostram muito’*. Sim, era possível fazer uma aula sem o tormento de falar abundantemente... ou, pelo menos, deixando vazios suficientes para que a fala surgisse por sentir essa necessidade alegre de se fazer presente, por que havia sido disparada por algo, e não por uma obrigação de ter algo a dizer (GARLET, 2018, p. 71).



Figura 15. Francieli Regina Garlet, *Sem título*, 2018.

Se a aprendizagem é um encontro com signos, não podemos lançar signos por outros meios, de outros modos, que não sejam pela fala? Se esse signo atravessa as artistas-alunas, já não seria uma aprendizagem mesmo que ficasse lá onde o muro branco – buraco negro ainda não conseguiu captar? Não seria esse o início de um devir imperceptível?

Me questionei sobre isso revendo a produção de uma das artistas-alunas, como podemos aprender, mas não aquilo que foi ensinado? No vídeo aparece uma alienígena na Terra, andando pelas ruas em um dia chuvoso. Com um guarda-chuva fechado na mão, a ET passa por terráqueas (olha lá uma *Drag Queen*), o usando de outra maneira, da maneira comum, até que alguém a informa “Na terra, nós abrimos o guarda-chuva”. A alienígena, então, o abre, mas não imita a ação da *Drag Queen* – o guarda-chuva, agora aberto, começa a ser carregado de lado, não impedindo a nossa amiga alienígena de se molhar.

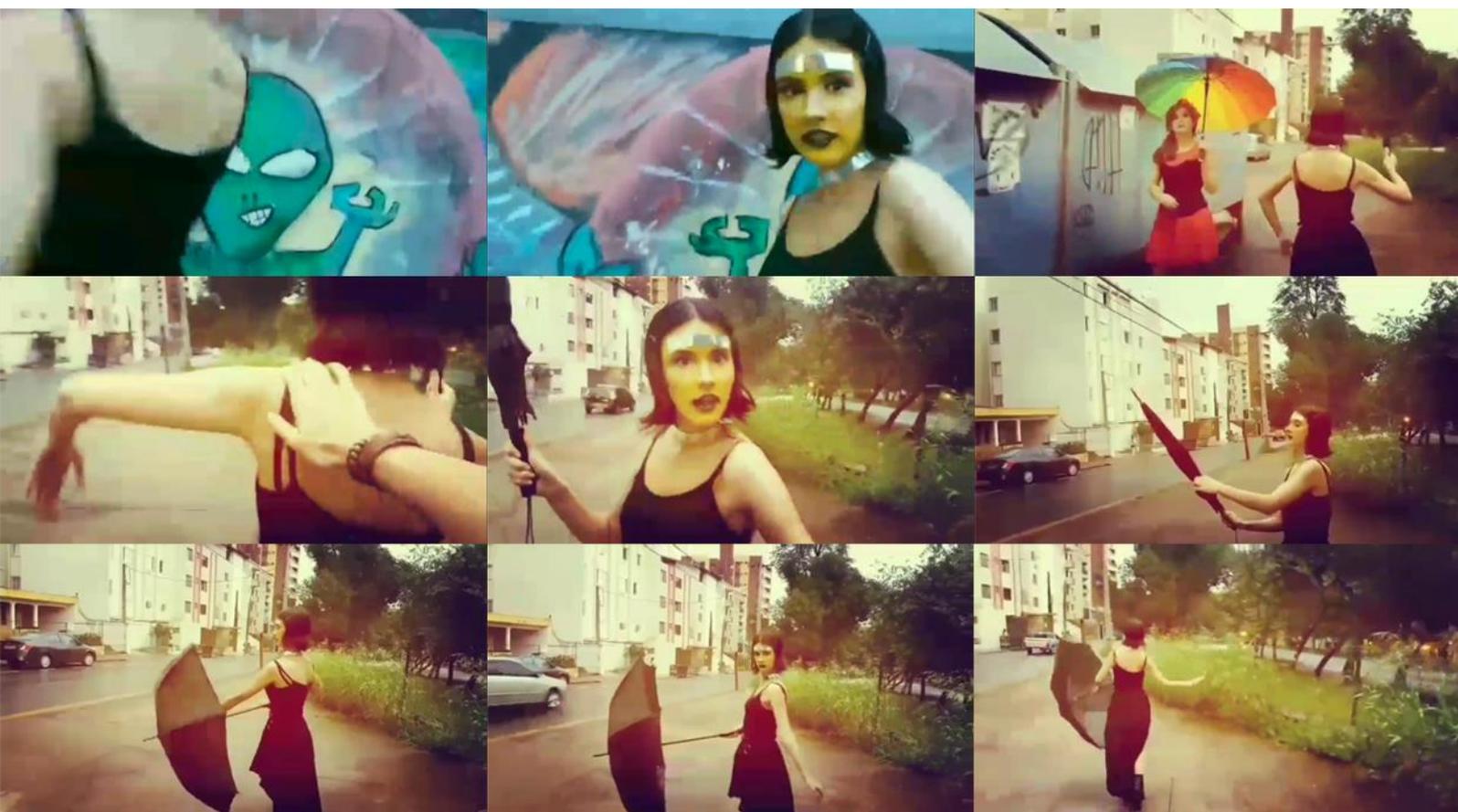


Figura 16. Experimentações de Estágio (7), frames de vídeo, 2019.

[...]

É com isto que me percebi no que Garlet (2018) e Mossi (2015) chamam de Docência Maior ou Educação Maior, uma docência que se pauta no poder, que se preocupa somente com as diretrizes, com os conteúdos fechados e que não está aberta às linhas que podem pedir passagem. Como coloca Gallo (2017), a Educação Maior não é nada mais que uma máquina de subjetivação e de controle coletiva, pois é por meio das políticas, dos parâmetros e das diretrizes que tal modo de docência nos diz sempre o que ensinar, como ensinar, para quem ensinar e por que ensinar – uma educação maior se preocupa com produzir subjetividades em série, não só das alunas, mas também das professoras.

A Docência Maior se contrapõe, ao mesmo tempo que engendra enquanto forma de resistência, uma docência menor ligada a experimentações intensivas e de multiplicidade pois não está calcada no mesmo e na manutenção de uma ordem. O “fazer dar certo” com o qual eu estava tão preocupada me fechou para as possibilidades que se criavam em sala de aula, talvez seja por isso que tenha me sentido falando sozinha – eu realmente estava sozinha no caminho que escolhi traçar, na linha dura e estratificada que permiti passar. E só percebo agora que, assumir uma Docência Maior, mesmo quando fantasiada de desconstruída e novidade, é completamente incompatível com a proposta que hackeamos de Osório (2018) e das outras artistas.

Uma docência preocupada com as relações de amizade, enquanto uma docência menor, é uma docência que se preocupa em criar, manter e experimentar as relações de amizade que se criam em sala, é uma docência de escuta e de recepção das demandas geradas no processo de ensino. Uma docência menor, ou uma educação menor, age nas brechas que são criadas dentro de uma educação maior, agindo nessas brechas, nesses desertos, na miséria gerada em sala de aula, agenciando linhas de fuga que escapem de qualquer controle (GALLO, 2017).

Loponte (2009, p. 925), quando discute as relações de amizade dentro de um grupo de estudo com professoras de Artes, coloca que essas relações iniciam uma formação com “menos cópia e reprodução, mais invenção e experimentação. Menos verticalidade das verdades, mais horizontalidade das relações e dos discursos verdadeiros em circulação”. Desejamos deixar de copiar a posição de sujeita professora apaixonada pelo poder, criar uma sujeita professora em devir revolucionário constante.

Foucault (1981), preocupado na constituição de novos modos relacionais se/nos questiona: quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas e moduladas por meio da homossexualidade? Seu pensamento se dobra em torno da necessidade que nós temos e que nos impõem de um reconhecimento de si, de uma necessidade de reconhecer a nossa interioridade, de uma verdade sobre nosso sexo – talvez, de uma necessidade imposta de que adentremos em uma rostidade definida por tais aspectos – quando deveríamos nos perguntar qual a potência que temos de agenciamento, qual nossa potência de instauração de outras formas de relação? Para o filósofo, a amizade instaurada pela homossexualidade, quando esta não tenta copiar uma relação heterossexual, se coloca enquanto uma estética da existência da contemporaneidade, um jeito de trabalharmos sobre nós mesmas e inventar – e não descobrir – uma maneira de ser, ainda a ser criada, performada, artistada e montada.

Dobrando essas colocações para pensar uma docência amiga, apontamos para uma posição de assumir outros modelos relacionais em sala de aula, aprofundarmos nossas relações e criar uma polifonia de vozes – criar-se artista-professora e, ao mesmo tempo, artista-aluna, como em um devir em bloco. É um modo de pensar a docência que se aproveitaria muito, por exemplo, da proposta feita por Osório (2018) e outras artistas, pesquisadoras e professoras – mas que também pode ser agenciada em outros modelos de currículo, em outras formas de organização, como também propõe a *pe-drag-ogia* (LAMBERTI, 2021a).

Horizontalizar as relações de artistas-professoras e artistas-alunas, é permitir que ambas construam um currículo-rizoma, as discussões e as propostas de produção pelas demandas que aparecem no processo, é dobrar as relações de poder, pois “se não podemos fugir das relações de poder, que pelo menos possamos jogar esse jogo com o mínimo possível de dominação” (LOPONTE, 2009, p. 926).

Ainda no Estágio de “Arte e Tecnologia: Fotografia e Vídeo”, quando propomos a criação de um vídeo imbricado com a performance, pensamos em uma produção individual, entretanto, um grupo de alunas se dirigiu até mim questionando se a atividade poderia ser feita em grupo. Em uma tentativa de não falar “sim ou não”, de ouvir as colocações daquelas que estavam diante de mim, perguntei sobre o que elas desenvolveriam e, conversando, percebi que a maioria

possuía ideias para desenvolver individualmente. O desejo de realizar a proposta em coletivo surgia da insegurança de todas em relação às linguagens que utilizariam – tanto com o vídeo, quanto com o transformismo. E por qual motivo não teriam insegurança? Experimentar-se em algo novo é seguir linhas de fuga, linhas que nos levam ao desconhecido, ao não previsível – e sabemos que é necessário traçá-las com cuidado pois, se tomadas de forma irresponsável, tais linhas se tornam linhas de abolição e destruição das outras e de si mesma (DELEUZE e PARNET, 1998).

Pensar em uma política de amizade na docência é, também, auxiliar as artistas-alunas a traçar tais linhas – usar as linhas de fuga enquanto potência e não destruição. Criar uma relação outra com a docência implica criar uma relação outra com e entre as alunas – engendrar múltiplas desrostificações. Mesmo sem falar sim ou não, no final, todas apresentaram vídeos individuais sobre aquelas preocupações que compartilharam na conversa, não pela professora-estagiária não ter deixado produzir em coletivo, mas pela potência que o encontro e que as conversas geraram em cada uma, é pela relação que suas ações encontraram potência. Pensamos relações de amizade em termos de encontro, Fabião (2015, p. 116) o destaca como “[...] aquele que potencializa – aquele através do qual a força aumenta e a capacidade de ação amplia”. Considerando a ação não somente como movimento físico, mas como movimento do pensamento e da experimentação.

[...]

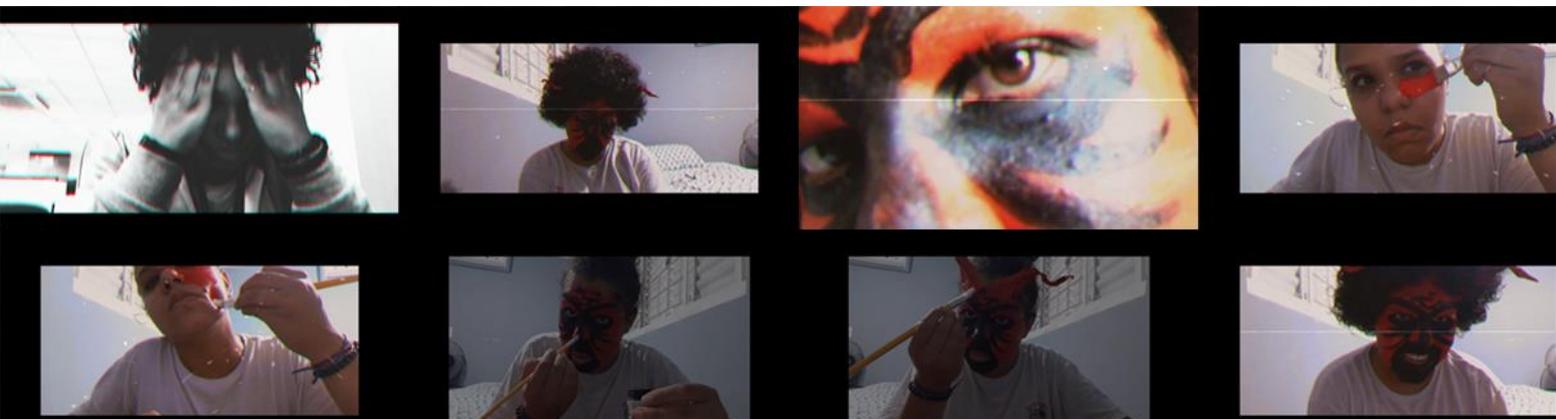


Figura 17. Experimentações de Estágio (8), frames de vídeo, 2019.

O que será que moveu diversas alunas a explorarem uma desrostificação se apropriando de chifres, o que interessa tanto nesse elemento que as moveu a usá-lo como prótese? Qual relação conseguimos estabelecer entre suas produções e o que expandimos a partir delas?

Em diversas passagens Deleuze e Guattari comentam sobre a relação da rostidade com Cristo, mas me interessa por duas: de que o rosto é o próprio Cristo, o homem branco comum qualquer, (DELEUZE e GUATTARI, 2012) e de que é preciso reencontrar o rosto de Deus para parar a errância, o movimento (DELEUZE e GUATTARI, 2011b). Como já colocamos, a rostidade nos coloca em relação ao poder para barrar qualquer início de linha de fuga, qualquer princípio de experimentação que levem as sujeitas a sair do buraco negro da subjetividade ensimesmada e do muro branco da significância.

Usar o chifre de prótese, entrar em um *devenir demônia* (será possível?), talvez seja um grito pelo /im/possível, um outro modo de ativar contradispositivos que abram as portas brancas do céu ao caminho do inferno. Profanar o rosto de Cristo que tudo sabe e tudo vê para liberar a subjetividade ali onde ela é esmagada, no furo negro em sua mão.

Sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam de algum modo aos deuses, elas não podiam ser usadas, vendidas ou penhoradas. “Consagrar”, então, é o ato, o sacrifício, o rito de passagem do objeto da esfera mundana, para a esfera divina. É possível pensar a religião como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais e pessoas do seu uso e as transfere a uma esfera separada. Pensando nessa relação que Agamben (2009) aproxima as noções de dispositivos e religião – a expropriação da subjetividade e da exterioridade do sujeito e a retirada do uso comum algo que era da esfera dos “homens”.

A alternativa apresentada pelo filósofo para lidar com esse problema é a ação contrária de consagrar – “profanar” é restituir um objeto sagrado à esfera humana, ao profano, aquilo que foi sacralizado. “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 14). Entrar em um *devenir demônia* enquanto profanação da experiência que foi sacralizada, retirada do nosso uso comum, para então desorganizar novamente as linhas, abrir a subjetividade para encontros. Só assim conseguimos produzir relações de amizade, com a subjetividade exposta.

5 AQUI É ONDE O PIXEL FAZ RIZOMA

Faz rizoma pois não termina, sempre produz mais uma linha, sempre se liga a um impossível. O pixel se abre e nos mostra o que mais ele guarda, o que se esconde dentro dele e o que ele faz fugir. Afinal, como finalizar uma pesquisa que abraça o processo? Entre as considerações finais que trago, aponto linhas-pixels que não entraram nesta a/r/tografia, mas que são regiões por vir que permaneceram na sarjeta do que foi posto – e como nós gostamos da sarjeta...

[...]

Um dia me perguntaram: o que você pensa sobre como o pixel, comumente, é sinônimo de falta? Ver o pixel significa que a imagem está “estragada” ou que o aparelho de captação da imagem é insuficiente ou que o arquivo da imagem está corrompido ou que perdeu a qualidade.

Lembro de Susan Sontag (2004) quando a autora coloca que as imagens fornecem a maior parte do que sabemos sobre o passado e sobre o alcance do nosso presente; e de como, dentre as várias formas de imagens, é a fotografia que possui maior autoridade sobre a nossa percepção da realidade. Dentro dessa ideia, imagens fotográficas não são apenas manifestações do mundo em imagem, mas são pedaços dele, miniaturas da realidade. O que acontece quando nós vemos um pixel é uma quebra dessa ideia – o pixel não indica a falta de qualidade da imagem, mas escancara que aquilo que vemos não é a realidade, é uma representação.

O que propomos nesta pesquisa é hackear uma ferramenta da representação, o pixel, para desenvolver práticas de desrostificação, ações que desloquem o rosto do/no muro branco e que devolvam às sujeitas sua capacidade de afetação. Criar exercícios experimentais de liberdade.

Ainda assim, sabemos que, em certa medida, os dispositivos de controle vão se reapropriar desses pixels hackeadores para fazê-los operar dentro da lógica do poder. Como coloca Alvim (2012), os contradispositivos não oferecem só resistência aos dispositivos que nos assaltam a vida, mas podem, também, servir como força motriz desses mesmos dispositivos quando são reapropriados por ele.

Pensamos que seja por isso que processos de desrostificação podem ser agenciados não só pelas linhas de fuga (desrostificação de abertura ao fora), mas também, e aqui é uma proposição que precisaria ser melhor explorada, pelas linhas duras – uma desrostificação de aniquilamento do fora, aniquilamento das diferenças.

Com isto em mente, do mesmo modo que agenciamos desrostificações para rachar o rosto, nos liberando o acesso a outros territórios experimentais de subjetivação, algumas sujeitas podem agenciar uma “desrostificação” em outras sujeitas (leia-se violentar outras sujeitas) para manter o seu rosto, destruindo esse outro território, justamente por se sentir ameaçadas pela diferença que se apresenta diante de si – não à toa, travestis são atacadas diretamente no/pelo rosto. Em que medida e como os dispositivos de poder se reapropriariam desses processos de desrostificação? Poderia existir um processo de desrostificação da linha dura?

[...]

Escutamos Deleuze e Guattari (2012) quando afirmam que o nosso destino é escapar ao rosto, desfazê-lo para abrir-se a devires imperceptíveis. Entretanto, comecei a pensar em não desfazer o rosto, nem assumir o que nos é imposto, precisamos encontrar zonas opacas de indiferenciação (PELBART, 2013), zonas de indiscernibilidades, em que a máquina de rostidade é ativada quando nós precisamos dela e não quando eles – os sujeitos neutros universais – precisam de nós. Não reivindicar um em relação ao outro, como se pudéssemos voltar a um ponto anterior à máquina, às rostidades e aos poderes. Talvez seja preciso entender os mecanismos de criação e funcionamento das rostidades, para quem sabe, agenciar outras formas de faze-las operar. Hackear o rosto.

Quando pensamos em uma subjetividade *drag*, quando colocamos a prática transformista no escopo da produção de subjetividade é por entendermos que algo nela faz os dispositivos, os regimes de signos, a máquina de rostidade, fugir. Não esqueçamos que falar sobre subjetividade é também a produzir – na pesquisa, na docência, na Arte e na vida. Advogamos por uma política de experimentação corporal, semiótica, tecnológica e, por que não, docente. O que Preciado (2018, p.

370) chama de princípio de autocobaia, pois precisamos recuperar o direito de participar das ficções biopolíticas que engendram nossos corpos, “[...] quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato de seu próprio laboratório”.

[...]

Hackeamos também a docência. Desde minhas primeiras experiências em sala, pensava que me tornar próxima de alunas, amiga delas, seria um problema, um risco que eu não entendia muito bem o que era e que me traria problemas dos quais eu não conseguia muito bem prever. Essa ideia só é reafirmada quando ouço de professoras-amigas próximas sobre como “quebrar essa barreira” cria diversas situações complicadas para lidar em sala – como a aluna não “respeitar” a professora ou questionar o resultado de uma avaliação... E assim como não chamamos uma reação violenta à performance de amizade, não chamaremos de amizade essas relações abusivas na docência.

Por meio das amizades que conseguimos pensar outras docências, práticas de ensino não vinculadas às linhas de poder que pedem passagem em sala. Não intentamos produzir outro modelo de docência ou uma cartilha de práticas artísticas de desrostificação da educação. Essa docência afeita às amizades diz respeito aos afetos que esta artista-professora em questão experimentou, diz dos fluxos e das linhas que me constituíram nesse devir. Não é sobre a educação, mas sobre uma educação, um processo de experimentação em sala de uma artista-professora. Propomos uma política de amizade na docência pois é por meio dela que nossos afetos serão potencializados, é por meio da produção de relações de amizades que criaremos linhas de fuga de uma máquina de produção de subjetividades, docências e artistas em série.

É com tal política que conseguimos montar uma docência e com ela “[...] inventar resistência ao que gruda e diz que ela deve ser ou ao que costumamos ouvir e dizer que ela é” (GARLET, 2018, p. 85). Inventamos uma docência singular – talvez pudéssemos chamar de *pe-drag-ógica*, em consonância com Lamberti (2019) – um modo de docência transformista em contraponto com as docências majoritárias que se impõem sem nem percebermos. Trata-se de pensar e impulsionar educações do campo do /im/possível, outras formas de pensar a

relação entre professora e alunas, que cavam espaços para si em uma Educação Maior.

Essas amizades performativas criadas durante a aula não duram somente o período em sala, elas contagiam e infectam a nossa vida – se nesta pesquisa ela é um dos meios pelos quais nós abrimos o currículo, a docência e a própria subjetividade para a experimentação, podemos carregá-la para fora da docência, assumindo uma política que nos torna curiosas e experimentais com a vida. É um exercício de montar-se continuamente, produzir sempre outras linhas, outros pixels, outras saídas. Se a homossexualidade para Foucault (1981) é algo de desejável para a vida, por inaugurar outras estéticas da existência, gostamos de pensar que a amizade também o é.

Esta pesquisa foi montada dentro dessas relações com artistas e pesquisadoras que me atravessam e potencializam o meu fazer pesquisa, o meu estar docente. Criaram, talvez, um novo outro mesmo rosto. Espero que essas linhas atravessem outros corpos e que criem, neles, mais ramificações desse rizoma.

REFERÊNCIAS VISUAIS

Figura 1. Pati, *Postais para o Futuro*, 2016. Fonte: Projeto Postais para o Futuro. Disponível em: <<https://postaisparaofuturo.wordpress.com/2016/11/24/patricia-teixeira-guterres-2016ano-i/>>. Acesso em: 14 de ago. 2020.

Figura 2. Experimentações do Estágio (1), fotomontagem, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 3. Gustavo Barrionuevo, *Sem Título*, fotomontagem, 2021. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 4. Experimentações do Estágio (2), fotomontagem, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 5. Experimentações do Estágio (3), fotomontagem, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 6. Experimentações do Estágio (4), fotomontagem, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 7. Roberta Stubs, *Estado Reduzido de Energia*, vídeo, 2020. Fonte: Cedido pela artista.

Figura 8. Adrian Piper, *The Mythic Being*, performance, 1973. Fonte: Adrian Piper Research Archive Foundation - Berlin. Disponível em: http://www.adrianpiper.com/vs/video_tmb.shtml. Acesso em: 17 de ago. 2021.

Figura 9. Experimentações do Estágio (5), frames de vídeo, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 10. Coletivo Haus of X, *#HausofXChallenge*, fotoperformance, 2020. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 11. Experimentações do Estágio (6), frames de vídeo, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 12. Gustavo Barrionuevo, *Sem título*, autorretrato, 2021. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 13. Eleonora Fabião, *Converso sobre Qualquer Assunto*, performance, 2008. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja>. Acesso em: 17 de ago, 2021.

Figura 14. Élle de Bernardini, *Dance with Me*, performance, 2018. Fonte: Bernardinni, 2019, p.11.

Figura 15. Francieli Regina Garlet, *Sem título*, 2018. Fonte: Garlet, 2018, capa.

Figura 16. Experimentações do Estágio (7), frames de vídeo, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

Figura 17. Experimentações do Estágio (8), frames de vídeo, 2019. Fonte: Arquivo da autora.

REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, Igor. *Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas*. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 16, set-dez, 2014. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em 24 fev. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In AGAMBEN, Giorgio: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. 6ª. ed. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009. p. 8-51.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo + sobre a crise, história da arte. **Caderno de Leituras n. 10**. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015.

ALVIM, Davis Moreira. O que é um contradispositivo? **Cadernos de Subjetividade**. v.00, n. 14, p. 78-85, 2012. Disponível: <<http://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38493>>. Acesso: 12 de set. 2019.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARRIONUEVO, Gustavo. STUBS, Roberta. *A Drag Tranimal enquanto figura de subjetividade: como recuperar a animalidade em um contexto human normativo?* In: LESSA, Patrícia. STUBS, Roberta. BELLINI, Marta (Orgs.). **Relações Interseccionais em Rede: feminismos, veganismos, animalismos**. Salvador: Devires, 2019. p. 187-201.

BARRIONUEVO, Gustavo. MAIO, Eliane Rose. STUBS, Roberta. Aproximações entre estéticas da existência e a linguagem transformista. In: INOCÊNCIO, Adalberto Ferdnando. CAMPOS, Jefferson (Orgs.). **Gêneros e Práticas de Subjetivação: sujeições, insurreições e estéticas da existência**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020. p. 136 - 145.

BERNARDINI, Élle de. "Transgenealogia: Diário de Residência Artística". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019, s.p. . Disponível em: <<http://performatus.com.br/dos-cadernos/transgenealogia/>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

BLASS, Tatiana. A arte contemporânea e sua fruição. In: KLABIN, Vanda. SIQUEIRA, Vera. CONDURU, Roberto (Orgs.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha/ES: Museu Vale, 2017. p. 16-23.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade. **Revista Labrys**, Estudos Feministas, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002, p. 1 - 16.

BOWLES, John P. **Adrian Piper: race, gender and embodiment**. Durhan, North Carolina (EUA): Duke University Press, 2011.

BUTI, Marco. Caro artistas, pesquisem. É suficiente. **ARS**, São Paulo, v. 3, n.6, 2005, p. 89-97.

BUTI, Marco. A Arte na Universidade, A Universidade na Arte. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, jan. 2009, p. 112-129.

CASTELEIRA, Rodrigo Pedro. **(Des)pregamentos e Táticas nos Cotidianos Narrados por Travestis**: Desalojamentos nos espaços prisionais como modos de (r)existências. 111 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta. 1998.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang. 1994. (Texto digitado). Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 23 de ago. 2020.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson. IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria/RS: Ed. da UFSM, 2013, p. 21-26.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. **Gai Pied**, nº 25, p. 38-39, abr. 1981. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/12/599/>>. Acesso em: 14 out. 2019.

FOUCAULT, Michel. O anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista. In: **Cadernos de subjetividade** (número especial sobre Gilles Deleuze). Pelbart, Peter Pál; Rolnik, Suely (org.) São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos de Pós-Graduados da PUC/SP, 1993, p. 197 - 200.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

GALLO, Sílvio. As múltiplas dimensões do aprender. **Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo**. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 1-10.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & Educação**. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GARLET, Francieli Regina. **Entre o visível e o enunciável em educação: o que pode uma docência que cava a si mesma?** 2018.133f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1996.

G1. Pablo Vittar reclama de 'censura seletiva' em clipe de 'Parabéns' após restrição de idade no Youtube. **G1**, 21 de jan. de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/01/21/pablo-vittar-reclama-de-censura-seletiva-em-clipe-de-parabens-apos-restricao-de-idade-no-youtube.ghtml>>. Acesso em: 3 de ago. de 2020.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 35-118.

HUCHET, Stephane. Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita “artista”. In: CONDURU, Roberto. KLABIN, Vanda. SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). **Encontros com a Arte Contemporânea**. Vila Velha/ES: Museu Vale, 2017. p. 62-70.

KIRST, Patrícia Beatriz Argôllo Gomes. FONSECA, Tânia Mara Galli. A imagem digital como dispositivo de apropriação dos modos de subjetivação contemporâneos. **Psicologia em Estudo**. Maringá. v.15, n.2, 2010. p. 401-408. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-73722010000200019>>. Acesso em: 29 de set. 2020.

LAMBERTI, Lua de Abreu. **Pe-drag-ogia como modo de tensionar/inventar territórios educacionais heterotópicos**. 2019. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

LAMBERTI, Lua de Abreu. **Pe-drag-ogia**. Rio de Janeiro: Metanóia, 2021a.

LAMBERTI, Lua de Abreu. Continue a travecar – ensaio sobre afetos colaterais. In: ACCORSI, Fernanda Amorim. BALISCEI, João Paulo. TAKARA, Samilo (Orgs.). **Como pode uma pedagogia viver fora da escola?** Estudos sobre pedagogias culturais. Londrina/PR: Syntagma, 2021b, p. 292 - 310.

LEAL, Dodi Tavares Borges. Iluminação cênica e desobediências de gênero. **Revista Aspas**. São Paulo. vol. 8. 2018. p. 24-40. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p24-40>>. Acesso em: 3 de ago. de 2020.

LOPONTE, Luciana Gruppeli. Amizades: o doce sabor dos outros na docência. **Cadernos de Pesquisa** [online]. vol.39. n.138. 2009. p.919-938. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-15742009000300012>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**. n.16, p. 6-17. 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>>. Acesso em: 23 de set. 2020.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p.85 – 102.

MAIO, Eliane Rose. O começo dessa história: discussões iniciais sobre gênero. In: RIBEIRO, Marcos (Org.). **A conversa sobre gênero na escola: aspectos conceituais e político-pedagógicos**. Rio de Janeiro: Wak, 2019. p. 17-30.

MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli. KIRST, Patricia Gomes (Orgs.). **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 259-272.

MOSSI, Cristian Poletti. **Um corpo-sem-órgãos, sobrejustaposições**. Quem a pesquisa [em educação] pensa que é? 2014. 124f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

MOSSI, Cristian Poletti. Teoria em Ato: o que pode e o que aprende um corpo? **Educ. Pesqui.** São Paulo. vol. 41, 2015. p. 1541-1552. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-9702201508142951>>. Acesso em: 24 de ago. 2020.

MOSSI, Cristian Poletti. OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Preencher potências e inventar educações possíveis: pela experimentação de uma formação-sem-órgãos. **Educação em Foco**. Juiz de Fora/MG. vol.20, n.3, 2015. p. 99-116. Disponível em: <<https://doi.org/10.22195/2447-52462016019549>>. Acesso em: 8 de out. 2020.

NESPOLI, Eduardo. **Performance e Ritual**: processos de subjetivação na arte contemporânea. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de *et al.* Escrever uma educação das artes visuais com minúsculas e operar resistências em uma formação pela experimentação. In: QUEIROZ, João Paulo. OLIVEIRA, Ronaldo (Orgs.). **Arte e Ensino**: propostas de resistência. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2018, p. 131-140. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37159>>. Acesso em: 24 de ago. 2020.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Transexistências Negras: o lugar de Travestis e Mulheres Transexuais negras no Brasil e em África até o século XIX. In: RIBEIRO, Paula... *et al.* **Corpo, gênero e sexualidade**: resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação. Rio Grande/RS: Ed. da FURG, 2018, p. 69-88.

ORTEGA, Francisco. **Por uma ética e uma política da amizade**. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2020. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno109/>>. Acesso em: 24 de ago. 2020.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Artista e Universidade – anotações a partir da Escola das Artes do Porto. **Prêmio Pipa**. 2018. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2018/05/artista-e-universidade-leia-o-texto-criticode-luiz-camillo-osorio/>> Acesso em: 4 de set. de 2019.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**. São Paulo. 7 ed. 2007. p. 57 – 66. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>>. Acesso: 18 de jun. 2019.

PELLEJERO, Eduardo. A realidade da ficção: uma aproximação a partir da filosofia francesa contemporânea. **Congresso Internacional Fantasia & Crítica**,

Ouro Preto. Fantasia & Crítica. Belo Horizonte: Edição da Abre, 2012. v. 1. p. 281-290.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidades/UFRGS, 2002. p.123-140.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Corpo Embranquecido: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgentes. **interFACES**, vol. 1, n.29, 2019, p. 23-33.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia da travestilidade *drag queen*. **Revista Periódicus**, v. 2, n. 11, 2019, p. 17-44.

STUBS, Roberta Parpinelli. **A/r/tografia de um corpo-experiência**: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

STUBS, Roberta Parpinelli. O /im/possível como coeficiente artístico. **Revista Visuais**, v. 5, n. 8, 2019, p. 79-105.

TRINDADE, Rafael. **Deleuze e Guattari – Rostidade**. Razão Inadequada, 2021. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2021/05/11/deleuze-e-guattari-rostidade>>. Acesso em: 9 ago. 2021.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. Conselho universitário. **Resolução nº 061/2010, de 29 de junho de 2010**. Dispõe sobre a aprovação do projeto pedagógico do curso de graduação em Artes Visuais. Maringá: Conselho Universitário, 2010. Disponível em: <http://www.cch.uem.br/resolucoes/2010/061_10.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2020.

VIVIOUVI: **arte é risco e cura**. Entrevistadora: Vivian Villanova. Entrevistada: Élle de Bernardini. [S. l.]: Vivieuvi, 19 ago. 2019. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6wPYieUwp3T0126Eg2ZFqP>>. Acesso em: 4 ago. 2020.

APÊNDICE I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidá-la/o a participar da pesquisa intitulada “**PARA UMA REVOLUÇÃO DOS AFETOS: EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E A LINGUAGEM DRAG**” que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e é orientada pela Dra. Prof.^a Eliane Rose Maio e co-orientada pela Dra. Prof.^a Roberta Stubs Parpinelli, ambas da Universidade Estadual de Maringá (UEM). O objetivo da pesquisa é analisar a linguagem transformista para uma educação revolucionária dos afetos, tendo como estudo de caso o Estágio de Docência desenvolvido com as alunas e alunos do curso de Artes Visuais – UEM. Para isto, a **sua participação** se dará da seguinte forma: participação do Estágio de Docência realizado na disciplina de “Arte Digital” ou na disciplina de “Arte e Tecnologia: Fotografia e Vídeo”, para o primeiro e segundo ano do curso de Artes Visuais, respectivamente, não sendo obrigatória a participação em ambas as disciplinas. Além de sua participação no estágio, pediremos que escreva um relatório de como foi sua experiência, apontando sobre a metodologia de ensino utilizada em sala, apontando sobre as discussões teóricas e produções práticas que foram propostas. Gostaríamos de informar que esta pesquisa apresenta **riscos mínimos**, isto é, o mesmo risco presente em atividades rotineiras ou pode gerar constrangimento pelas discussões levantadas em sala, ficando garantido que sua participação em tais discussões é optativa, logo, poderá desistir de participar delas. Os **benefícios** esperados estão voltados para a análise de novas formas de organização curricular dos cursos de graduação em Artes Visuais, visando que tais organizações curriculares sejam mais abertas ao interesse do graduando/a. Também esperamos que, abordando a linguagem transformista, nossas análises sobre as discussões de gênero e sexualidade alcancem as/os participantes da pesquisa, propagando conhecimentos sobre o assunto, pois acreditamos que inserir tais discussões na educação é contribuir para a construção individual do sujeito e da sociedade, investindo em educar de forma subjetiva, permitindo assim desenvolver a sensibilidade humana, resultando em novas aprendizagens e experiências. Com relação as garantias mínimas, evidencia-se a **garantia** de que danos previstos serão evitados. Em caso de dúvidas ou necessite de mais esclarecimentos, pode nos contatar nos endereços abaixo ou procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da UEM, cujo endereço consta deste documento. Este termo deverá ser preenchido em duas vias de igual teor, sendo uma delas, devidamente preenchida e assinada entregue a você. Além da assinatura nos campos específicos pela pesquisadora e por você, solicitamos que sejam rubricadas todas as folhas deste documento. Isto deve ser feito por ambos/as (pela pesquisadora e por você) de modo a garantir o acesso ao documento completo.

Eu, _____ declaro que fui devidamente esclarecido/a e concordo em participar **voluntariamente** da pesquisa coordenada pela Professora Dra. Eliane Rose Maio.

Assinatura ou impressão datiloscópica

Data:

Eu, Gustavo Barrionuevo, declaro que forneci todas as informações referentes ao projeto de pesquisa supra nominado.

Assinatura do pesquisador

Data:

Qualquer dúvida com relação à pesquisa poderá ser esclarecida com a pesquisadora, conforme o endereço abaixo:

Coordenadora: **Eliane Rose Maio**

Endereço: Av. Colombo, 5790 – Maringá-Paraná

Telefone/e-mail: (44) 3011 - 4887 – elianerosemaio@yahoo.com.br

Nome: **Gustavo Barrionuevo**

Endereço: Rua Monsenhor Tanaka, 300 – Maringá-Paraná.

Telefone/e-mail: (44) 9 9729 - 9154 – gustavobarrionuevo600@gmail.com

Qualquer dúvida com relação aos aspectos éticos da pesquisa poderá ser esclarecida com o Comitê Permanente de Ética em Pesquisa (COPEP) envolvendo Seres Humanos da UEM, no endereço abaixo:

COPEP/UEM Universidade Estadual de Maringá.

Av. Colombo, 5790. Campus Sede da UEM.

Bloco da Pró – Reitoria de Pesquisa e Pós – Graduação (PPG) da UEM.

Bairro Jardim Universitário. CEP 87020-900. Maringá-Pr.

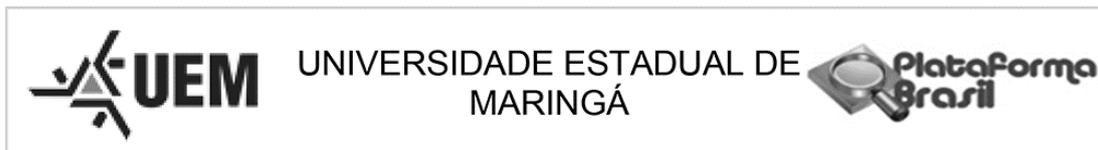
Tel: (44) 3011 - 4597

Fax: (44) 3011 - 4444

E-mail: copep@uem.br

ANEXO I

PARECER CONSTUBSTANCIADO DO CEP - PRINT



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: PARA UMA REVOLUÇÃO DOS AFETOS: EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E A LINGUAGEM DRAG

Pesquisador: Eliane Rose Maio

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 30792820.9.0000.0104

Instituição Proponente: Universidade Estadual de Maringá

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.022.105

Apresentação do Projeto:

Trata-se de projeto de pesquisa proposto por pesquisador vinculado à Universidade Estadual de Maringá.

Objetivo da Pesquisa:

Analisar a linguagem transformista para uma educação revolucionária dos afetos, tendo como estudo de caso o Estágio de Docência desenvolvido com as alunas e alunos do curso de Artes Visuais – UEM. Objetivo Secundário: - Pensar nos processos de subjetivação envolvidos no ensino e na formação do artista-professor; - Cartografar as proposições artísticas do artista-professor, entendendo a poética como ponto de partida da prática didática; - Entender a experiência do Estágio de Docência desenvolvido no curso de Artes Visuais como prática revolucionária dos afetos.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Avalia-se que os possíveis riscos a que estarão submetidos os sujeitos da pesquisa serão suportados pelos benefícios apontados.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Este projeto possui como problemática: como a linguagem drag permite uma revolução dos afetos

Endereço: Av. Colombo, 5790, UEM-PPG, sala 4
Bairro: Jardim Universitário **CEP:** 87.020-900
UF: PR **Município:** MARINGÁ
Telefone: (44)3011-4597 **Fax:** (44)3011-4444 **E-mail:** copep@uem.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
MARINGÁ



Continuação do Parecer: 4.022.105

na educação? Temos como objetivo geral: analisar a linguagem transformista para uma educação revolucionária dos afetos, tendo como estudo de caso o Estágio de Docência desenvolvido com as alunas e alunos do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Partindo de algumas reflexões de professores e artistas sobre o currículo em artes, a execução do Estágio de Docência nos serve, aqui, como um lugar de experimentação e reflexão de algumas práticas educativas. A proposta curricular que tentamos desenvolver é feita por Luiz Camillo Osório, em que o currículo se expande a fim de abarcar a pesquisa poética e teórica desenvolvida pelo/a artista-professor/a. Essa proposta tem como ideal pensar em currículos que não padronizem a formação de artistas-professores/as, pensando que a experimentação é própria dos processos artísticos, criando, assim, currículos mais abertos ao processo de experimentação de si. Onde a arte e o ensino de arte se encontram na universidade? Sendo que as metodologias de ensino e de pesquisa da universidade prezam pela pesquisa teórica com metodologias que não são compatíveis com os processos, pensamento e pesquisas artísticas como científico. As áreas reconhecidas do conhecimento sempre possuem um cunho teórico forte, colocando todas as áreas práticas na subalternidade, não só o campo das artes mas, também, médicas/os cirurgiãs/ões em que o trabalho está diretamente ligado à manualidade (BUTI, 2005). Essa predileção pela pesquisa teórica advém de uma tradição moderna de pesquisas, estas que buscam incessantemente a constatação dos fatos, a sustentação de uma verdade única e a universalização dessa verdade (MAIRESSE, 2003). É neste sentido que optamos pela A/r/tografia como metodologia de pesquisa. Tal método, herdeiro da prática cartográfica, estuda formatos alternativos para produzir conhecimentos, entendimentos e saberes que os formatos tradicionais de pesquisa não podem ou conseguem possibilitar (DIAS, 2013). A/R/T é uma metáfora para: artista (artist), pesquisador (researcher) e professor/a (teacher), se configurando como uma metodologia em que a/o praticante – a/o artógrafa/o – precisa integrar estes aspectos de sua vida profissional dentro da pesquisa. Não desejamos permanecer com uma tradição que cinde a prática da pesquisa, dividindo teoria e prática (BUTI, 2005). Vinculadas/os à criação de uma nova forma de conhecimento, temos ânsia de um conhecimento rizomático e não linear, articulado e não estático, em que a prática está impregnada de teoria e a teoria infectada pela prática – se fundindo para criar aquilo que nos salte aos olhos, que nos chame a atenção, que instaure um acontecimento. Somente um compromisso com a vida possibilita a apreensão desses acontecimentos e são a eles que a/o artógrafa/o direciona sua atenção, cartografando-os e articulando-os com sua prática e sua pesquisa. Não devemos falar o que a teoria nos impõe, devemos usar a teoria para falar aquilo que nos pede passagem, aquilo que nos motiva. De outra forma a pesquisa não possui sentido. Devido a isto,

Endereço: Av. Colombo, 5790, UEM-PPG, sala 4
Bairro: Jardim Universitário **CEP:** 87.020-900
UF: PR **Município:** MARINGÁ
Telefone: (44)3011-4597 **Fax:** (44)3011-4444 **E-mail:** copep@uem.br

Página 02 de 05



concordando com Mairesse (2003), a cartografia – logo, também a a/r/tografia – participa de um processo de desterritorialização da ciência para inaugurar uma forma outra de produzir o conhecimento, mais afeita aos processos de criação, a arte, a implicação da/o autor/a-artistapesquisador/a-cartógrafa/o. Na a/r/tografia, saber, fazer e realizar se fundem e criam uma linguagem mestiça e híbrida (DIAS, 2013) que vai dar passagem aos afetos, desejos e pulsões que a/o artógrafa/o encontra pelo caminho. São pelos desvios que se começa a jornada, pelas linhas mal/bem traçadas do desejo que se realiza a cartografia, potencializando vidas em territórios complexos e heterogêneos de forças que se imiscuem umas às outras num constante jogo de poder e afeto característicos de qualquer grupo composto por sujeitos (MAIRESSE, 2003, p. 271). Se são os desvios inerente aos sujeitos devido ao jogo instituído do poder, assim também serão as pesquisas nas áreas de humanidades. Entendemos as linhas mal/bem traçadas que compõem o presente projeto como uma possibilidade de caminho, sabendo que – ao longo da execução da pesquisa – algumas delas se desviarão em um movimento de devir involuntário que encontrará passagem pelas brechas menores, aquelas que são invisíveis no momento em que projetamos o percurso. Mesmo aportados pela A/r/tografia, devemos destacar que tal pesquisa possui caráter bibliográfico, prático-artístico e analítico. Em um primeiro momento, para pensar nos processos de subjetivação envolvidos no ensino e na formação do/a artista-professor/a, utilizaremos textos de artistas, pesquisadoras/es e professoras/es que dissertem sobre a necessidade do/a professor/a em Artes possuir uma produção artística que endosse sua prática docente, afinal: como ensinar os processos característicos de criação artística se não o experiencia.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Apresenta os seguintes itens obrigatórios contidos na Norma operacional nº 01/2013-CNS dentro das normativas vigentes: folha de Rosto, orçamento detalhado, cronograma de execução, TCLE. Apresenta autorização do coordenador do curso de artes visuais da UEM para realizar a pesquisa junto aos 25 acadêmicos do curso. De acordo com a análise realizada e as informações constantes nos arquivos anexados, baseado na legislação vigente, este Comitê julgou aprovado com as seguintes recomendações: 1: No arquivo “TCLE” submetido em 10/04/2020, solicita-se acrescentar o contato do mestrando que aplicará o TCLE e fará as entrevistas contidas no projeto. 2: Atualizar e uniformizar o cronograma de execução. 3: Solicita-se inserir na PB, compromisso explícito do pesquisador de que a pesquisa somente será iniciada a partir da aprovação do protocolo pelo Sistema CEP-CONEP, em obediência aos itens 3.3.f e 3.4.1.9. da Norma Operacional CNS Nº 001/2013. Salientamos que a pesquisadora deve assegurar que nem um dado coletado

Endereço: Av. Colombo, 5790, UEM-PPG, sala 4
Bairro: Jardim Universitário **CEP:** 87.020-900
UF: PR **Município:** MARINGÁ
Telefone: (44)3011-4597 **Fax:** (44)3011-4444 **E-mail:** copep@uem.br



Continuação do Parecer: 4.022.105

anteriormente a aprovação do projeto por este Comitê, seja utilizado na pesquisa.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O Comitê Permanente de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da Universidade Estadual de Maringá é de parecer favorável à aprovação do protocolo de pesquisa apresentado.

Considerações Finais a critério do CEP:

Face ao exposto e considerando a normativa ética vigente, este Comitê se manifesta pela aprovação do protocolo de pesquisa em tela. Alerta-se a respeito da necessidade de apresentação de relatório final no prazo de 30 dias após o término do projeto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1539499.pdf	16/04/2020 14:48:27		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle.pdf	16/04/2020 14:45:22	Eliane Rose Maio	Aceito
Folha de Rosto	folhaderosto.pdf	16/04/2020 14:25:28	Eliane Rose Maio	Aceito
Outros	autorizacao.pdf	14/04/2020 14:34:48	Eliane Rose Maio	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetofinal.pdf	13/04/2020 15:44:45	Eliane Rose Maio	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Av. Colombo, 5790, UEM-PPG, sala 4

Bairro: Jardim Universitário

CEP: 87.020-900

UF: PR

Município: MARINGÁ

Telefone: (44)3011-4597

Fax: (44)3011-4444

E-mail: copep@uem.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
MARINGÁ



Continuação do Parecer: 4.022.105

MARINGÁ, 12 de Maio de 2020

Assinado por:
Ricardo Cesar Gardiolo
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Colombo, 5790, UEM-PPG, sala 4

Bairro: Jardim Universitário

CEP: 87.020-900

UF: PR

Município: MARINGÁ

Telefone: (44)3011-4597

Fax: (44)3011-4444

E-mail: copep@uem.br