

EM FOCO

A DESOBEDIÊNCIA CÊNICA COMO ESTRATÉGIA DA ARTE CUÍER EM LISBOA

*THE SCENIC DISOBEDIENCE AS A STRATEGY
OF ART CUÍER IN LISBON*

*LA DESOBEDIÊNCIA ENCÉNICA ENCUANTO
ESTRATÉGIA DEL ARTE CUÍER EN LISBOA*

FREDERICO CAIAFA

CAIAFA, Frederico.
A Desobediência Cênica como estratégia da arte cuíer em
Lisboa .Repertório, Salvador, ano 27, n. 40, 2023
e023006

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i40.49184>

RESUMO

Propondo pensar a arte urbana cuíer como mecanismo pedagógico e discursivo de atuação essencialmente ativista, já na primeira parte descrevo como foi o encontro com o termo Desobediência Cênica, no mestrado, para entender como esta arte se relaciona à ideia de intervenção urbana e de ativismo que representam atividades de empoderamento de comunidades marginalizadas evidenciando os jogos de tensão em sociedade para tratar de arte autorizada e não-autorizada. Na segunda sessão, em desdobramento a isso, abordo as obras de colagens da dupla luso-brasileira Pixa Bixa, sediada em Lisboa, para então comparar com outros trabalhos que têm como mote a diversidade. Em minha metodologia de análise assumo aportes à filosofia por meio da Bipolítica em Rubin e Foucault deixando o legado da Teoria Queer, que tem Butler e Preciado como referências, para enfatizar os caracteres públicos e privados dos locais que estão diretamente imbricados às obras escolhidas e com finalidade decolonial ao refletir sobre a presença desses corpos anômalos que desvirtuam as definições sobre gênero e identidade. Concluo o texto afirmando que interessa à criação estética desobediente o discurso desviante e os desdobramentos de atividades em espaço urbano como estratégia de ação política como modo de friccionar conceitos ao entender que, em plano de fundo, estes trabalhos elaboram uma intrincada provocação pedagógica e metalinguística propondo uma ressignificação de situações enfrentadas por pessoas LGBTQIAPN+

ABSTRACT

I propose to think the cuíer street art as a discursive pedagogical mechanism essentially activist. On the first session I describe how I develop the Scenic Disobey concept on my master's to know how this art relating to the urban interventions and artivism represents the empowering activities of marginalized communities showing the society tension games to treating the authorized and not authorized art. At the second session, in developing of that, abording the paste up's works of Pixa Bixa, a couple of luso-brazilian artists, based in Lisbon, I compared to other art works those has the diversity as a leitmotif. In my analytic methodology I assume contributions from philosophy through the Foucault and Rubin's Biopolitics concepts giving the legacy to the Queer Theory, that they have Butler and Preciado as a reference, to emphasizes the public and privacy characters over the places that directly intertwined to the chosen works and with decolonial purpose to wonder about the presence of these anomalous bodies who misrepresent the gender and identity socials definitions. I conclude the text by stating the interest to the disobey aesthetic creation a deviant speech and unfolding activities in the urban spaces is a political action of strategy to rub concepts when we understand that, in a background, these works formulate an intricate pedagogical metalinguistic provocation proposing a ressignification of situation faced by LGBTQIAPN+ people in the world.

PALAVRAS-CHAVE:

Artivismo; Arte Cuíer; Arte Engajada; Decolonização; Desobediência Cênica.

KEY WORDS:

Artivism; Decolonization; Engaged Art; Queer Art; Scenic Disobedience

RESÚMEN

Proponiendo pensar el arte urbano *cuíer* como mecanismo pedagógico y discursivo de acción esencialmente activista. En la primera sesión, desarrollé el encuentro con el término *Desobediencia Escénica*, en la maestría, para comprender cómo este arte se relaciona con la idea de intervención urbano y de lo *artivismo* que representan actividades de empoderamiento de comunidades marginadas, evidenciando los juegos de tensión en la sociedad para hacer frente al arte autorizados y no autorizados. En la segunda sesión, como consecuencia de esto, me acerco a las obras de pegado de la pareja luso-brasileño *Pixa Bixa*, radicada en Lisboa, para compararlas con otras obras que tienen como lema la diversidad. En mi metodología de análisis asumo aportes a la filosofía a través de la *Bipolítica* en Rubin y Foucault, partiendo del legado de la *Teoría Queer*, que tiene como referentes a Butler y Preciado, para enfatizar los caracteres públicos y privados de los lugares que se entrelazan directamente con las obras escogidas y con propósito decolonial de como la presencia de cuerpos anómalos distorsionan las definiciones de género e identidad. Concluyo el texto afirmando que el discurso desviado y el desenvolvimiento de actividades en el espacio urbano interesan a la creación estética desobediente como estrategia de acción política y como forma de frotar conceptos, entendiendo que, en el fondo, estas obras elaboran una intrincada provocación pedagógica

PALABRAS CLAVE:

Artivismo; Arte *Cuíer*; Arte Engajado; Decolonialidad; *Desobediencia Escénica*.

Considerações Iniciais

Neste artigo incentivo a compreensão da arte urbana como crítica disruptiva, atuando como uma pedagogia social ao escolher obras *cuíer*¹. Desse modo, apresentarei algumas criações de arte urbana para enfatizar estratégias artistas (Mesquita, 2008) e, para isso, partirei do pressuposto de que, ao analisar essa produção, executo uma reflexão sobre a ideia de uma práxis-teórica como parte de uma atividade reflexiva do processo de criação enquanto artista e pesquisador, aquilo (Bourriaud, 2009, p. 50) que “consiste numa articulação ético-política entre o ambiente, o social e a subjetividade. Trata-se de reconstituir um território político perdido, visto que foi despedaçado pela violência desterritorializante do ‘capitalismo mundial integrado’”. Entendo que a Desobediência Cênica² estaria associada à desprogramação de preceitos e procedimentos preferíveis para nossos comportamentos. Essa atividade disruptiva destitui normativas artísticas de controle que instituem conceitos sobre espaço público e privado ao utilizar a espacialidade da cidade como local de intervenção.

Na concorrência para a entrada no doutorado, fui aprovado em Lisboa e as atividades do curso iniciaram-se em outubro de 2018. As variantes de um novo país, seus costumes e comportamentos, influenciam diretamente a pesquisa. Assim, a escolha do local é justificada pela própria condição de estar em Lisboa e entender-me como imigrante, o que pode metaforizar a própria pesquisa de arte como frente de estranheza, estrangeira. Ao chegar em outro país, vivenciei um deslocamento, de modo que a prática e a pesquisa em arte que desenvolvo acabou por sofrer influência e outra questão começou a fazer parte de meus interesses. A legenda LGBTQIAPN+³ torna-se essencial como manifestação política entendendo-a como parte do que chamamos de arte urbana, mas associada a discursos e urgências *cuíer*,

1 1 Durante a escrita deste artigo, optei por utilizar o termo *cuíer*, traduzindo para o português inspirado nos estudos *queer* já existentes e representados por diversos pesquisadores que, no mundo, contribuem para uma sociedade em equidade.

1 2 Conceito elaborado no mestrado em Artes Cênicas, realizado na UFOP (2017), em que analisei performances e instalações urbanas individuais e coletivas que tratavam de questões políticas na espacialidade urbana, embasando-me principalmente em Henry Thoreau (1817-1862) e Guy Debord (1931-1994).

1 3 Esta legenda tenciona abarcar os diversos espectros de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Queers (questionando), Intersexuais, Assexuados, Pansexuais e Não-Binários. Para maiores informações sobre esses espectros da causa, acesse: <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>.

termo emprestado da poeta⁴ Tatiana do Nascimento⁵, confluí-se em práticas que irei, a partir deste texto, defender como artistas.

Relembro do trabalho de Mesquita (2008), em sua dissertação de mestrado intitulada “Insurgências Poéticas”, que a arte insurgente seria uma presença necessária para colocar em questão a urgência dos corpos abjetos da sociedade. A prática de arte disruptiva participa, sobretudo, de contravenções ao arcabouço legislativo, por violações de propriedade privada ou pública. E antes, essa produção de arte está mais direcionada ao ativismo e materializada através da criatividade de seus desenvolvedores. E para isso, faz-se necessário certas práticas e estratégias artísticas individuais e/ou coletivas para deflagrar essas frentes políticas, em uma comunicação que acontece de outra maneira, acessando os cidadãos não apenas por ordens e normativas comportamentais, mas para além disso, como uma prática desassociada de conceitos arcaicos.

Sobretudo, os estudos pós-coloniais explicitam que os erros da modernidade vitoriosa nunca foram efeitos perversos, imprevistos, indesejáveis, produtos precoces da incompletude do projeto moderno, mas seus elementos intrínsecos. Combatem assim, na diversidade das correntes e abordagens, qualquer crença fundamentalista na universalidade totalitária. (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2002, p. 239).

Essa não é uma atividade inovadora, ou mesmo consubstancial para poder dizer que é um exercício vanguardista, mas pode-se aludir ao fator que práticas como essas ativam diversas outras conexões populares nas suas atividades e evocam outros modos de operar e maneiras de entender a dinâmica social, exercendo incisivas atividades e demarcações objetivas para pontuar determinadas mazelas sociais na tentativa de modificar comportamentos ainda coloniais arraigados em nosso cotidiano.

1 4 Opto por utilizar o termo forçando a plasticidade de gênero.

1 5 “Tatiana Nascimento, tradutora de formação, é uma poeta, slammer, cantora e compositora brasileira negra, que escreve, investiga e publica livros de autoras negras e LGBT. É co-fundadora da padê editora.” Mais informações sobre a artista: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tatiana_Nascimento.

TP[Terrorismo Poético] é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia). Mesmo as táticas de guerrilhas Situacionista do teatro de rua talvez já tenham se tornado conhecidas e previsíveis demais. (BEY, 2003, p. 7).

Ao relacionar obras artísticas sob o viés da transgressão das questões de gênero, amparadas pela Teoria *Queer* (BUTLER, 1993, 2004; PRECIADO, 2000, 2018) e o Manifesto Contrassexual de Preciado (2009), entendo-as como ações de Terrorismo Poético (BEY, 1997). Sem deixar de mencionar a ideia de que a arte desobediente, antes de tudo, funciona em divergência ao paradigma social colocando-se à frente de questões legislativas sobre patrimônio público e privado, além de ser originária de questões sobre identidade e gênero na urbanidade.

Ainda sendo um termo bastante inédito, definir o que é arte urbana *cuier*⁶ parece ser um exercício limitador e não é do interesse desta escrita limitar qualquer expressão artística. Neste artigo faço um apanhado do pouco que já se tem a respeito do assunto e, a partir daquilo que consigo reunir e desenvolver em uma análise sobre arte urbana com temáticas sobre a diversidade, partindo do pressuposto de sua autorização/proibição para entendê-las como instrumentos de mediação deste discurso no espaço público, em um processo de provocação e de inserção da diversidade na rua como modo de resistência.

1. Desobediência Cênica

Desobediência cênica poderia ser afirmada como procedimento e estratégia disruptiva de pragmáticas predefinidas sobre arte e política reunidas em uma atividade desvirtuando qualquer normativa que não seja desenvolvida pelo seu autor(a). A instalação de arte no espaço urbano de Lisboa ativa a percepção de uma arte que tenha na cidade o lugar de exposição e de resignificação do espaço público.

¹ 6 O termo é o misto de tradução e apropriação, pois a ideia de *Queer Street Art* já é trabalhada desta maneira por pesquisadores estadunidenses. Para conhecer mais sobre o assunto sugiro o perfil no Twitter de Daniel Albanese: <https://twitter.com/queerstreetart>, filmmaker que realiza um documentário a respeito de arte urbana *cuier*. Outra opção é o site: <https://queerstreetart.com/artists> que faz um apanhado de artistas criadores de arte *cuier*.

Retomar a noção grega de democracia reavivando a cidade como espaço livre de repressão expressiva e de encontro como função e campo de possibilidades para expressão do ser humano onde a comunicação, para além de limites completamente arraigados em comportamentos enrijecidos, seja capaz de criar furos e inventar outros modos para a “fala” ampliando as possibilidades discursivas dos sujeitos.

As obras de Desobediência Cênica insistem na estratégia do impacto para ecoar suas propostas que, inseridas na cidade como um grito, propiciam espaços para se fazerem ouvidas e visíveis. Ao inserir colagens, tags, estêncil, grafite, pichações na intenção de afirmar, na superfície da cidade, discursos que são marginalizados. Os corpos são postos também ao exercício de outras configurações fazendo dispositivos artísticos tornem-se efêmeros ou dilatados em duração, ao evocar outras percepções sobre temáticas específicas sintonizadas às intenções da(o) performer.

E gerir a população não queria dizer simplesmente gerir a massa coletiva dos fenômenos ou geri-los somente ao nível de seus resultados globais. Gerir a população significa geri-la em profundidade, minuciosamente, no detalhe. A idéia de um novo governo da população torna ainda mais aguda o problema do fundamento da soberania e ainda mais aguda a necessidade de desenvolver a disciplina. Devemos compreender as coisas não em termos de substituição de uma sociedade de soberania por uma sociedade disciplinar e desta por uma sociedade de governo. Trata-se de um triângulo: soberania–disciplina–gestão governamental, que tem na população seu alvo principal e nos dispositivos de segurança seus mecanismos essenciais. (FOUCAULT, 1999, p. 171).

Existem equipamentos de controle que o sujeito continuamente precisa vencer, ou suplantar, para seguir com os seus objetivos e estas estruturas apenas mimetizam os moldes do sistema para manter a todos sob o seu controle. A família, a escola, a igreja e a prisão são algumas das instituições que configuram espaços limitados ao comportamento dos sujeitos, inserindo-os em ditames que verificam como, quando e onde se comportam e se o fazem adequadamente de acordo com as sociedades disciplinares de que, segundo Foucault (1999), todos já somos fruto por uma convivência vigiada e especulativa que constringe as ações autônomas e singulares dos sujeitos.

A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – e, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado e liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso e esteja preparado para agir como tal. (BEY, 2018, p. 24).

E a proposta de Bey, aparentemente, é apenas um “abrir de olhos”, por se tratar de uma afirmação que apenas identifica-nos como possíveis desobedientes. Em primeiro lugar, considero importante enfatizar que a intervenção e a performance urbana são expressividades artísticas desobedientes e elas violam os papéis e comportamentos sociais estabelecidos pelo sistema, a partir da transgressão de leis e normas de patrimônio público, sendo considerados, muitas vezes, como crimes passíveis de multas e restrição de liberdade (CAMPOS, 2019). As obras escolhidas funcionam como exemplos de estruturas consideradas anômalas por evocarem corpos marginalizados pela sociedade por questões de identidade e gênero. A sua instalação e o discurso depreendido de suas existências deturpam as máximas da biopolítica e da gestão dos corpos, como afirma a predecessora de Foucault (1976), Rubin (1975).

Por isso, os produtores de arte urbana exercem a Desobediência Civil (THOREAU, 2016), através de suas estéticas radicais e sobrepondo linguagens poéticas e materiais artísticos, essas ações são desenvolvidas como modo de provocar o transeunte. Além de serem obras que tenham como escape a insatisfação das limitações impostas aos sujeitos e suas singularidades, por preceitos de uma sociedade da espetacularização (DEBORD, 2017).

Trato essas ações como prática de Desobediência Cênica (CAIAFA, 2018) e que compartilham de princípios ativistas enquanto tática política, para suscitar outra presença nos discursos (MESQUITA, 2008). Destaco que o sistema de espetáculo tem um *modus operatio* no corpo social e este desobedece imposições e papéis estipulados aos sujeitos.

Os já auto-rotulados “artistas urbanos queer” estão crescentemente respondendo contra a homofobia e clamando por compartilhar a autoria do espaço público através de

subversivas e explícitas imagens queer. Como o número de artistas nesta cena cresce, então fazem visibilidade e orgulho para aqueles que se identificam como membros da comunidade LGBTQ. (TOWER, 2018, s./p.)⁷.

Essas discursividades politizadas destituem caracteres referentes à arte pública (MADERUELO, 2015) e à curadoria artística definem os locais de fala do artista bem como as suas obras. Entendo que o artista da arte urbana *cuíer* constrói para si dispositivos que tratam de questões LGBTQIAPN+, ao ser inserida na cidade como forma de resistência. Essas criações ultrapassam os limites dos palcos e estruturas definidas pelas instituições artísticas. Essas obras exploram diversos conceitos fomentando e embasando-se pela literatura e isso configura a teoria de obras disruptivas, principalmente por terem potencial de deflagrar o pudor e a moral através de suas plataformas e instalações artísticas (BISHOP, 2012).

A quebra das expectativas incutidas nas ações dos sujeitos desenvolvedores de arte urbana, que não passa por curadoria ou mediação artística, oferece maneiras para se pensar os limites para que a instalação de obras na espacialidade urbana tenha alguma justificativa para além de funções decorativas ou depredatórias. Surgem, aí, as metodologias que têm a ver com um processo de destituição da presença colonial nas atividades artísticas. As obras que escolho evocam a liberdade criativa e de decisão em um processo completamente autônomo como funcionamento e que acredito possibilitar seu desenvolvimento.

Como trata Adélia Miglievich-Ribeiro (2014, p. 69), “o giro decolonial é, nesse sentido, indissociavelmente um movimento teórico, ético e político ao questionar as pretensões de objetividade do conhecimento dito científico dos últimos séculos e, no que nos diz respeito diretamente, das ciências sociais” e as multiplicidades de linguagens e materiais envolvidos nas obras, seus procedimentos, são, em sua maioria, atividades que foram sendo desenvolvidas durante os processos de criação do artista. Seus materiais vão sendo adaptados para acelerar e facilitar toda a instalação, como extensores para pinceis, colas, papéis e os modos de armazenamento e manuseio.

¹ 7 Minha tradução do original: “*Yet, self-labeled “queer street artists” are increasingly talking back against homophobia and claiming a share of ownership in public space through subversive and explicitly queer imagery. As the number of artists in this scene grows, so does visibility and pride for those who identify as members of the LGBTQ community.*”.

Tenho a impressão de que o *modus operatio* de obras desobedientes assemelha-se a processos ativistas e isso configura a maneira com a qual as produções interferem no cotidiano dos cidadãos. O artista tem a possibilidade de utilizar o espaço urbano como laboratório de experimentação, fazendo da cidade o local perfeito para experimentar a produção de arte disruptiva e a política que estas atividades implicam às suas práticas como um *status quo* que representa as ações de seus praticantes.

Assim, a arte urbana pode assumir o compromisso como tática de enfrentamento a conceitos cristalizados da sociedade em uma crítica que, ao invés de propagar um produto milagroso ou imperdível, insere no mesmo local algo que desperta o desconforto a diversas pessoas por irem de encontro a preceitos particulares propagados por instituições sociais como procedimento esperado de comportamento.

Essas obras de arte têm uma espécie de programa performático (FABIÃO, 2013) para acontecimentos enrijecidos, mas que sejam porosas e permitam o atravessamento que esses acontecimentos podem despertar aos transeuntes. Para essas atividades, não há marcação de horário, não se vendem convites ou ingressos ou, mesmo, não se demarcam lugares, parafraseando Bey (2018). Isso se relaciona ao que os praticantes de artes disruptivas realizam, pois são considerados infratores de leis de proteção de patrimônio, vândalos.

Abordo, neste artigo, trabalhos artísticos que tenham em seu discurso e em sua própria instalação quesitos que destituam pragmáticas que definem como agir, ou como desenvolver procedimentos criativos. O foco está relacionado ao fato de que as obras de arte urbana estabelecem campos relacionais aos que têm contato com ela na cidade. Uma atividade que seja praticada a partir de modos autônomos, sem encomenda, sem autorização e sem ser amparada por um *mainstream* excludente. Essas obras de arte ganham autonomia por serem produções com as quais seus artistas não tenham limitações que os delimitem o que é ou não é arte e isso não impacte em seu processo criativo.

Essas expressões compõem o diversificado cenário das artes da cena contemporânea e inscrevem-se partindo de um *site-specific* (KWON, 2002). Esse estudo sugere a rua como local de intervenção, não apenas como espaço de trânsito, mas, sobretudo, de encontro. E a união destes elementos diversificados constituem a aventura e o risco da instalação artística no

espaço urbano.

A especificidade do lugar é usada para sugerir algo fundamentado, limitado pelas leis da física. Muitas vezes jogando com a gravidade, as obras de site-specific costumam ser obstinadas pela “presença”, mesmo que tenham uma materialidade efêmera, e diamantadas em uma imobilidade, mesmo em face de desaparecimento ou destruição. [...] se arquitetural ou orientado pela paisagem, a arte de *site-specific* inicialmente toma o lugar como uma localização real, uma realidade tangível, sua identidade é composta de uma única combinação de elementos físicos: comprimento, profundidade, altura, textura, e o formato das paredes e dos lugares; escala e proporção das praças, prédios ou parques; existindo condições de iluminação, ventilação, padrões de tráfego; características topográficas distintas e assim por diante. (KWON, 2002, p. 11)⁸.

Desde a antiguidade, a cidade é ponto de expressão dos cidadãos e lugar onde têm a sua presença exercida pelo trânsito do cotidiano e é nessa superfície de intervenção, livre de curadoria e acontece sem limitações, porém o seu ato é uma contravenção legislativa. A constituição de suas obras, seus materiais, seus estilos ou quesitos que são caros aos avaliadores de obras de arte não importam aos desenvolvedores da arte de rua. Esses trabalhos estão livres da reprovação daqueles que têm a concepção do que é arte, excluindo tudo o que não está no museu ou dentro de seus próprios valores. Os objetos que são associados para a elaboração da instalação das obras são tão aleatórios que se instituem por acontecimentos inesperados durante a execução da intenção artística.

Essas construções e a liberdade da criação das obras constituem corporeidades inusitadas e que destoam das linhas higienizadas e definitivas com as quais as cidades são estabelecidas. Preciado (2010, p. 9) apresenta uma reflexão sobre as constituições arquitetônicas dos sujeitos e que para ele o ser humano é um “drag somático”, por constituir-se de materialidades diversas que são exteriores ao próprio sujeito.

1 8 Minha tradução do original: “*Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about “presence,” even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth.*”

Falar de «homem» e «mulher», tal como de «heterossexual» e «homossexual», não é então falar de determinações biológicas ou inclinações naturais, mas de narrativas feitas corpo. [...] Que os corpos são produções arquitetônicas significa que podemos, a um nível não só comportamental ou relacional, mas também somático, corporal, intervir e hackear o seu design: torna-nos estrangeiras ao nosso género, desfamiliariza-nos com os formatos do nosso prazer e com as nossas sexualidades, experimentar um drag somático. (PRECIADO, 2010, p. 9).

Para ilustrar a base teórica que utilizo como ferramenta analítica, enfatizo que os materiais artísticos reunidos neste artigo funcionam como o *corpus* de estudo e material de investigação e fonte de inspiração. Construções arquitetônicas metaforizadas como os corpos dos sujeitos assumindo assim caracteres que conformam o *corpus* analítico que utilizo especificamente por ser composto por efemeridades e políticas que se desfazem. A durabilidade das obras está condicionada ao impacto que elas provocam em seus observadores. Da mesma maneira que o artista urbano atua, ao encontrar oportunidades para se expressar, inserindo seu trabalho na rua, o cidadão também tem liberdade para impor a sua censura.

As obras sobre as quais me interessa lançar o olhar são expressões que abarcam certa tendência artística que evoca expressões sexuais distintas, portanto, condizentes com a noção de arte urbana *cuíer*. Os trabalhos artísticos da dupla luso-brasileira Pixa Bixa⁹, em atividade em Lisboa desde 2018, do brasileiro Rafael Suriani e da portuguesa Tamara Alves são os exemplos que utilizo nesta análise.

1- A arte Cuíer

Para escrever sobre a arte *cuíer* parece-me necessário assumir um posicionamento ético e, nesse sentido, as diversidades que abarcam as teorias feministas afirmaram e foram pioneiras para se pensar a reflexão e manutenção da equidade de direitos às mulheres desde sempre.

¹ 9 Para conhecer um pouco mais da dupla luso-brasileira, acesse a entrevista dada pela dupla Pixa Bixa ao site da revista Dezanove: <https://dezanove.pt/conheces-os-pixa-bixa-arte-e-liberdade-1264882>.

Para auxiliar-me pode ser interessante associar, à arte *cuíer* como expressão de arte desobediente, “a tentativa de analisar discursos diversos a partir da localização de grupos distintos e mais, a partir das condições de desconstrução do grupo no qual funciona, haverá uma quebra de visão dominante e uma tentativa de caracterizar o lugar de fala”, como trata Ribeiro (2017, p. 58).

Dentro do universo LGBTQIAPN+, há miríades que representam cada detalhe de cada uma das legendas constituintes da comunidade que, aqui, irei chamar de comunidade queer, ou melhor, *cuíer*. Por ser muito amplo, seria leviano de minha parte não assumir meu discurso nestas várias facetas da diversidade, pois poderia haver a equivocada impressão de que escrevo por todos. Poderia dizer que no momento a minha identidade parte de uma homoafetividade cisgênera, sendo um indivíduo homoafetivo que se identifica com a sua identidade de gênero.

Como à arte não cabem limitações, a arte urbana *cuíer*, o recorte particular do espectro onde a percebo é já bem presente, pois os indivíduos cisgêneros ainda têm mais aceitação da sociedade do que aqueles que transicionam¹⁰. As variantes deste espectro transgênero sofrem por preceitos objetais da sociedade que as colocam em condição de vítimas de violências, por questões de sua identidade ou gênero. O que trato neste artigo é a produção de arte ativista que tem na sexualidade e seus detalhes e o mote, ou mesmo a grande força de discursividade, para evocar atitudes e comportamentos diversos aos que com esta arte têm contato.

Tamara Alves é bastante conhecida na cidade de Lisboa pela produção de arte urbana que realiza. Percebo que, em suas influências, há traços dos Animes Japoneses, ilustrações orientais, seres humanoides, seres fantásticos e/ou em misturas de corpos, bestas. Além da relação entre o ser humano e os animais, principalmente lobos, aves de rapina, tigres e peixes, o pombo. A artista aparentemente tem algumas temáticas que são revisitadas. Traços sobre a feminilidade e a cruzeza, não a crueldade, mas o estado bruto das coisas sempre com uma questão do amor, da liberdade de uma arte em traços viscerais.

1 10 Para tratar deste termo, é preciso pontuar que a noção de identidade de gênero, não a noção de identidade, mas a noção binária de gênero que é construída pela sociedade e define o que é prioritário às sociedades e os hábitos heteronormativos funcionam em sintonia ao modo de economia (reprodução) e manutenção do sistema (capital). Federici (2020) ainda nos ajuda a completar a reflexão ao afirmar que todo o referencial econômico do sistema no qual vivemos é apoiado no feminino, na mulher e tudo o que pode referenciar a isso é tomado por desimportante e marginalizado pelo sistema chauvinista.

Os trabalhos da artista interessam-me por terem, na sua grande maioria, configurações andróginas dos sujeitos, de modo que não se identifica qual a sexualidade das suas representações nas paredes. Ainda assim, a artista já tem o nome consagrado nas curadorias do país, evidentemente, pelo brilhantismo daquilo que produz e, grande parte tem autorização e aprovação em editais, muitas vezes, para a produção de suas criações.



Figura 1: Mural de Tamara Alves “25 DE ABRIL HOJE” Lisbon 2014, PT. Disponível no site da artista: <https://tamaraalves.com/>. Acesso em 19/04/2022.

Rafael Suriani, paulista, insere a obra a seguir em Paris, sua cidade de moradia no ano de 2015. A representação é uma homenagem, segundo o autor, a artista que interpreta uma persona *drag queen*, Ícaro Kadoshi, na cidade de São Paulo, sendo reconhecido pelo trabalho em território nacional. Essas performatividades participam do movimento crescente da arte *drag*, que começou a tornar-se *hype*, e tornou-se o modo de operação de artistas que têm se destacado por seus trabalhos e por suas ações ativistas. Cantoras, modelos, artistas diversos nichos, professoras e estudantes desta arte – ou que têm canais em redes de *stream* – trabalhando com jogos *online* e aqueles que trabalham com maquiagem.



Imagem 2: Rafael Suriani, paste up da drag queen Ícaro Kadoshi, 2015, em Paris.

O artista desobediente chama a atenção do cidadão ao criar uma situação de desconforto, pois, a sua arte propõe alterações sobre seu ponto pessoa de visão sobre as coisas e desta maneira ele estabelece situações temporárias, e essas relações escapam da ordenação, como vimos em Rafael Suriani, que evoca o discurso do senso comum para imagens de Drags conhecidas, fazendo da cidade uma grande galeria a céu aberto nas quais os censores passassem de vez em quando e as retirassem do lugar ou colassem outra coisa sobre elas. As ruas assumiriam locais expositivos e que as obras ali instaladas teriam um tempo muito singular de exposição, pois sua permanência depende dos que a observam e dos proprietários dos locais de inserção do trabalho artístico.

Apresento o trabalho da dupla luso-brasileira Pixa Bixa como uma produção sintonizada à crítica ao falocentrismo da sociedade expondo o próprio ícone central de uma sociedade falocêntrica como forma de crítica. Os artistas utilizam um material bastante inesperado em suas obras até porque não utilizam o *spray* como modo de criação e em opção escolhem o *paste up* com papel de seda como maneira de compor ao invés de sobrepor ao que existe no local escolhido, mas que torna a sua obra muito mais sensível a qualquer intempérie. De acordo com um dos membros da dupla, o material foi escolhido para que tivesse exatamente as características mais primor-

diais de obras no espaço público que são a vulnerabilidade e a relação com o efêmero.



Figura 3: Pênis em papel de seda e tinta acrílica 1,8 m x 80 cm. Imagem cedida pela dupla Pixa Bixa.

Até mesmo a chuva é capaz de retirar a obra da espacialidade e de tão simples, muitas vezes, resta apenas a sombra da obra, pois a cola utilizada é feita à base de trigo e este com o passar do tempo acaba reagindo e marcando a silhueta. E, com isso, sob a mesma perspectiva aparentemente funcionam as ações da dupla luso-brasileira Pixa Bixa quando realizam no Arco do Cego¹¹, instalação de um pênis de dois metros em uma localidade onde qualquer cidadão poderia extraí-lo. A dupla relatou-me, em um encontro

casual, que, ao retornarem ao local de instalação no dia subsequente à sua montagem, o trabalho havia sido arrancado. Não apenas uma atividade em busca de representatividade masculina, mas, ao contrário, a provocação que se apresenta relaciona-se à dificuldade da sociedade com a genitália, a nudez e a sexualização infantil, além de evocar conceitos relativos à virilidade e como estas imagens incomodam por tornar visível o modelo e o pudor sobre um órgão a partir da constituição da estrutura social.

Assim, veremos que os trabalhos da Pixa Bixa, projeto coletivo anônimo formado por brasileiros e que marca os muros de Lisboa com imagens de corpos não normatizados e práticas consideradas abjetas, podem ser pensados nessa perspectiva. A atividade chamada de “arte de rua poc” (poc é o nome pejorativo com o qual chamam as pessoas LGBTQIA de baixa renda no Brasil) apareceu na capital portuguesa no final de 2018 e é “uma tentativa de provocar a cidade de Lisboa com aquilo que criamos e com o que

1 11 Região da cidade de Lisboa entre o Bairro da Estefânia e Arroios onde há uma ponte e no túnel desta ponte, ou seja, em seu arco, foi o local de instalação da obra e não obtive informações a respeito do motivo do nome Arco do Cego.

nos inquieta enquanto homossexuais curiosos”¹³. (TRÓI; BATEL, 2020, p. 255-256).

Não considero, porém, que Alexandre Farto, o Vhils¹², compactue com o uso do espaço da maneira que estou escrevendo aqui e percebo que o artista não tem problemas para instalar as suas obras, pois, provavelmente deve ser, inclusive, convidado a realizá-las. Como a obra inspirada em Marielle Franco, deputada assassinada pela milícia no Rio de Janeiro e que teve o rosto lapidado em uma das paredes do miradouro do Monsanto, parque público lisboeta que tem uma edificação abandonada e ocupada por artistas urbanos e que se tornou, praticamente, uma galeria autônoma em espaço privado. O local tem tantas interferências visuais que, durante o período em que a cantora Madonna morou em Lisboa, tornou-se um dos sets para a filmagem de um de seus clipes do seu álbum mais recente.



Figura 4: Mural Marielle Franco realizado pelo artista Vhils no miradouro do Parque Monsanto em Lisboa. Disponível em: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/23521482-3bb-c57/FT1086A/1.jpg>. Acesso dia 19/04/2022.

O observador conquista a sua interpretação de acordo com as suas possibilidades de instrução na qual o indivíduo se torna um sujeito independente

1 12 Artista já consagrado no meio em Lisboa e que tem trabalhos associados à decoração urbana. Hoje atua com equipes para a estrutura de suas obras são realizadas em grandes murais com a quebra do local de instalação com marcações feitas por projeção e depois as marcações são lapidadas e o rosto da pessoa é deflagrado na urbanidade.

por vários vieses. Aqui, cabe ressaltar as relações que privilegiam uns em detrimento de outros que não têm acesso com facilidade a materiais de arte, à informação e à formação, portanto, o processo de criação da arte urbana e seu desenvolvimento partem de um impulso muito mais autodidata do que instrucional ou instrumentalizado. Para se comprar uma lata de spray, no Brasil, por exemplo, é necessário ter mais 18 anos, sendo necessária a apresentação de documento comprobatório:

Art. 10 Esta Lei altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências.”. Art. 20 Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos. Art. 30 O material citado no art. 20 desta Lei só poderá ser vendido a maiores de 18 (dezoito) anos, mediante apresentação de documento de identidade. Parágrafo único. Toda nota fiscal lançada sobre a venda desse produto deve possuir identificação do comprador. (BRASIL. Lei nº 12.408, 2011).¹³

Considerações Finais

Entender que a própria desobediência é uma estratégia de sobrevivência e de presença da diversidade na espacialidade urbana de Lisboa, uma cidade que se abre às artes urbanas, mas que não permite que esta arte tenha características desviantes associadas à sexualidade. E essa limitação é imposta por parte das instituições de proteção ao patrimônio público e de frentes de segurança pública e patrimonial. Mas nesse processo percebe-se que há pessoas e até mesmo outros artistas que atuam como agentes da moral e dos bons costumes, assinalando, alterando e destruindo qualquer obra que tenha em si questões sobre os diversos caracteres da sexualidade.

Pensar nas obras de arte urbana que tenham, em sua estrutura, quesitos que nos associam ao universo LGBTQIAPN+ não seria um exercício para reforçar características específicas, para criticar ou para limitar, mas, sobretudo, para poder entender como essas frentes se apresentam na espacialidade, ao requisitarem o espaço público como local de intervenção e

¹³ Lei sancionada pela Presidenta da República Dilma Rousseff, publicada a 25 de maio de 2011 pelo Diário Oficial da União (DOU). Disponível em: <https://espaco-vital.jusbrasil.com.br/noticias/2706665/nova-lei-proibe-a-venda-de-tinta-spray-para-menores> Acesso em 19/04/2022.

presença. Aparentemente é dar destaque a corpos anômalos, estranhos, estrangeiros, alienígenas. Ao entender que a criação artística pautada nas questões da diversidade não se estagna nas referências humanas e extrapola suas possibilidades graças à criatividade de seus criadores, sobretudo porque esses corpos abjetos começam a ganhar destaque por terem uma presença que ultrapassa as expectativas do sistema.

Ressalto ressaltar os corpos transexuais e travestis em programas de televisão e na internet através dos *streams* que instruem e informam os indivíduos dando evidência a essas comunidades em todo o mundo, trazendo a importância da discussão de assuntos que abarquem essa população ainda continuamente violada, desrespeitada e desconsiderada pela grande maioria da população. A escolha das imagens anteriores está associada ao que é produzido em território português e como essas produções foram inspiradas. Essas obras dissidentes em Portugal e sua seleção não foi impensada partindo da tentativa de conhecer o que é produzido em língua portuguesa.

Como exemplo, poderia ser citado o perfil manauara “@Eraquario”, que trabalha na região amazônica com diversas frentes de produções de arte que atuam na sensibilização a partir de suas obras.



Figura 5: Artista que produz arte *cuíer* em Manaus e tem o perfil @eraquario.

O artista explora diversas linguagens artísticas como o grafite, o estêncil e a colagem e que são instalados no espaço público e em diversas localidades do planeta em exposições de arte urbana. O que é interessante de ressaltar é que esses artistas acabam se encontram em redes sociais e trocando informações bem como materiais de instalação. O que interessa a esse artista, muitas vezes, é ter o maior número de lugares com obras suas instaladas e essas redes ajudam. O trabalho acima ilustra quase um desenho inconfundível do artista que em diversas situações a utiliza, como é com outros artistas.

Nessa medida, é oportuna a reflexão feita por Shields *apud* Miles (2007, 14), pois: “a cidade em si pode ser considerada como a representação da sociedade que a construiu e usou” e neste sentido interessa refletir sobre como essas artes são retiradas das ruas entendendo certa metáfora sofrida pelas obras às pessoas da sigla da diversidade. E o estrago sofrido pelas obras e trabalhos de temática sobre a diversidade pode ser reflexo de uma censura atribuída ao pudor e à moral de uma sociedade que marginaliza e transforma corpos em objetos passíveis de serem violados, escondidos e retirados do convívio, em uma espécie de imunização social biopolítica, como tratam Foucault (2008) e Preciado (2020). Entendo esta ação como uma *slow violence* (NIXON, 2011), em que a arte faz evidenciar – a partir do apagamento social de determinadas expressões singulares e subjetivas – os modos como esses corpos são recebidos pela própria sociedade.

Desta maneira, em resposta, as artes desobedientes operam por meio de poéticas transversais, instaurando situações e acontecimentos, tanto políticos como estéticos como reação daqueles que veem as imagens e se afrontam, sobretudo, em resposta e como causa e efeito associado, reforça a ideia de que a arte urbana é efêmera.

Esta delimitação resulta de uma série de tensões dialéticas presentes na vida contemporânea: formas difusas deploraáveis de iconoclasia que tanto veneram como denigrem as imagens; a crise das humanidades, pautada pela incapacidade de defender as modalidades estéticas de pensamento, representação e ação contra o avanço dos dados empíricos, das estatísticas e dos resultados mensuráveis; uma insistência em servir “públicos” enquanto, aparentemente, se perde de vista a esfera pública; e diminuição do número de lugares e espaços onde actuar ou pôr em prá-

tica a participação e a acção colectiva, incluindo o declínio do museu como espaço público onde se vagueia e admira. (RIBAS, 2015, p. 36).

Com as obras seleccionadas neste artigo tive o intuito de apontar para atividades que compactuam com o que compreendo estar associado a uma epistemologia *cuíer*, ainda estranha ao sistema cisheterofalonoramtivobran-cocapitalista, e presente nas ruas por intermédio de criações estéticas que têm em si uma estratégia ativista. E, mesmo que de maneira marginalizada, o que configura a tática de seus artistas ao fazerem corpos libertos em trabalhos instalados nas esquinas, nas portas e estruturas abandonadas é fazê-los evidentes enquanto uma pedagogia social. São sujeitos que transforma o espaço público em galeria e que semeiam a possibilidade de novos horizontes a partir de desperta a atenção à diversidade.

Entendo que o tempo der duração das obras será diretamente relacionado aos indivíduos que com ela têm contato. E a instabilidade da duração de seus materiais, que podem ser retirados, destruídos, intervencionados por conta de a cidade ser local de movimento popular, em contrapartida, refletem o quanto o conteúdo dessa discursividade sensibiliza a moral e o pudor dos cidadãos, posto que o clima e a temperatura podem contribuir para a destruição dos trabalhos, feitos de maneira a dissolverem-se com o tempo ou serem sobrepostos por outra obra ou campanha de marketing político ou comercial.

Referências

AUGÉ, Marc. **Non-Lieux. Introduction à Une Antrophologie de la Sur-modernité**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

BRASIL. Lei Nº 12.408. In: **Diário Oficial da União**, 26, mai., Brasília, 2011.

BEY, Hakim. **T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone**. Columbia: Pacific Publishing Studio, 2018.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**. United Kingdom: Routledge, 2004.

ISBN10: 0-415-38955-0.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Great Britain: Routledge, 2004. ISBN:0-415-96922-0.

BISHOP, Claire (2005). **Installation Art: A Critical History**. London: Tate Publishing, 2015. ISBN:1-85437-518-0.

BOURRIAUD, Michel. **Estática Relacional**. Tradução Denise Bottman. Martins Fontes, 2009.

CAMPOS, Ricardo; Dabul, Lúgia; Diógenes, Glória; Eckert, Cornelia. **Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas**. pp. 7-18. In: Horizonte Antropológico. 55 n., set./dez., 2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018. ISBN:978-8585910174.

FABIÃO, Eleonora. PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA. In: **Revista Lume**. 4. n. dez. Unicamp: São Paulo, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir I e II: Nascimento das prisões**. 27 ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999. ISBN: 85.326.0508-7.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KWON, Miwon. **One Place After Another. Site-Specific Art And Location Identity**. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT press, 2002.

MADERUELO, Javier. O significado na arte pública. pp. 21-33. In.: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (org.). **Arte pública: lugar, contexto, participação**. Lisboa: Instituto de História da Arte – FCSH/UNL e Museu Internacional de Escultura Contemporânea/CMST.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia. Por uma razão decolonial: Desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. pp. 66-80. In **Civitas**. Dossiê: Diálogos do Sul., v.14, jan./abr., 1 n., Porto Alegre, 2014.

MILES, Malcom. **Cities and Cultures**. Critical Introductions to Urbanism and the City. London: Routledge, 2007. ISBN: 0-203-00109-5.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Cultura) – Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2008.

NIXON, Rob. **Slow Violence and Environmentalism of the poor**. USA: Harvard University Press, 2011.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. In **Punkto**. Coleção Epidemias n. 8, 27 ed., 02 abr. 2020. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2020/04/aprendendo-com-o-virus-paul-b-preciado.html>.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contra-sexual**. Tradução Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2019. ISBN:978-989-886862-6.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? In: **Coleção Feminismos Plurais**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. ISBN: 978-85-9530-073-6

RIBAS, João. A vida pública da imaginação. In: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (coord.) **Arte Pública: Lugar, contexto, participação**. Lisboa Instituto de História da Arte e Câmara Municipal de Santo Tirso, 2015.

RUBIN, Gayle. The Sex/Gender System: Notes on the Political Economy of Sex. In: **Towards an Anthropology of Women**, edited by Rayna Rapp, p.157-210. New York:

Monthly Review Press, 1975.

THOREAU, Henry David. **A Desobediência Civil**. Tradução de

Sérgio Karam. v. 17. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2016.

TOWERS, Paige. **A Very Queer Street Art Movement Is Spreading Across the US. Self-labeled “queer street artists” are increasingly talking back against homophobia and claiming a share of ownership in public space through subversive and explicitly queer imagery.** In: Hypperallergic. 15, jun., 2018. Disponível em: <https://hyperallergic.com/447507/queer-street-art-usa/>.

TRÓI, Marcelo de; BATEL, Susana. Cidade Straight Versus Cidade Dissidente: A Street Art Como Demarcação do Lugar em Lisboa. p.247-270. In: **Ponto de Interrogação**, v.10, n.2, jul.-dez. UNEB, 2020.

FREDERICO CAIAFA: Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (2017). Especialista em Análise Institucional, Esquizoanálise e Esquizodrama, Fundação Gregorio Barembliitt/Instituto Félix Guattari cancelados pela Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais - FCMMG e pela Fundação Lucas Machado - FELUMA (2013).