



DE TROPICAMP A TROPICUIR: ESCRITAS DAS HISTÓRIAS  
DA ARTE SEXO E GÊNERO DISSIDENTES.

Guilherme Altmayer<sup>1</sup>

FROM TROPICAMP TO TROPICUIR: WRITING HISTORIES FROM  
SEX AND GENDER DISSIDENT ART.

DEL TROPICAMP A TROPICUIR: - ESCRITA DE LAS HISTORIAS  
DEL ARTE SEXO Y GÉNERO DISIDENTE.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Integração Cultural da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
galtmayer@esdi.uerj.br <https://orcid.org/0000-0002-4789-7949> <http://lattes.cnpq.br/8035916391840120>

## RESUMO

O presente artigo busca refletir sobre modos de escrita de histórias sexo e gênero dissidentes a partir de práticas artísticas, através da promoção de diálogos com diversos manuscritos do artista Hélio Oiticica e um exercício experimental acerca do termo tropicuir, por mim cunhado durante o mestrado e doutorado, inspirado no manuscrito Tropicamp de Oiticica, a partir dos quais o presente texto deriva. A partir de reflexões teóricas queer e cuir - em diálogo com autores como Oiticica, Foucault, Preciado, Guattari, Rolnik, Hija de Perra e Gómez-Peña, defendo a hipótese de que produções estéticas insurgentes de pessoas gênero e sexo dissidentes atuam como máquinas geradoras de novas subjetivações contranormativas, ou seja, configuram ações micropolíticas (Rolnik, 2000), contrassexualidades (Preciado, 2002) que através de devires bicha, sapatão, travesti, puta vêm se conformando, ao longo de muitas décadas de luta estético-política, em memórias coletivas de existências historicamente invisibilizadas com, e pelas artes, no movediço e violento território brasileiro.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, gênero e sexualidade, teoria queer, arte, história

#### ABSTRACT

This article seeks to reflect on ways of writing dissident sex and gender histories through artistic practices, by promoting dialogues with various manuscripts by the artist Hélio Oiticica and an experimental exercise on the term tropicuir, coined by me during my master's and doctoral studies, inspired by Oiticica's Tropicamp manuscript, from which the present text derives. Based on queer and cuir theoretical reflections - in dialogue with authors such as Oiticica, Foucault, Preciado, Guattari, Rolnik, Hija de Perra and Gómez-Peña, I defend the hypothesis that insurgent aesthetic productions of dissident gender and sex people act as generating machines of new contranormative subjectivations, ie, configure micropolitical actions (Rolnik, 2000), counter-sexualities (Preciado, 2002) that through faggot, dyke, transvesti, and slut devirings have been conforming, over many decades of aesthetic-political struggle, in collective memories of existences historically invisible with and through the arts, in the ever shifting and violent Brazilian territory.

Keywords: Helio Oiticica, gender and sexuality, queer theory, art, history

#### RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre las formas de escribir las historias sexo y género disidentes a partir de las prácticas artísticas, promoviendo diálogos con varios manuscritos del artista Hélio Oiticica y un ejercicio experimental sobre el término tropicuir, acuñado por mí durante mis estudios de maestría y doctorado, inspirado en el manuscrito Tropicamp de Oiticica, del que deriva el presente texto. A partir de reflexiones teóricas queer y cuir - en diálogo con autores como Oiticica, Foucault, Preciado, Guattari, Rolnik, Hija de Perra y Gómez-Peña -, defendiendo la hipótesis de que las producciones estéticas insurgentes de las personas disidentes de género y sexo actúan como máquinas generadoras de nuevas subjetivaciones contranormativas, es decir, configuran acciones micropolíticas (Rolnik, 2000), contrasexualidades (Preciado, 2002) que a través de desvíos marica, bollera, transvesti y puta han ido conformando, a lo largo de muchas décadas de lucha estético-política, en memorias colectivas de existencias históricamente invisibilizadas con y por las artes, en el movedizo y violento territorio brasileño.

Palavras-clave: Hélio Oiticica, género y sexualidad, teoría queer, arte, historia

## Introdução

Ano de 1500. A designação bíblica “sodomia” e sua condenação são trazidas por colonizadores portugueses para estas terras, posteriormente batizadas de Brasil. Praticantes e condenadores morais dessas consumações sexuais sem finalidades de reprodução, encontram aqui terreno fértil, pois era grande a liberdade nas práticas sexuais dos povos nativos. Desde então, processos de subalternização das sexualidades dos povos originários e das populações que por aqui se assentaram foram se dando através de aparatos religiosos-estatais racistas que criaram mecanismos para normalizar seus comportamentos, então considerados desviados. Estes marcadores sociais de subalternidade foram se instaurando por estas terras amparados pelo olhar do colonizador sobre selvagens homens indígenas de trejeitos afeminados e dotados de ornamentos, e as mulheres que, por terem partes do corpo desnudas, eram vistas como fogosas e vagabundas. Circunscrições religiosas moralizantes estas que seguem operando e propagando discursos que atravessam práticas sexuais e gêneros nas muitas culturas latino-americanas, originárias e imigrantes, como afirma Hija de Perra (2014) em seu texto *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*.

Séculos mais tarde, atualizados por conceitos médicos e legais condenatórios, também importados da Europa no final do século XIX, temos a constituição dos sujeitos heterossexual, homossexual, transexual como instrumento de subalternização e apagamento sistemático daqueles que fogem à “norma”. Conforma-se, assim, um sujeito que não é apenas controlado pelo entorno social em que está inserido, mas também pelos atravessamentos dos diversos dispositivos que o transformam em uma máquina de autocontrole (FOUCAULT, 1998).

A partir desta chave de entendimento sobre as formas como o dispositivo da sexualidade atua sobre corpos subalternizados, no presente artigo pretendo refletir sobre formas de ver e experimentar a escrita na história das artes de contranarrativas bixas, sapatão, travesti nas primeiras décadas do século XXI no Brasil. Proponho, como hipótese, investigar os modos como produções estéticas insurgentes de pessoas gênero e sexo dissidentes atuam como máquinas geradoras de subjetivação contranormativa, ou seja, como ações micropolíticas conformam memória coletiva de existências historicamente invisibilizadas: práticas artísticas vistas como produção de saberes e meio para criação de imaginários de afirmação de uma multiplicidade de corporalidades transviadas.

Me aproprio aqui do termo “transviado” usado por Berenice Bento (2015) para designar estas práticas de sexo e gênero dissidentes, em uma tentativa também de encontrar uma tradução para o queer. No dicionário, transviado quer dizer aquele que se afastou dos bons costumes; desencaminhado; que se perdeu do caminho; que se opõe aos padrões comportamentais preestabelecidos ou vigentes. Vale notar que apesar do que o termo possa representar hoje, este não intenciona se referir a junção de pessoas trans ou viados, o que o tornaria um termo excludente de muitos outros corpos. No movediço cenário brasileiro, tratarei de promover desvios por meio de uma reflexão provocada a partir do nome tropicuir<sup>2</sup> (ALTMAYER, 2016), em conversa com manuscritos de Hélio Oiticica, para as brechas abertas pela ambiguidade e contracondutas estéticas de comportamentos sexo e gênero dissidentes.

---

2 Tropicuir é uma rede com múltiplos pontos de articulação que vem se conformando desde 2013 e envolve publicações impressas, mostras de arte, oficinas e capacitação, residências artísticas, leilões de arte e ativação de arquivos – intercomunicação e potencialização entre os campos das artes, ativismos políticos, as ruas e a academia. O termo foi criado para minha pesquisa de mestrado, a partir da qual o presente texto deriva em grande medida. Para mais ver: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27275/27275.PDF>

Buscaremos criar meios para estabelecer diálogos com corporalidades transviadas que, a partir de suas manifestações artísticas, provocam deslocamentos e rompimentos de discursos e práticas como estratégias antissexistas e antirracistas, e partem para derivas decolonizadoras do próprio corpo e de discursos que as atravessam em um terreno efêmero e fronteiro, provocador; que gozam nas margens do indefinido; ocupando lugares que perturbam estabilidades fragilmente construídas. Para o performer mexicano Guillermo Gómez-Peña (2005), o corpo é um território ocupado, onde o objetivo maior da ação performática, da produção artística para uma bixa, uma travesti, uma sapatão, é o de decolonizar seus corpos e torná-los mecanismos de decolonização aparentes como inspiração para que outros corpos também o façam.

A proposta que aqui se coloca é a de um pensar e agir originado a partir do Sul, ainda que contaminado por aportes teóricos e práticos que tangenciam os estudos queer. Em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago (2000) defende que a maior contribuição latino-americana para a cultura ocidental vem da destruição sistemática de conceitos de unidade e pureza, que por aqui perdem o contorno de seu significado, perdem seu peso dominante e seu caráter de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação latino-americano se afirma e se faz mostrar – e sua potência reside, segundo o autor, na vocação para o “desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos imutáveis exportados pelos europeus para o resto do mundo” (SANTIAGO, 2000, p.16). Detalharemos essas intenções nas próximas linhas, a partir de uma especulação acerca do termo tropicuir (ALTMAYER, 2016), por mim cunhado.

### O ‘tropi’ em tropicuir

Tropicuir, junção de dois termos: tropi+cuir, é inspirado no título do manuscrito *Mario Montez: tropicamp* do artista Hélio Oiticica, sobre o qual falaremos a seguir. “Tropi” deriva de tropical e remete à construção

dos imaginários alegóricos dos trópicos brasileiros como um paraíso, alegorias criadas pela ditadura militar (1964-1985), como processo de esvaziamento da cena musical de seus elementos críticos – traço característico no início do movimento da Tropicália. Já “cui” é uma tradução propositalmente mal-feita de *queer* – um olhar crítico à inteligibilidade *queer* desde o sul latino-americano. Uma forma de escrita acionada pelo artista chileno Felipe Rivas na performance em vídeo “Diga ‘queer’ con la lengua afuera”<sup>3</sup>, de 2010, na qual tenta pronunciar a palavra *queer* com a língua de fora.

Mario Montez: *tropicamp* foi escrito durante o período em que Hélio Oiticica viveu em Nova York, nos Estados Unidos dos anos 1970, contemplado por uma bolsa Guggenheim. Esta foi a fase em que questões da sexualidade foram mais marcantes na sua produção artística, atravessamentos até hoje pouco abordados nas escritas da história da arte, segundo o crítico de arte e curador Max Jorge Hinderer Cruz (2011). Em um de seus trabalhos, o filme *Gay Pride 1/2/3* (9 min./ Cor/Mudo/1973), o artista documentou a terceira parada gay de Nova Iorque no Central Park e o desfile pela Quinta Avenida. Naquela época, as paradas LGBTIA+ não eram institucionalizadas como são hoje e os manifestantes se valiam de cartazes improvisados para reivindicar seus direitos. Hélio ainda filmou no meio da multidão uma fanática religiosa que pregava o evangelho e protestava contra a manifestação.

No texto *Mario Montez: tropicamp*, endereçado ao poeta piauiense Torquato Neto, Oiticica (1971) narra sobre sua admiração pelo trabalho da *performer* e transformista Mario Montez, que também protagonizou um de seus trabalhos: *Agripina é Roma-Manhattan*. No manuscrito, Oiticica descreve uma cena de Marilyn Monroe no filme *Niágara* parodiada por Mario Montez no filme *Brothel*, de Bill Vehr, como pano de fundo para abordar os clichês acerca do “latino-americano” em Hollywood e no

---

3 Para mais ver: <https://youtu.be/46CMcItQzjU>

cinema underground. *Tropicamp* é o título de uma performance, parte de seu projeto 1 para o Central Park, o *Subterranean Tropicália Projects*, pensado como uma ação de resistência aos processos de normalização branca burguesa da cultura transviada depois de 1968, que desde então apontava para uma gradual mercantilização das estéticas queer (CRUZ, 2011). Oiticica escreve que pretende convidar Mario Montez para fazer Carmem Miranda: “sem imitar, o que leva muita gente a dizer que está mal-feito. Mas CARMEN-imagem é na verdade muito mais que isso: não é a representação naturalista-imitativa de Carmen Miranda, mas a referência-chave ao TROPICAMP-clichê” (OITICICA, 2019).

Montez foi protagonista de diversos filmes do underground nova-iorquino criados e dirigidos por realizadores como Jack Smith (eg. *Flaming Creatures*, 1963) e Andy Warhol (eg. *Mario Banana*, 1964). Ao narrar a evolução do trabalho de Mario Montez com os dois cineastas, em diferentes períodos, Oiticica busca dar a ver um movimento que o artista vinha percebendo e experimentando durante sua residência na cidade norte-americana: o rápido esvaziamento da cultura marginal e transviada em Nova York, que tinha o cineasta e artista Jack Smith como um dos seus bastiões. O manuscrito aponta para um movimento de captura de culturas do submundo em direção a um *mainstream pop*. Aquilo que um dia foi um espaço de experimentação radical passava a se abrandar e perder sua força crítica, transformando-se em produto de consumo do capital. Na mesma linha, outra denúncia se dedicou a esmiuçar certo processo semelhante de descaracterização das discursividades dissidentes, dessa vez no que concerne aos movimentos de “gentrificação cultural”, décadas após os escritos de Oiticica sobre Mario Montez, na voz do pensador Jack Halberstam.

Em seu texto *What’s that smell*, ou *Que cheiro é esse* (tradução minha), Halberstam (2003) aponta para uma tendência similar à descrita por Oiticica, entendendo as apropriações de *mainstream* na pós-modernidade como um processo no qual subculturas são reconhecidas

e absorvidas com o objetivo de gerar lucro para grandes corporações. Tais lógicas de mercantilização se intensificaram ao longo das últimas décadas, resultando no que hoje vemos com tanta nitidez: pink money, processos de captura e, portanto, de esvaziamento quase imediatos de discursos dissidentes, indicando uma impossibilidade ascendente de se pensar um lugar fora dessas lógicas.

Diante de um evidente “regime totalitário do consumo” cabe o questionamento: é possível, em pleno século XXI, pensar em um lugar de subversão que preceda ações quase imediatas de captura pelas lógicas de mercado neoliberais? É justamente diante da instauração de processo semelhante no Brasil, sobretudo desde o fim do século XX e começo do XXI, que tropicuir propõe este viés para o olhar, como oposição à cooptação dos discursos e práticas estéticas dissidentes pelos mecanismos capitalistas neoliberais.

Os escritos de Oiticica apontam que, já na década de 1970, um fenômeno análogo tomava forma no Brasil, no que tange à Tropicália, movimento do qual Oiticica foi um dos protagonistas - o de uma assimilação pela indústria cultural de massa. Uma parte do movimento estaria pouco a pouco migrando para o que o artista chamou de um pós-tropicalismo, distanciando-se do lugar que ele um dia entendeu ser de subversão e experimentação para se tornar, assim como a cultura marginal nova-iorquina, um produto consumível, palatável e massificado.

Em um sentido contrário, para Oiticica (1971), o mito da “tropicalidade” é muito mais do que papagaios e bananeiras: se trata da consciência de não se deixar condicionar por estruturas estabelecidas, e aí residiria seu potencial revolucionário. Qualquer tipo de conformidade – seja ela intelectual, social ou existencial – é contrária à ideia principal de tropical. Em outro de seus manuscritos, *Brasil diarreia*, Oiticica (1970) traz uma crítica contundente ao estado das artes no Brasil, que estariam se tornando cada vez menos críticas e cada vez mais ‘convi-coniventes’ – termo inventado por ele – como a grande doença brasileira de esvaziamento de sentidos

críticos mais radicais, de absorção pelos mecanismos de policiamento moralistas e reacionários brasileiros dentro de uma “piscina paterno-burguesa”. Ele destaca a urgência na formulação dos problemas locais de forma não alienada, pensados como processos globais, admitindo apenas a ideia de adoção de uma postura crítica permanente como forma de enfrentar o Brasil diarreia, o Brasil diluído.

Nosso maior inimigo, para Oiticica (1970), é o moralismo quatrocentão de origem branca, cristã, portuguesa, que compõe o “brasil paternal” e promove o cultivo dos bons hábitos, a prisão de ventre nacional. No mesmo manuscrito, Oiticica conclama para a criação de linguagens capazes de enfrentar os destinos da escorregadia modernidade brasileira, porém sem qualquer pretensão de determinar que linguagem seria esta. Um movimento crítico que se dirige ao “estado das coisas” na cultura brasileira, indicando uma tendência à estagnação e um retrocesso que seria a causa da diluição de movimentos revolucionários e construtivos, impedidos de levar suas potencialidades às últimas consequências.

Oiticica (1970) entendia existir uma urgência de dar fim a uma tentativa de purificar a cultura brasileira e, para isso, propôs que a criação de linguagens locais fosse conectada a linguagens para além das fronteiras brasileiras. Aqui, ele propôs não uma simples submissão ao que vem de fora, mas sua incorporação, sua canibalização, para estabelecer uma perspectiva crítica mais abrangente dos problemas brasileiros, um possível “ver de fora”. Problemas que, ao serem desalienados de um caráter local, possibilitam resultados mais eficazes em um campo social mais amplo. Quando fala de ações universais, globais, Oiticica se refere a movimentos que englobam um contexto maior de ação, que inclua o lado ético-político-social nas práticas criativas.

Não existe a arte experimental, segundo o artista, mas sim o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: propondo assim transformações e rompimentos de

comportamentos e contextos, que deglute e dissolve a ‘coni-convivência’, convivência conivente com as mazelas sociais que assolam o país, hábitos de uma sociedade, segundo ele, cínica, hipócrita e ignorante que produz uma espécie de conforto paterno-burguês que se nega a enxergar o Brasil como ele realmente é. A postura crítica proposta pelo artista passa por um lidar com a ambivalência, com a existência simultânea, de igual intensidade, de ideias que se opõem.

O artista termina seu manuscrito com a seguinte frase: “No Brasil, portanto, uma crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.” (OITICICA, 1970) Muitas décadas após os escritos de Oiticica, o Brasil segue sendo um dos países mais socialmente desiguais do mundo ocidental. A herança de um longo período escravocrata e colonialista continua viva e atuante em todas as esferas de comportamento e permeia suas frágeis instituições políticas, sociais e legais. Seus fluxos migratórios, mistura de raças e etnias e suas dimensões continentais compõem uma cultura extremamente heterogênea, que pode ser ao mesmo tempo dócil e extremamente violenta. Neste sentido, Suely Rolnik (2000) argumenta que para começarmos a compreender o Brasil não devemos nos fixar em uma identidade, mas na subjetividade dinâmica e complexa de um sujeito heterogêneo que se cria e recria como efeito de uma mistura infinita, argumento que abre caminho para nos debruçarmos a seguir sobre o ‘cuir’.

### O ‘cuir’ em tropicuir

Seguindo nosso exercício etimológico reflexivo, prossigamos para a segunda metade do termo tropicuir. Cuir, conforme já mencionado no início deste texto, é assim escrito como estratégia de contaminação, apropriação indevida de um *queer* (por estas terras ainda muito pouco inteligível e já bastante capturado pelo *branding*), que se funda no descompromisso

com a forma original, e que aparece recorrentemente em trabalhos de autoras latino-americanas dedicadas ao tema, denotando uma rejeição ao uso imoderado de termos estrangeiros e em busca de uma maior proximidade com as realidades do Sul global e de sua profícua produção intelectual e estético-política: historicidade de práticas poéticas e políticas de contestação de binarismos de gênero e raça e de resignificação de termos pejorativos – bixa, travesti, sapatão – desses trópicos (ALTMAYER, 2016).

Queer, quando lido em português, também remete ao termo *cu*, sobre o qual nos parece pertinente penetrar mais a fundo. “Eu vou comer o *cu* do Freud, ele fala, ele analisa, ele sonha com a minha pica... ele pede, ele rebola...”: é uma das estrofes da música *Fuder Freud* cantada pelo duo Solange Tô Aberta em 2008<sup>4</sup>. Solange nos convoca a voltar nossos olhares e sentidos também para o *cu*, para deslocá-lo do privado e promover um relaxamento coletivo de nossos esfíncteres e deixarmos penetrar e gozar movidos por novas subjetivações.

O relaxamento do esfíncter abre caminho para a geração de novos saberes desprovidos de culpa e vergonha judaico-cristã, que não buscam uma legitimação, mas se propõem como um lugar de transformação social a partir de uma zona tão historicamente privatizada como o ânus, tal como descreve Paul Preciado (2009) em *Terror anal*. Tornado abjeto, o ânus (privado) se torna uma das bases de sustentação de um sistema de sexualidades que Guy Hocquenghem (2006) entende como um motor central de produção de subjetivações capitalistas centrado no falo (público). Preciado (2009) aponta sobre um incessante processo educativo de “controle do esfíncter” que desenha um corpo sexo-político que mantém esta área do corpo, que quase todo mundo tem, afastada da economia libidinal para a maioria das pessoas, principalmente homens heterossexuais.

---

4 Para mais ver: <https://youtu.be/Zhk1geqjSuo>

“CU É LINDO” proclama o artista Kleper Reis, que, em seus trabalhos e intervenções artísticas, exalta a beleza do ânus e propõe a reinserção dessa zona do corpo na economia libidinal para contaminar todos os corpos. A frase “Cu é lindo” foi extraída pelo artista do poema *Objeto de Amor da filósofa*, escritora e poetisa Adélia Prado, que diz: “De tal ordem é e tão precioso/o que devo dizer-lhes/que não posso guardá-lo/sem a sensação de um roubo: /cu é lindo! /Fazei o que puderdes com esta dádiva. /Quanto a mim dou graças/pelo que agora sei/e, mais que perdo, eu amo”<sup>5</sup>.

Kleper (ALTMAYER, 2016) nos provoca para um exame histórico de como a sublimação de um órgão impede uma maioria de explorar seus prazeres, ao ter suas possibilidades reduzidas à função única de órgão excretor. O artista propõe uma reflexão sobre as potências de exaltação das belezas e múltiplas formas curativas do ânus como órgão reprodutor da diversidade. A incessante patrulha e a interdição ao uso prazeroso do ânus compõem uma das frágeis bases que sustentam o sistema binário de definições de gênero e sexualidade: “*Cu todo mundo tem. Cu não tem sexo, não tem gênero*”, diz Kleper (ALTMAYER, 2016). Partindo desse enfoque, Preciado (2009) também reitera como o ânus é capaz de explodir com a dicotomia entre sexos e gêneros, por desafiar as lógicas de identificação entre masculino e feminino, abrindo caminho para a dissolução das oposições identitárias entre heterossexual e homossexual, entre ativos e passivos, penetradores e penetrados, deslocando a sexualidade centrada no pênis que penetra o ânus receptor, borrando as linhas que segregam gênero, sexo e sexualidades.

---

5 Para mais ver: <https://www.escritas.org/pt/t/3483/objeto-de-amor>

## Micropolíticas transviadas

Essas breves reflexões que busquei trazer a partir do termo tropicuir não pretendem estabelecer uma definição fechada, muito menos criar uma identidade, uma etiqueta, mas sim abrir margem para o cruzamento de conceitos em expansão, que, a cada presença e experiência, abarcam novos olhares, enredamentos e posturas críticas à sua própria atuação. Intencionamos desviar o olhar para lugares onde não se pressupõe encontrar 'Arte', que rejeitam práticas canônicas e hegemônicas, extrapolam instituições e museus, e dão a ver práticas artísticas contranormativas. Aqui, propomos refletir como as políticas do corpo, evocadas de manifestações estéticas, podem caminhar no sentido contrário a uma estetização da política, ao encontrar nas práticas artísticas ferramentas para ações de afirmação de corpos, corpas, vidas e sobrevivências: artes-vidas-entendidas.

Arte como lugar de desidentificação, que coloca o corpo, o discurso em um lugar outro possível de ação que estabelece temporalidades momentâneas de suspensão e espacialidades – a partir do próprio corpo e em conexão a um corpo coletivo – para gerar modos de vida (e sobrevivência) outros: práticas micropolíticas de devires transviados.

Em *Revolução Molecular*, Félix Guattari (1981) descreve as micropolíticas do desejo (no campo social) como questionadoras radicais de movimentos de massa que produzem indivíduos normatizados em série. Para o autor, se faz necessário conectar múltiplos desejos moleculares, que podem gerar um efeito multiplicador de desejos esmagados por forças dominantes de expressão e dominação conservadora. Micropolíticas transviadas, portanto, podem ser entendidas não como uma nova receita psicológica, uníssona, mas como movimentos que ganham sentido a partir de sua relação com um grande rizoma, de muitas outras revoluções moleculares, proliferando, assim, não a partir de minorias, como se costuma designar, mas de uma multidão.

Assim, se configurariam passagens de potência ao ato, ou seja, devires transviados: devir bixa, devir sapatão, devir travesti, devir mulher, devir puta, devir animal – múltiplas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto e sobrevivência. Guattari (1981) fala de como dissidentes sexuais e de gênero poderiam estar em posições “privilegiadas de ruptura”, de não pertencimento, em processos de desterritorialização de sujeitos que escapariam de identidades mais rigidamente construídas e hegemônicas, para entrar no que ele chamaria de “linhas de fuga” da ordem social.

Já não se trataria mais de uma “unidade totalizante” que represente interesses múltiplos, mas de uma “multiplicidade equívoca de desejo” (GUATTARI, 1981, pg. 17), propõe o autor baseado em seu olhar crítico para com os movimentos revolucionários do fim dos anos 1960. De forma complementar, Suely Rolnik (2009) apresenta uma perspectiva sobre a ideia de uma ação micropolítica que opera com relação a cartografias dominantes e com relativa estabilidade em um campo do sensível em constante mudança por conta da presença viva da alteridade – campos de força que afetam nossos corpos incessantemente.

Assim, para preservar a autonomia diante da apropriação pelas máquinas de produção de subjetivação de mercado, Guattari (1981) argumenta que processos de singularização devem ser agenciados desde o próprio nível do qual eles emergem. E seria precisamente neste lugar que estaria a diferença que configura uma ação micropolítica, na reprodução ou não dos modos de subjetivação dominantes.

Via pensamento análogo, podemos entender estas micropolíticas como contrassexualidades, conceito postulado por Paul Preciado (2002), para pensar uma forma eficaz de se contrapor à produção disciplinante das sexualidades em nossas sociedades falsamente permissivas e tolerantes. Não se trata, portanto, de uma luta contra a proibição, mas sim, a partir da contraproduktividade, engendrar formas de produção de prazer e saber alternativas às sexualidades modernas ocidentais.

Neste sentido, micropolíticas transviadas são opostas ao modelo tradicional de política como guerra, e que se configuram em determinadas *práxis* que propõe um novo modelo baseado nas relações, trocas de afeto, no fervor, na comunicação, na autoexperimentação e no prazer. Ações que, segundo Rolnik (2009), tendem a produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente: “é que a pulsação desses novos diagramas sensíveis, ao tomar corpo em criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, as tornam portadoras de potencial poder de contágio de seu entorno”. (ROLNIK, 2009, pg. 102)

### Considerações finais

Urge este olhar sensível e desclassificado, não identitário, ou pós-identitário, sobre os processos de construção de realidades efêmeras com a força dos saberes destas corporalidades, que em seu fluxo de intensidades escapa do plano de organização de territórios, desestabilizando suas representações, dando sentido às intensidades polimorfos.

Torna-se evidente como práticas artísticas que conectam saberes e corpos em muitas temporalidades contam fragmentos de imaginários convertidos em escrita de histórias transviadas. São saberes e práticas que se dão a ver em múltiplos meios e espacialidades, como, por exemplo, no transformismo da bixa marginal Madame Satã (1900-1976) nos anos 1920 no Rio de Janeiro; na ambiguidade e desordem de gêneros em tantos carnavais, no quarto escuro do inferninho, no cinemão e nas paradas LGBTIA+; nas artes do teatro performático dos Dzi Croquettes (1972-1976), do grupo Vivencial Diversiones (1974-1983) e do Teatro Oficina; em filmes como *Orgia* ou *O homem que deu cria* (1970)<sup>6</sup>, de João Silvério Trevisan, *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), de Hélio Oiticica e *Ascensão e queda das bixas* (2018), de Rodrigo D’Alcantara; na música

---

6 Para mais ver: <https://youtu.be/3UZt27eIMbg>

de Ney Matogrosso, Solange Tô Aberta, Linn da Quebrada, Leci Brandão e Claudia Wonder; nas pinturas de Victor Arruda Darcy Penteado, Adir Sodré, pichações CU É LINDO, de Kleper Reis e fotocolagens de Elisa Riemer; nos quadrinhos do *Nós Também*, Angeli, Glauco Matoso e Laerte; na literatura lésbica de Cassandra Rios e literatura de Tertuliana Lustosa; na pós-pornografia pirata punk de Bruna Kury, e performances de Marcia X, Miro Spinelli, Ventura Profana e Gabe Passareli; nos inúmeros espetáculos transformistas do clube social *Turma OK* na Lapa, no Rio de Janeiro; no escracho e seriedade política do jornal de circulação nacional *O Lampião da Esquina* (1978-1981), nos jornais lésbicos *Chana com Chana*, na produção e troca de zines lésbico-feministas contemporâneos e nos cordéis *SerTransnejos* do Coletivo Xica Manicongo; bem como no corpo de todas as travestis finíssimas, como Severa nos anos 1930 e Indianarae Siqueira nos anos 2010, com seus enfrentamentos diretos de peito aberto com a polícia, botando a cara na dol desde sempre.

São muitas as formas possíveis de transviar nossos olhares para ações que conformam micropolíticas transformadoras de comportamentos resistentes à normatização e perturbadoras da ordem conservadora da “família tradicional brasileira”. Elas operam frentes de atuação política que produzem resultados, mesmo que efêmeros, de combate ao movimento de despolitização dos corpos, resistindo ao esvaziamento de discursos cooptados pelo sistema neoliberal através da proposição de práticas estéticas desviadas. Urgências políticas permanentes, de sobrevivência, que encontram lugar na criação para lidar com a complexidade e diversidade de questões transviadas e seus atravessamentos no ameaçador cenário ultraconservador em que nos encontramos mergulhades. São práticas artísticas que não somente configuram enfrentamentos e resistências, mas sim, e principalmente, configuram novas práticas de subjetivação e modos de escrita das nossas histórias pelas artes.

## Referências

ALTMAYER, Guilherme. **Tropicuir. (Re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro.** Dissertação de mestrado, Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27275/27275.PDF>. Acesso em 10 jul. 2022.

BENTO Berenice. **É o queer tem pra hoje?** Revista Áskesis, v. 4, no 1, p. 143-155, jan-jun 2015. Disponível em <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/61>. Acesso em 05 jul. 2022.

CRUZ Max Jorge Hinderer, **Tropicamp: Some notes on Hélio Oiticica's 1971 text**, Afterall, no 28, 2011. Disponível em <https://www.afterall.org/article/tropicamp-pre-and-post-tropic-lia-at-once-some-contextual-notes-onh-lio-oiticica-s-1971-te>. Acesso em 03 mar. 2022.

FOUCAULT Michel, **História da Sexualidade I: a vontade de saber**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GÓMEZ-PEÑA Guillermo. **Ethno-techno. Writings on performance, activism and pedagogy**, New York: Routledge, 2005.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**, São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALBERSTAM Jack. **What's that Smell?: Queer Temporalities and Subcultural Lives**, International Journal of Cultural Studies, v. 6, no 3, 2003, p. 313–333. Disponível em <https://doi.org/10.1177/13678779030063005>. Acesso em 10 mar. 2022.

HOCQUENGHEM Guy. **Homosexual desire**, Durham: Duke University Press, 2006.

OITICICA Hélio. **Brasil diarrea**, Manuscrito, fev 1970. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acesso em 20 mar. 2022.

OITICICA Hélio. **Mario Montez**: Tropicamp, manuscrito, out 1971. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acesso em 15 mar. 2022.

PERRA, Hija de. **Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma**. Salvador: Revista Periódicus, 2ª edição, novembro 2014 - abril 2015. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896>. Acesso em 07 ju. 2022.

PRECIADO Paul B. **Terror anal**: apuntes sobre los primeiros días de la revolución sexual, in Guy Hocquenghem, El deseo homosexual, Madrid: Melusina, 2009, p. 135-172.

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

ROLNIK Suely. **Esquizoanálise e antropofagia**, in Gilles Deleuze: Uma vida filosófica, São Paulo: Editora 34, 2000, p. 451-462. Disponível em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf>. Acesso em 20 mar. 2022.

ROLNIK Suely. **Furor de arquivo**, Revista Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, no 19, 2009. Disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Suely\\_Rolnik.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf). Acesso em 13 mar. 2022.

SANTIAGO Silvano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Artigo enviado em 02/05/2022

Aceito em 27/07/2022