

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Faculdade de Educação**

**Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social**

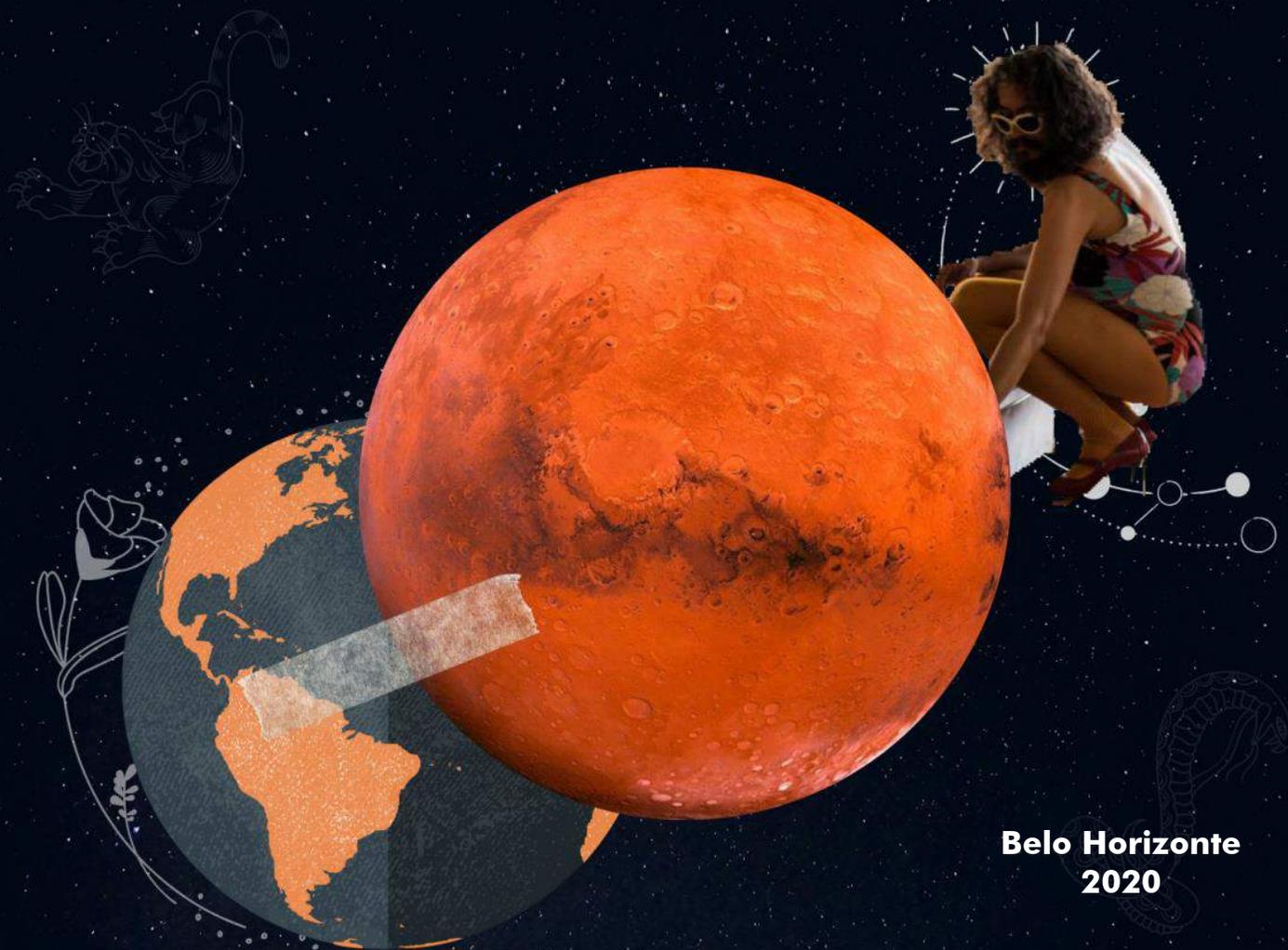
**Gláucia Conceição Carneiro**

# **CURRÍCULO DAS ERRÂNCIAS COM A PEDAGOGIA DA HESITAÇÃO:**

**corpo**

**cidade**

**e artivismos**



**Belo Horizonte  
2020**

**Gláucia Conceição Carneiro**

**CURRÍCULO DAS ERRÂNCIAS COM A PEDAGOGIA DA HESITAÇÃO:  
corpo, cidade e artivismos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlucy Alves Paraíso

Área de concentração: Currículos, Culturas e Diferença.

**Belo Horizonte**

**2020**

C289c  
T Carneiro, Gláucia Conceição, 1974-  
Currículo das errâncias com a pedagogia da hesitação  
[manuscrito] : corpo, cidade e artivismos / Gláucia Conceição Carneiro. -  
Belo Horizonte, 2020.  
159 f. : enc, il.

Tese -- (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Educação.  
Orientadora: Marlucy Alves Paraíso.  
Bibliografia: f. 146-159.

1. Educação -- Teses. 2. Currículos -- Aspectos sociais -- Teses.  
3. Arte urbana -- Aspectos educacionais -- Teses. 4. Artes cênicas --  
Aspectos educacionais -- Teses. 5. Sociologia urbana -- Teses.  
6. Cidades e vilas -- Teses. 7. Antropologia urbana -- Teses. 8. Vida  
urbana -- Aspectos sociais -- Teses. 9. Performance (Arte) -- Teses.  
10. Belo Horizonte (MG) -- Educação -- Teses.  
I. Título. II. Paraíso, Marlucy Alves, 1970-. III. Universidade Federal  
de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 375.0001

**Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)**  
Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



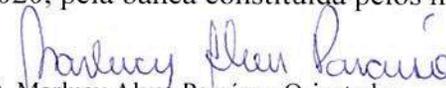
## FOLHA DE APROVAÇÃO

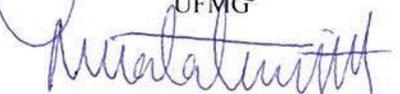
**CURRÍCULO DAS ERRÂNCIAS COM A PEDAGOGIA DA HESITAÇÃO: CORPO, CIDADE E ARTIVISMOS**

### **GLAUCIA CONCEIÇÃO CARNEIRO**

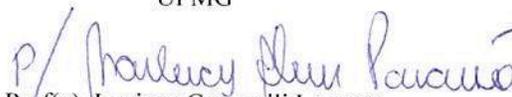
Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL, como requisito para obtenção do grau de Doutor em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL.

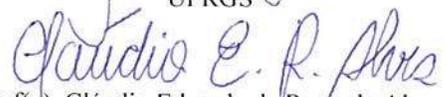
Aprovada em 14 de fevereiro de 2020, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Marlucy Alves Paraíso - Orientador  
UFMG

  
Prof(a). Renata Pereira Lima Aspis  
UFMG

  
Prof(a). Rosvita Kolb Bernardes  
UFMG

  
Prof(a). Luciana Gruppelli Loponte  
UFRGS

  
Prof(a). Cláudio Eduardo de Resende Alves  
Faculdade Pitágoras

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2020.

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando junt[a]s. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira delas é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meu inferno, não é inferno, e preservá-la, e abrir espaço.

*Italo Calvino, As cidades invisíveis*

## RESUMO

*Currículo das errâncias com a pedagogia da hesitação: corpo, cidade e artivismos* é uma tese que, por meio de uma experimentação cartográfica, procura entender o encontro dos corpos que circulam pelo centro da cidade de Belo Horizonte com os signos disparados pelos artivismos urbanos. Para isso, cria o *currículo das errâncias* que, por sua vez, ativa uma *pedagogia da hesitação*. O *currículo das errâncias* enxameia a cidade de signos. Signos que fazem vibrarem as sensações de estranhamento e de perplexidade as quais possibilitam que a *pedagogia da hesitação* funcione como um vetor de *abertura* dos corpos passantes. Ao lançar o corpo na rua, a cartógrafa é afectada pela sensação de uma aceleração temporal que a faz relacionar tal processo com o desenvolvimento das condições atuais do capitalismo global. Verifica, então, que tal *aceleração* tende a sedimentar nos corpos uma espécie de estagnação que, por sua vez, provoca um fechamento dos mesmos, uma limitação na capacidade desses corpos serem afectados por forças intensivas, o que resulta numa diminuição de sua ação e transformação. Apesar disso, verifica, por outro lado, a presença de uma série de práticas urbanas que inventam movimentos criativos ao mesmo tempo que operam com críticas às categorias aprisionadoras do corpo e da vida no território urbano. Tais práticas, denominadas pelo neologismo *artivismo*, possibilitam a *experimentação* do *currículo das errâncias*, que conecta experiências éticas com práticas estéticas insurgentes, contribuindo para a ativação de novos modos de existência e resistência na cidade. A cartografia mostrou que, ao serem afectados pelos signos dos artivismos, ativados pela *pedagogia da hesitação*, os corpos passantes têm a chance de desconstruir a normalização e se questionar sobre o que é “certo” e o que é o “errado”, o que é “adequado” e o que é “inadequado”, o “normal” e o “anormal”, o que é “estranho” e o que é “abjeto” na cidade. A cartografia mostra como os artivismos podem ser compreendidos como *máquinas de expressão* enxameadoras de signos que provocam uma hesitação nos corpos passantes, hesitação que faz tremer, gaguejar a língua da gramática normativa e sua vontade de ordenar, normalizar e conformar os corpos na cidade. O argumento geral da tese é o de que o currículo das errâncias, ao desmontar a linguagem da gramática normalizadora, por meio da pedagogia da hesitação, produz *desterritorializações* que inventam saídas para a estagnação e o fechamento dos corpos passantes. Ao acionarem o riso e conectarem-se com a alegria e o humor mordaz dos artivismos, os corpos passantes podem se abrir e experimentar novos aprenderes com a cidade. Por meio das práticas artivistas, o *currículo das errâncias* cria uma rede de corpos em aliança, fluxos, signos que acionam um outro modo de compor com a cidade. Aprender algo novo mesmo que, à primeira vista, seja considerado hesitante, estranho, incerto e pareça não compor com o corpo que passa. A experimentação cartográfica partiu do agenciamento do corpo da cartógrafa com o corpo de uma artista não binária, chamada Ed Marte, bastante popular em Belo Horizonte, para acionar um modo de cartografar denominado de *perfografias*. Tais perfografias possibilitam a composição do *currículo das errâncias*, um *currículo menor* e artista, apresentado mediante a análise dos materiais-acontecimentos que constam no *Caderno de Achados e Inventados*, o caderno de notas da pesquisa. Como repertório para uma maior aproximação das práticas artivistas que disparam o *currículo das errâncias* experimentado, lança-se mão de conceitos do pensamento da *diferença* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A tese propõe, então, sete giros em espiral que convidam o pensamento curricular a bifurcar-se e colocar-se na condição de uma errância artista que possibilita: 1. perfografar; 2. hesitar; 3. abrir/se; 4. desmontar; 5. aprender; 6. aliançar; e 7. diferenciar. Ao propor tal experimentação curricular na cidade, o *currículo das errâncias* perfografado mostra que os corpos são entidades instáveis, flexíveis, que mesmo em um território marcado por tantos ordenamentos, normas e fechamentos, podem hesitar, se abrir, aprender, tornando-se corpos afectáveis pela *diferença*, expressando, assim, um aumento em sua potência, como a que aconteceu com o corpo da cartógrafa, ao lançar-se nas ruas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Currículo. Cidade. Artivismo. Corpo. Afectos. Diferença.

## ABSTRACT

Curriculum of wanderings with the pedagogy of hesitation: body, city and the activism production of is a thesis that, through cartographic experimentation, seeks to understand the meeting of bodies that circulate in the center of the city of Belo Horizonte with the signs fired by the urban activism. For this purpose, it creates the curriculum of wanderings that activates a pedagogy of hesitation. The *curriculum of wanderings* swarms the city of signs. Signs that vibrate the sensations of amazement and perplexity that enable the *pedagogy of hesitation* to function as a vector of *opening* in the passing bodies. By throwing the body into the street, the cartographer is affected by a sensation of temporal acceleration that makes her relate this process to the development of the conditions of the current global capitalism. She concludes, then, that such *acceleration* tends to settle in the bodies a kind of stagnation, which in turn causes them to close, creating a limitation of these bodies' ability to be affected by intensive forces, which results in a decrease in their capacity for action and transformation. Nevertheless, it also observes the presence of a series of practices that invent creative movements while operating with criticism towards the imprisoning categories of body and life in the urban territory. Such practices, designated by neologism as *activism*, make it possible to *experience* the curriculum of wanderings that connects ethical experiences with insurgent aesthetic practices, contributing to the activation of new modes of existence and resistance in the city. The cartography has shown that, by being affected by the signs of activism, which in turn are activated by the pedagogy of hesitation, the passing bodies have the chance to deconstruct normalization and question what is "right" and what is "wrong", what is "adequate" and "inadequate", "normal" and "abnormal", what is "strange" and what is "abject" in the city. The cartography shows how activism can be understood as a machine of expression that swarms signs that cause hesitation in passing bodies, a trembling and stammering hesitation that impacts the language of normative grammar and its strive for creating order, normalcy and conformity in the bodies in the city. The general argument of the thesis is that the curriculum of wanderings, dismantling the language of normalizing grammar, produces *deterritorializations* through the pedagogy of hesitation, which invent ways out for the stagnation and closing of the passing bodies. By triggering laughter and connecting with activism's joy and scathing humor, passing bodies can open up and experience new learning's from the city. Through the activism practices, the curriculum of wanderings creates a network of allied bodies, flows, and signs that trigger another way to compose with the city. To learn something new, even if at first glance it is considered hesitant, strange, uncertain, and seems not to fit with the passing body. The cartographic experimentation started from the agency of the cartographer's own body with the body of a non-binary activist called Ed Marte, quite popular in the Belo Horizonte, to trigger a cartography approach known as *perfographs*. Such *perfographs* enable the composition of the curriculum of wanderings in the city, a *smaller* and activist curriculum, which is presented through the analysis of the materials and events from "The Found and The Invented", the notebook of the research. As a repertoire for a closer approximation of the activist practices that trigger the experienced curriculum of wanderings, it introduces concepts of *difference-thinking* by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The thesis proposes, then, seven spiral turns that invite the curriculum thinking to fork and place itself on the condition of an activist wandering that enables: 1. to *perfograph*; 2. to open up; 3. to hesitate; 4. to disassemble; 5. to learn; 6. to build alliances; and 7. to be different. In proposing such curriculum experimentation in the city, the *perfographed* curriculum of wanderings shows that bodies are unstable, flexible entities that, even in a territory marked by so many ordinances, norms and closings, may hesitate, open up, learn, becoming bodies that are affectable by *differences*, thus expressing an increase in its potency, as it happened with the cartographer's own body, as she launched herself into the streets.

**KEYWORDS:** Curriculum. City. Activism. Body. Affects. Difference.

# Lista de Ilustrações

Figura 1 - Pope Innocent X - Diego Velázquez, 1650.....	78
Figura 2 - Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.....	78
Figura 3 - Aplicando o Método Maiô na Bienal, 2016.....	79
Figura 4 - “Sobreposições de Imagens e Sensações”. Réquiem para uma Noiva, 2016. ....	82
Figura 5 - Presença Permeável com Ed Marte, 2016. ....	87
Figura 6 - “Eu sou tudo, meu amor”.....	91

# SUMÁRIO

<b>NOTA DE BOAS-VINDAS</b> .....	9
<b>CURRÍCULO DAS ERRÂNCIAS E SEUS SETE GIROS EM ESPIRAL</b> .....	12
<b>I. PERFOGRAFAR</b> .....	20
1.1. Perfografar e afectar-se no encontro com outros corpos no território da cartografia ....	25
1.1.1. Perfografar, afectar-se e seguir as linhas de errância dos ativismos .....	26
1.2. Perfografar e traçar um plano de composição estético, político e ético no território da pesquisa .....	29
1.3. A escuta do riso insurgente e do canto de <i>fouror</i> das margens como extratores de possibilidades nas perfografias experimentadas .....	33
<b>II. HESITAR</b> .....	38
2.1. Pedagogia da hesitação: aprender a desafiar as certezas no currículo das errâncias.....	41
2.2. A estética aberrante das performances artistas: hesitar e desaprender são coisas que não se podem separar .....	50
<b>III. ABRIR/SE</b> .....	58
<b>IV. DESMONTAR</b> .....	72
4.1. O ativismo e a instauração do improvável no currículo da cidade .....	76
4.2. O ativismo e a força micropolítica do dissenso que faz desmanchar a normalização dos gêneros na cidade .....	84
4.3. O ativismo não para nunca de fazer e desfazer, de fazer variar e ver novos regimes de sentidos e novas corporeidades na cidade .....	89
<b>V. APRENDER</b> .....	94
5.1. Os signos de incerteza atualizados pelas errâncias artistas no currículo da cidade ....	98
5.2. Ativismos e criação de possíveis no currículo da cidade.....	103
5.3. O que aprender tem a ver com errâncias? .....	107
<b>VI. ALIANÇAR</b> .....	114
6.1. Corpos ininteligíveis e alianças intensivas no currículo das errâncias.....	116
6.1.1. Dor, dívida e errância no currículo da cidade .....	120
6.1.2. Jota Mombaça e sua crítica à <i>teoria queer</i> no contexto do sul global .....	124
6.2. E se essa cidade fosse minha? Alianças intensivas produzidas por corpografias aberrantes no currículo das errâncias .....	126
<b>VII. DIFERENÇAR</b> .....	131
7.1. <i>Mas pera aí, isso não vai ter fim?</i> Diferençar e afirmar o movimento infinito do currículo da cidade .....	132
<b>PERFOGRAFIAS EM CENA</b> .....	137
<b>NOTAS DE FIM E AGRADECIMENTOS</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	145

# NOTA DE BOAS-VINDAS

Cara Leitora,  
Seja bem-vinda!

Esta cartografia investiga o aprender com o corpo em movimento pelas ruas da cidade. Aprender em meio às errâncias. Aprender nos encontros que travamos com os *signos* dos ativismos urbanos. Aprender com as *sensações* que atravessam os corpos em seu encontro com a arte da performance. Esta cartografia aborda, portanto, a relação com o *fora* que atravessa os corpos e desloca o aprender, desafiando-o a experimentar outros modos de compor com a cidade. Foi caminhando pelas ruas de Belo Horizonte, pelas ruas do **BAIXO CENTRO** da cidade, com uma artista não binária, errática e desviante que, eu, *Gláucia*, uma mulher branca e *cisgênera* [isto é, que performo o gênero que me foi designado ao nascer], me deparei com mundos que desafiaram meus modos de pensar, agir e criar. Me vi atravessada pelas vozes dissidentes que emergem das ruas. Corporeidades que habitavam territórios existenciais que, ao escutar insultos e xingamentos, muitas vezes, abaixam a cabeça e se escondem nas penumbras, em espaços de clandestinidade. Todavia, quando formam *corpos em aliança* produzem um imenso grito de “não mexe comigo que eu não ando só!” Foi caminhando pelas ruas da cidade de Belo Horizonte, ora amedrontada, ora fascinada, que me agenciei a modos de existências diferentes do meu modo de viver. Foi preciso que eu quebrasse o espelho, matasse o Narciso e fizesse nascer em meu pensamento uma versão de Tirésias. Em outras palavras, foi preciso coragem para me desfazer do modo como eu entendia *o corpo; a cidade; a arte e o currículo*. Foi necessário ouvir o canto de *fouror* das ruas (CORAZZA, 2008). Ativar o verbo ouvir em seu estado ancestral, cujas raízes latinas (*ob+audire*) significam ouvir com atenção e respeito. Foi importante que desenvolvesse uma atitude de reverência ante as vozes diferentes da minha. Na Grécia antiga era comum ouvir “vozes” na mente. Nas epopeias de Homero, as personagens deixavam-se guiar por essas vozes. Hoje em dia só podemos admitir a existência de pessoas que ouvem vozes sob três categorias: videntes, poetas e pessoas que sofrem de distúrbios mentais. O currículo aqui experimentado, isto é, o *currículo das errâncias*, emergiu dessa escuta do *fora*, das vozes que marcam uma *exterioridade*. Se escrevo em primeira pessoa é porque, mesmo atravessada por muitas vozes, não pretendo me fazer “porta-voz” de outras pessoas. Por isso, o currículo apresentado nas páginas que se seguem, talvez, tenha a chance de arrastar uma singularidade maior que o currículo entendido, apenas, sob um único ponto de vista, o conceitual. O movimento das errâncias nunca é apenas extensivo. Ele diz muito dos fluxos que se apoderam do corpo, mesmo que o corpo tenha que, momentaneamente, ficar parado em frente à tela de um computador. Para escrever esta tese foi necessário muito labor. Um ziguezagueante ir e vir entre as ruas e a mesa do escritório de casa, de onde retomava os desenhos desta *perfografia*; pensava e re/elaborava suas linhas de escrita. Também foi importante o ir e vir entre a mesa do escritório e o Grupo de Orientação/Grupos de Estudos e Pesquisas dos quais faço parte<sup>1</sup>. Por fim, o mesmo movimento se deu dos grupos para a rua – território desta cartografia – para

---

<sup>1</sup> A Professora Marlucy A. Paraíso trabalha com orientação de pesquisa coletiva com a efetiva participação de bolsistas de iniciação científica, orientandas de mestrado e de doutorado quinzenalmente. Além destas reuniões participo de dois grupos de pesquisa na FaE/UFMG: GECC (Grupo de Estudos sobre Currículos, Culturas e Diferença) e *grupelho* (Grupo de Estudos e Ações em Filosofia e Educação).

onde sempre voltava disposta a desfazer e refazer alguns percursos. Prezada Leitora, caso você seja um *homem cisgênero* ou um *homem transgênero* que não se sente à vontade com a interpelação no feminino genérico, por favor, não se sinta traída, a opção de escrever esta tese no discurso feminino não foi fácil e tão pouco deve ser tomada sob um ponto de vista revanchista. Nós, mulheres cisgêneras e “trans” também tivemos que lidar com essa mesma espécie de ferida narcisista e nos reinventar; principalmente depois de Judith Butler (2003) ter afirmado que parece injusto, logo agora que as mulheres alcançaram a posição de “sujeitos”, que venham as correntes pós-estruturalistas e digam que o sujeito acabou. A dissolução do *sujeito*, todavia, abre infinitas perspectivas. Nesse sentido, por que você não aproveita a oportunidade e se coloca no lugar das mulheres que, com frequência, são obrigadas a ler tudo no discurso masculino? Pode ser uma experiência de *outramento* importante no contexto de tantas violações e violências contra mulheres, sendo as mulheres trans as mais atingidas. Afinal, como afirma Ed Marte, artista e ativista da cidade de Belo Horizonte com quem caminhei durante esta cartografia: “Somos muitas!” Então, por que não percorrermos juntas o *devir-mulher* desta tese?



#### **o BAIXO CENTRO, fedido e frequentado**

O Baixo Centro ou *Centrão* de BH é onde a cidade respira. Enquanto há luz do dia, o movimento é constante, com pessoas e carros. Pela madrugada, o fluxo se altera e, a cada momento, um mundo desperta e outro dorme, em uma selva de transeuntes. Se o corpo passante vê o lugar vazio, mal imagina que é um truque dos fantasmas da madrugada.

O Baixo Centro tem como coração a Praça da Estação, ladeada pelos viadutos Santa Tereza e Floresta. A região fica logo abaixo da Praça Sete, ponto central da cidade planejada. Para quem conhece o Rio de Janeiro, é a Lapa de Belo Horizonte.

Naquele entorno, temos as mais variadas ambientações: a estação mais movimentada do metrô, a vista cenográfica da Rua Sapucaí, calçadas que servem de residência a uma considerável população de rua, galerias, lojas, butecos com salgadinhos dormidos e maquininhas caça-níqueis, além de casas de jogo do bicho e de outras atividades ilícitas, das quais todos sabem e ninguém reclama. Nos restaurantes, um prato admirado desde sempre é o *Kaol*, batizado assim para homenagear o que o típico frequentador do Baixo Centro consome no almoço: cachaça, arroz, ovo e linguiça. A Rua da Bahia, referência histórica, literária, econômica e, obviamente, do trânsito da cidade, está imortalizada em um samba de Rômulo Paes, nos versos “A minha vida é esta: / Subir Bahia / E descer Floresta”, registrados em um monumento instalado na própria Rua da Bahia, alguns quarteirões acima do Baixo Centro.

Para um corpo passante jovem, pode parecer que a região sempre foi palco de diversos eventos, já que, nos últimos anos, tem abrigado ao menos três movimentos que alteraram o modo belo-horizontino de frequentar o Centrão: o Duelo de MCs, a Praia da Estação e o Carnaval de Rua. A sensação é de que a região sempre foi lugar de cultura e efervescência política. Por vias tortas, pode-se dizer que sim. Em 1984, durante as Diretas Já, a Praça da Estação foi o primeiro local da cidade onde uma grande multidão de pessoas protestou pelo fim da ditadura militar. Mas a região tornou-se realmente ponto de encontro a partir de 1999, quando passou por um processo de revitalização.

*Imagens e texto adaptado de João Perdigão (2016) – Viaduto Santa Tereza. Coleção BH - A Cidade de Cada Um[a]*

# CURRÍCULO DAS ERRÂNCIAS E SEUS SETE GIROS EM ESPIRAL

Abrir. Abrir-se. Abrir/se. Permitir-se. Criar. Inventar. Fabular. Intensivar. Em vez de engessarmo-nos numa forma-Narciso produzindo o mesmo, a semelhança, a rigidez, a identidade, melhor seria *carnevalizar* o inferno e aventurarmo-nos em um devir-Tirésias, performando o novo, o *diferençar*, experimentando linhas de errância disparadas por corporeidades que ousam inventar entradas e saídas clandestinas e alternativas para si mesmas e para as outras pessoas na cidade. Em determinado trecho do livro *Cidade Invisíveis*, Italo Calvino (1990) afirma que o inferno não é algo futuro, que acontecerá, o inferno é o aqui e agora que performamos vivendo juntas. Todavia, o escritor italiano oferece um caminho que se bifurca em duas saídas que criam outras saídas possíveis. A primeira, a mais fácil, seria tornar-se inferno e não enxergar que nele já estás a viver. A segunda, mais arriscada, consiste em descobrir quem e o quê, no inferno, não é inferno, e preservá-la, e abrir espaço.

Esta tese foi desenvolvida mediante a realização de uma cartografia na qual acompanhei os percursos de uma artista não binária chamada Ed Marte pelas ruas da cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. *Perfografia* foi o nome dado à metodologia tramada na experimentação cartográfica que deu origem à escrita desta tese. Metodologia que teve o intuito de perfografar os encontros que se dão entre os corpos passantes com os *signos* dos artivismos urbanos. Corpos passantes, por sua vez, foi o nome dado para os corpos das pessoas que circulavam pelo centro da cidade e de repente se deparavam com as performances artistas de Ed Marte. Perfografar implica, então, em perfazer, fazer mapas e performar as linhas de fuga traçadas pelos artivismos urbanos.

Ao perfografar as *linhas de fuga* produzidas nos encontros dos corpos passantes com os artivismos, pretendo mostrar que a cidade é um *currículo* – o currículo da cidade – que ensina coisas e produz aprenderes. A presença híbrida de uma artista não binária na cidade leva a

problematizar a questão da produção das corporeidades urbanas atuais e seus agenciamentos com a arte, com os ativismos no currículo da cidade. Ao sair para as ruas é possível verificar que os corpos passantes costumam abrir e fechar-se em função dos efeitos dos *afectos* que os atravessam ou não. Se há um currículo Narciso, produzido pelo capitalismo, voltado para a produção de um rosto, de uma identidade, de um Eu que performa as extensividades da cidade com suas linhas de segmentaridade identificatória, burocrática, consumista, existem inúmeros currículos menores, alternativos, clandestinos, insurgentes. Currículos Tirésias – aqueles que sem negação e sem oposição e, mesmo cegos, tudo veem. São currículos que cortam o currículo maior da cidade com suas linhas mais finas, capilares. Entre as linhas de segmentaridade dura, *molar*, do currículo da cidade e as linhas de segmentaridade flexível, *molecular*, dos currículos menores surgem as *linhas de fuga* que são as únicas capazes de arrastar as outras duas, ativando potências de criação na cidade.

Esta tese mostra que os ativismos produzem linhas de fuga que podem tornar a cidade mais sensível tanto em relação ao plano estético quanto ao plano ético e político. Ao desafiarem as normas e os binarismos de gênero, as performances artivistas de Ed Marte expõem o corpo em performance às incertezas e aos riscos que compõem as vidas das pessoas que ousam ultrapassar as fronteiras do que é considerado “normal” e “aceito” na cidade. Suas corpografias ab-errantes e dissidentes fazem tremer a ordem e o ordenamento estabelecido para as corporeidades que circulam nas ruas, acionando o que foi chamado aqui de *pedagogia da hesitação*: uma prática que, por meio de encontros inesperados, educa sem ensinar, mas acionando aprenderes.

*Corpografias* são entendidas, nesta tese, como inscrições urbanas gravadas nas corporeidades que circulam nas ruas (JACQUES, 2008). Nessa perspectiva, as corpografias dissidentes de gênero e sexualidade criam novas dramaturgias para os corpos na cidade. As corpografias de gênero aqui evocadas são atravessadas pelo prefixo *trans*, o qual sugere liberar qualquer conceito de sua fixidez e binarismos: transitar, transpassar, transgenerificar são algumas de suas possibilidades. Nesse aspecto, sigo trânsitos fronteiriços inspirada por perspectivas que experimentam a possibilidade de criação de uma “teoria transviada” (PELÚCIO, 2014; BENTO, 2015).

Busco nas perfografias realizadas com Ed Marte exercitar um pensamento não binário, transitando pelas ruas de Belo Horizonte em meio aos ativismos trans produzidos por

agrupamentos dos quais Marte participa, como, por exemplo, a *Academia TransLiterária* e o *Perpendicular Invisível*, com seus gestos antropofágicos e performáticos de comer, mastigar e digerir pelo “cu do mundo”, produzindo outros currículos e pedagogias clandestinas, insurgentes.

Entendo currículo, um conceito já consagrado no campo educacional, como “território político, ético e estético incontrolável” que, se é usado para “regular e ordenar”, pode também ser “território de escapes de todos os tipos” no qual “se definem e constroem percursos inusitados”, “caminhos mais leves”, “trajetos grávidos de esperança a serem percorridos” (PARAÍSO; CALDEIRA, 2018, p. 13). Um desses currículos é o *currículo das errâncias* aqui experimentado, que tem como matérias-força que o compõe os seguintes giros em espiral: perfografar, hesitar, abrir/se, desmontar, aprender, aliançar, e diferenciar, que serão desdobrados ao longo da tese.

O currículo das errâncias experimentado em meio aos artivismos é um artefato híbrido que se inspira em criações curriculares insurgentes e provocadoras de aberturas no pensamento, tais como sugere Sandra Corazza (2014): “currículo-errante” – inconstante, versátil, que corre solto, de modo que “seus pontos se alternam e se subordinam aos trajetos que inventa (p. 477); “currículo-ambulante” – por distribuir-se em “espaços abertos, crescendo no meio curricular feito grama, sem ponto de partida ou de chegada” (p. 477); “currículo-turbilhão” – que “transborda”, “faz jorrar”, “flexibilizando binarismos”, “transformando-os em vetores de transformação” (p. 481); “currículo-rebelde” – que “questiona conservações e convenções” (p. 492); “currículo-amoroso” porque irrompe “daquilo que inventa e (des)conjura as forças que o aprisionam”, as “insuportáveis humilhações humanas”, “os choques com os centros de poder”, desdobrando seus segmentos e figuras imóveis e “dispersando-os de modo que voltem a fazer dançar figuras antes imobilizadas” (p. 486).

O currículo das errâncias aproxima-se também da noção de currículo nômade de Marlucy Paraíso (2015b, p. 269-270) por seguir, como as corpografias nômades: “desterritorializando” e “destruindo os aparelhos de Estado” que “codificam a vida”, tornando-se, nesse aspecto, “um currículo feito de matérias” e “materiais móveis” que em seus “movimentos nômades inventa outros possíveis”.

Por romper com o aprender como reconhecimento, em que só se aprende aquilo que é ensinado, “não se pode aprender sem que alguém ensine”, o currículo das errâncias aqui experimentado aproxima-se também da noção de “educação menor” desenvolvida por Silvio Gallo (2012, p. 2), em que o “aprender não é conduzido” nem “orientado por outras pessoas”. Todavia, o currículo das errâncias também carrega singularidades próprias pelo fato de ativar uma pedagogia singular: a *pedagogia da hesitação*.

A pedagogia da hesitação foi criada para dar conta das intensidades experimentadas em meio aos ativismos urbanos. Ao se distanciarem de modelos de vida majoritários, disseminados por culturas midiáticas e publicitárias, os ativismos produzem uma espécie de hesitação que faz “gaguejar a língua” (DELEUZE, 2002) da gramática normativa e sua vontade de normalizar e conformar os corpos na cidade. Rompem, assim, com esses modelos que, mediante um suposto consenso capitalista, silenciam não apenas “classes em luta” com todas as segmentações e heranças malditas, escravocratas, racistas, elitistas, mas também formas de vida em luta.

Inspiro-me também nas perspectivas de gênero e sexualidade adotadas pelo campo dos estudos sobre currículo por compreenderem que tanto *gênero* quanto *sexualidade* estão “no cerne de disputas” que envolvem “processos de construção do masculino e do feminino” (MEYER, 2018, p. 11) que inviabilizam algumas vidas, tornando-as “menos vivíveis” que outras (BUTLER, 2003). Ao abrir-se para as questões de gênero e sexualidade, os currículos podem “dividir, normalizar e hierarquizar”, mas, também, podem “abrir brechas, acolher as diferenças e multiplicar possibilidades”; “são vivências de sensações, desejos e prazeres” que, se podem imprimir “sofrimentos e exclusões”, do mesmo modo podem “desencaixotar emoções, insuflar uma erótica desejanse no mundo” e “fazer tremer os controles que buscam a todo custo conter a vida” (PARAÍSO, 2018, p. 13).

A presença do corpo não binário, político, insurgente e *aberto para obras* de Ed Marte dispara signos que instauram possibilidades de compor com a cidade de outros modos. A presença considerada “estranha” da artista expõe as falhas das políticas de identidade e normalização dos gêneros, que insistem em capturar e controlar os corpos, principalmente aqueles considerados “aberrantes”. A corpografia enigmática de Ed Marte aciona ainda a potência do riso que, agenciado à violência do estranhamento e à força da perplexidade, tornam-se vetores de abertura nos corpos passantes para que os signos dos ativismos possam

desfigurar e desmontar algumas imagens que relacionam corpos, gêneros e sexualidades a imagens-clichês, slogans ofensivos e modelos estandardizados que visam diminuir a vida.

A presença ab-errante de Ed Marte nas ruas de Belo Horizonte, bem como a produção de sua agenda artista, me instigou a criar as perguntas que impulsionaram a investigação que resulta nesta tese: Que potências se dão ao pensamento no percurso de uma experimentação que se faz *com* o corpo em *meio* aos ativismos urbanos? Que afectos e afecções se dão na experimentação de um currículo em errância? Que aprenderes inventivos podem ser experimentados com os ativismos? Que proliferações inesperadas se dão mediante o agenciamento com corpos em aliança artista? O que surge de uma cartografia que propõe mapear os encontros dos corpos passantes com os signos dos ativismos? Que possibilidades de contágios podem surgir dos encontros cartografados?

Diante da experimentação cartográfica disparada pela exploração dessas perguntas, a tese geral aqui defendida é a de que o currículo das errâncias, ao desmontar a linguagem da gramática normalizadora por meio de uma pedagogia da hesitação, produz desterritorializações que inventam saídas para a estagnação e o fechamento dos corpos passantes; acionam o riso; conectam a alegria e o humor dos ativismos, para que os corpos passantes produzam perfografias, hesitem, se abram, desfigurem os clichês, experimentem alianças e novos aprenderes na cidade. Para desenvolver tal tese, produziu-se o currículo das errâncias que experimenta sete giros em espiral: 1. perfografar; 2. hesitar; 3. abrir/se; 4. desmontar; 5. aprender; 6. aliançar; e 7. diferenciar.

O giro do **perfografar** guarda as sensações do corpo, do movimentar, do experimentar, do implicar-se com o território curricular a ser explorado. Trata-se de implicações que indicam os vínculos afectivos que vão sendo postos em jogo durante uma cartografia e que, de repente, alteram o curso daquilo que é cartografado criando desvios, passagens e aberturas para recolher as singularidades vivenciadas em meio às performances artistas. *Experimentar* nesta tese tem o sentido de “mover o pensamento”, condição de todo ato de criação. A experiência é uma prática que se dá por meio de “relações moventes”, “encontros”, “fluxos”, “conexões”, “atravessamentos” (LAPOUJADE, 2017b), e da qual sempre saímos transformadas.

O giro do **hesitar** aciona um verbo que adquire um papel singular no currículo das errâncias experimentado. Por causa deste giro, o conceito de pedagogia da hesitação pôde ser criado. Tal giro ativa uma prática educativa que prevê um avanço hesitante, uma abertura, uma fissura, uma tentativa a ser experimentada pelos corpos. Não uma linha reta para o aprender, mas uma linha de errância. Não uma doutrina, mas uma aposta. Uma tentativa. Aprender com o corpo em errância pelas ruas é como flutuar numa jangada improvisada. Nas ruas de uma cidade nada é seguro, fixo, previsível. Tudo é hesitante.

O giro do **abrir/se** mostra que para a experimentação do novo no currículo das errâncias é necessário estar com o corpo aberto para os afectos e as afecções. Os signos dos activismos urbanos atualizam aberturas na pele da cidade e nos corpos passantes em favor do currículo e da vida. Este giro mostra como o corpo da cartógrafa vai tornando-se cada vez mais poroso e permeável aos encontros com o imprevisível e com a invenção da abertura como novidade no pensamento, isto é, a diferença. Abrir-se é tornar-se sensível aos signos da diferença.

O giro do **desmontar** envolve procedimentos de desconstrução e, ao mesmo tempo, de construção, de invenção no currículo das errâncias. Nesse movimento são feitos agenciamentos e exercícios de pensamento que buscam aproximações entre a pintura figural de Francis Bacon e as performances artistas de Ed Marte, com o objetivo de mostrar como procedimentos picturais e artistas podem conter estéticas que desfiguram a representação e a constituição de uma “rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b).

O giro do **aprender** no currículo das errâncias decorre de “encontros com os signos” (DELEUZE, 2003) e não da reconhecimento, da transmissão ou da assimilação com uma forma/fórmula a ser assimilada. No currículo das errâncias, o aprender envolve encontrar-se e abrir-se para os signos do ativismo. Isso implica desaprender certos códigos da gramática normalizadora dos corpos para que o conjunto dos signos artistas possa fazer sentido para os corpos passantes. Para aprender os signos dos activismos é preciso que os corpos passantes estejam abertos e sensíveis a tais signos.

O giro do **aliançar**. Este giro mostra como corpos em aliança artista abrem brechas na cidade para tecer novos modos de viver *com*, conviver não sem conflitos, pois nas ruas da cidade passam vários tipos de vidas. A cidade é um território aberto às experimentações e contágios variados. É lugar de inúmeros desencontros, disputas e conflitos, mas também de

muitas ressonâncias. O aliançar aqui experimentado se inspira em Judith Butler (2018), no que ele tem de mais libertário que é a ligação entre os corpos. Todavia, a ligação aqui proposta não tem o caráter circular e fechado das alianças baseadas na noção de *sujeito*. Ela se inspira na noção de “alianças intensivas” desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro (2015), que, por sua vez, parte dos conceitos de “rizoma” e de “multiplicidade” desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra *Mil Platôs*.

O giro do **diferençar** é a linha mestra que remenda todos os outros giros numa trama louca, em espiral. A diferença é o que sacode o corpo, o que faz a vida vibrar. Sem os fluxos produzidos pela diferença a vida seca, engessa e morre. O diferençar mostra que sempre é possível um recomeço. Mesmo os rios mortos podem renascer dos filamentos que correm debaixo da terra. São rios invisíveis, possíveis, esperando uma fissura para jorrar de novo de outras maneiras. É a inconstância que compõe e decompõe a vida e os currículos, entre eles, o currículo das errâncias aqui perfografado.

Por meio desses giros em espiral, esta tese mostra como os ativismos podem atualizar afectos em grandes e pequenos agrupamentos, para dar vazão a resistências por vir. Por isso não é nada fácil dar materialidade, concretude às variações das vidas que atravessaram o corpo da cartógrafa durante as perfografias realizadas. Muitos percursos foram desmanchados; muita coisa foi escrita e descartada. A proposta inicial da tese foi ganhando outros contornos, porque outras coisas foram acontecendo nas ruas e também em casa quando, ainda no calor do vivido, tudo ia sendo transcrito para o *Caderno de Achados e Inventados*. O processo de qualificação da tese foi outro vetor de mudança que trouxe novos ventos, outros olhares e novas possibilidades para a sua escrita. Como nas perfografias, estas linhas de escrita também foram abertas e permeáveis aos movimentos que exigiam paradas e respiros para retomar o fôlego e seguir adiante na linha das errâncias.

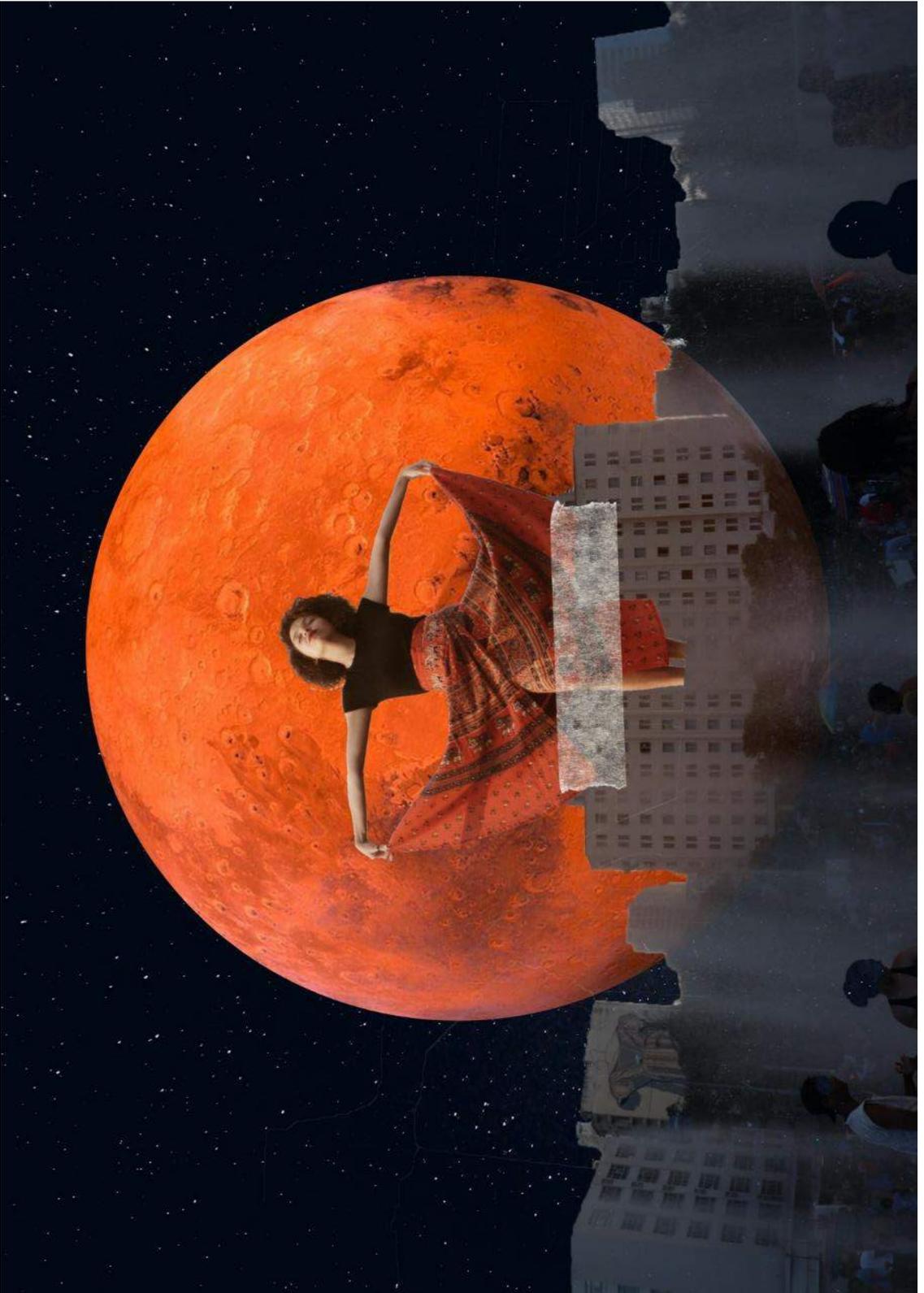
Por resultar de *encontros* de naturezas distintas, a escrita da tese também vacila, gagueja, varia. Experimenta momentos de hesitação, de confusão em relação a quem diz “eu” e diz “nós” na escrita. A tentativa perseguida é a de que não sobressaia aqui nem o indiferenciado “nós” nem, tampouco, o “eu” essencializador, porque não há um sujeito que pre/exista à ocasião da experiência. Todas as ocasiões experimentadas nas perfografias modularam agenciamentos com a artista não binária e com os corpos passantes. Não é à toa que a dimensão dos corpos em aliança adquiriu uma importância singular nesta investigação.

Na vida tudo sempre acontece *no meio*, e não primeiro no pensamento. O “nós” (eu + Ed Marte) quando aparece na escrita resulta desse agenciamento e do fato de já estar-no-meio-de-algo-que-capta-o-instante-mesmo-do-pensamento que já é mesmo pura ação, já é experimentação, já é perfografia. Por isso, quando surge na tese *o nós* é por possuir uma velocidade vertiginosa demais para se articular à estrutura limitadora de um “eu”. Todavia, há momentos em que falo em meu nome, e isso ocorre para que não corra o risco de falar em nome de outras pessoas. Quando um suposto “eu” aparece aqui, não tem a ver com anseios subjetivos ou realizações pessoais.

Por isso é preciso dizer que a escrita desta tese se dá por ritmos e velocidades variadas, pois é fruto de um território existencial em expansão. Ao contrário da representação, o *pensamento da diferença* visa abolir a pessoa, lapidar o seu poder de dizer eu, como se pudesse fazer emergir “uma quarta pessoa do singular”<sup>1</sup> “pela qual ninguém fala”, “da qual ninguém fala”, mas que, todavia, “existe”. A vida da pessoa cede, então, lugar a uma *singularidade*. “Contra o eu penso” das identidades que fixam as coisas, persegue-se a potência do “fala-se”, “vive-se”, “morre-se” das singularidades moventes. No caso do currículo das errâncias aqui perfografado, a perfógrafa é um modo de existência que tratou de agenciar-se às corpografias artistas para *falar com* e não *sobre* os corpos que povoam as margens da cidade: corporeidades trans, pessoas não binárias, corpos ilegíveis, corporeidades em aliança.

---

<sup>1</sup> O pensamento da diferença suscita o que Deleuze chamou de “quarta pessoa do singular” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 78), o impessoal *il pleut*, no francês, que produz uma ação impessoal no acontecimento.



# I. PERFOGRAFAR

Uma das técnicas mais antigas e intensas de girar foi desenvolvida por corpos não ocidentais, trata-se do “giro dervixe” dançado pelos sufis, praticantes de um ramo místico do islã. Os movimentos giratórios de corpos dervixes – que podem durar horas – impressionam muito. Tais giros são poemas-mandalas cantados no *sama*.<sup>1</sup> Juntos, música e giro, criam no corpo dervixe e nos corpos que acompanham tal ritual uma sensação de embriaguez, que provoca uma gradual dissolução do eu e, ao mesmo tempo, uma sutil imersão no caos. As performances artivistas de Ed Marte, seu movimento desviante e, por vezes, incompreensível na cidade, desde o início da pesquisa provocaram na perfógrafa essa mesma sensação de uma baforada do caos, de um sopro de vida selvagem. Um currículo precisa do vitalismo dos giros selvagens: não há ser ou objeto que não se mova em giros, pois as coisas, mesmo paradas, são compostas por átomos que se deslocam em movimentos turbilhonares. As coisas são povoadas de um tipo de matéria afirmativa contida na experimentação do corpo com o mundo.

A capoeira, uma arte de resistência criada pelos corpos negros no Brasil, é feita em giros. A roda de capoeira carrega as forças de uma linha de fuga que se performa gingando e girando com o corpo oponente. Torna-se um *território* onde as corporeidades podem experimentar o tempo de outras maneiras. Em um currículo também podemos experimentar o tempo de um modo diferente, mas é preciso estar à espreita de signos que façam o corpo vibrar nas intensidades da alegria e da afirmação da vida. A roda de capoeira, assim como as performances artivistas e até mesmo um currículo, pode movimentar uma dinâmica de gestos e giros no pensamento que, por sua vez, podem ser desdobrados ao infinito, com movimentos de criação de possíveis, de invenção de linhas de vida, de abertura de territórios de fuga, de monumentos estéticos e de passagens de vida.

---

<sup>1</sup> Uma das práticas centrais do sufismo é o *sama*, que são versos do alcorão cantados com acompanhamento musical que induzem o corpo a um estado de graça ou êxtase: um *sufi* pode prescindir da religião, mas não da música (PÁNIKER, 2005).

No giro dervixe, na roda de capoeira, nas performances artistas e no currículo é possível a experimentação de uma variação afirmativa na potência de agir. Pensado desse modo – com inúmeras variações entre relações de movimento e repouso, de ritmos e de tempos –, não há currículo que não possa expressar, não possa viver as sensações de forma não pessoal, despersonalizada e em contínua capacidade de *outramento*.

As rodas de capoeira e as performances artistas ativam, ainda, uma espécie de senso de humor capaz de subverter: as hierarquias e as técnicas de combate, bem como, no caso do ativismo das dissidências de gênero e sexualidade, a *normalização* dos corpos imposta pela corporeidade branca por meio de sua *hetero-cis-norma*. Se algumas imagens remetem ao aprender como imobilidade, doutrina, normalização, outras movimentam um pensar livre, leve, alegre e afirmativo, como as que criam territórios de resistência onde o pensamento não pode ser separado do corpo: uma dança, uma roda de capoeira, uma performance, um currículo e, por que não, uma cartografia, podem ser compreendidas como *giros desviantes* em uma imagem de pensamento cartesiana, dogmática e binária, criando, assim, uma nova imagem: a que se arrisca não desgrudar-se do corpo.

Uma cartografia pode ser experimentada, então, por meio de *ritmos* que se alternam entre movimentos que lembram ora o vertiginoso giro dervixe, ora movimentos precisos gingados pelo corpo em uma roda de capoeira. Uma experimentação cartográfica pode ter, portanto, como princípio de deslocamento, o movimento turbilhonar que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995a; 1997b) se referem em *Mil Platôs*. Movimento para fazer da cartografia “um encadeamento quebradiço de afectos” com “velocidades variáveis”, “precipitações” e “transformações”, sempre em relação com “o *fora*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 25). Como se pudéssemos criar “anéis abertos” e abrir cada vez mais uma roda. Abrir. Girar. Girar. Abrir. Se em termos de movimentos a cartografia pode provocar giros desviantes no pensamento, em termos de diagrama, ela pode ser trabalhada de modo a tornar-se um suporte aberto, cheio de buracos, frestas, uma rede, uma teia, no qual se dão agenciamentos, deslizamentos, intervalos e transformações, tanto no corpo de quem cartografa, quanto na textura da própria cartografia.

Mas, atenção, a cartografia que aqui se mostra é tecida não de forma linear, e sim em espiral, como se uma aranha sofresse uma espécie de mutação. É que o diagrama de uma teia tecida em espiral se aproximaria mais do desenho de uma cartografia em movimento turbilhonar.

Imagine uma aranha que tivesse sido arrastada por uma força estranha, desviante e trans/formadora; criadora de um elemento diferencial, gerador de fluxos que produzissem uma teia *trans*. Digamos que tal transformação acarretasse em microturbilhonamentos, microturbulências em sua teia, gerando “linha[s] frenética[s] de variação, em fita, em espiral, em zigue-zague, que liberasse[m] uma potência de vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 188).

Potência de vida! Se tudo é vivo, não é porque tudo é orgânico e organizado, mas, ao contrário, é porque “cada organismo é um desvio da vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 188). Em alguns momentos de uma cartografia curricular feita nas ruas de um grande centro urbano é que se percebe a importância de *desviar* um pouco da relação de simbiose-com-o-objeto e priorizar circunstâncias surgidas ao acaso, como, por exemplo, o traçado errático dos mapas realizados na cidade por corpos também errantes. Percebe-se a importância de se partir das *sensações* que compõem e decompõem o que foi cartografado e como isso se liga ao resto, se liga à vida, ao desejo de aprender e desaprender que surge em um corpo que se move, perambula, pensa, cartografa.

Neste capítulo apresento o *modus operandi* da cartografia experimentada nas ruas do centro de Belo Horizonte e justifico por que ela ganhou o nome *Perfografias*. A expressão *perfografia* vem da composição dos termos: performance + carta (mapas) + grafia. Quando se realiza uma cartografia de performances feitas na rua, como as que Ed Marte cria, o corpo que acompanha as performances também acaba participando de tais ações. Ativa-se, assim, um segundo corpo na cartógrafa: um *corpo em obras*, como o corpo da artista não binária criadora das performances perfografadas. Ed Marte possui um *corpo aberto* para obras. Trata-se mesmo de um corpo que se permite a experimentação do acaso e das incertezas que povoam as ruas. O movimento das perfografias parte, então, do procedimento de recolher coisas efêmeras do currículo investigado e, ao mesmo tempo, experimentá-las no ponto de contato com o *corpo desviante* de Ed Marte, bem como com o *corpo passante* das pessoas que circulavam pelo centro no momento em que se davam as performances.

Havia uma tentativa na perfografia traçada de realizar a investigação de maneira que se pudesse traduzir os encontros mapeados nos *Achados e Inventados*, o caderno de anotações da cartógrafa, as caminhadas com a ativista pelas ruas do Baixo Centro e as performances experimentadas como linhas de desvio em relação ao trajeto costumeiro realizado no centro

da cidade de Belo Horizonte. Perfografar foi entendido, assim, como um modo de cartografar tecido e destecido, por meio de linhas desviantes, inspirado no movimento turbilhonar proposto por Deleuze e Guattari (1997b). Perfografar também tem a ver com a ativação de linhas que se inspiram nas cartografias de crianças autistas, que Fernand Deligny<sup>2</sup> denominou de “linhas de errâncias” (DELIGNY, 2015; MIGUEL, 2015). Linhas que, embaralhadas às outras, em espiral, do pensamento da diferença de Deleuze e Guattari (1995; 1997; 2007) formariam uma teia-rede-de-intensidades.

Os itinerários experimentados nesta perfografia partiram de três linhas de criação dessa teia-rede-de-intensidades, a saber: (1) afectar-se no encontro com outros corpos no território cartografado, (2) traçar um plano de composição perfográfica e (3) acionar o riso e a escuta do canto de *fouror* que emerge de corpografias errantes que povoam as margens da cidade. Para tanto, é necessário discutir como essas três linhas de criação ativaram os procedimentos utilizados na composição das perfografias que dão vida à escrita desta tese.

A primeira linha é a do *afecto*. Afecto<sup>3</sup> entendido como um *signo* enigmático que arromba o pensamento atravessando os corpos (SPINOZA, 2007). Talvez a singularidade da cartografia do currículo das errâncias aqui explorado esteja justamente nas linhas de afecção experimentadas pelo corpo em perfografia pelas ruas da cidade. A segunda linha carrega a importância da dimensão que a *filosofia da diferença* atribui às conexões, às relações, às composições e às multiplicidades, isto é, às inúmeras possibilidades de entradas e saídas possibilitadas por uma experimentação cartográfica. Já a terceira linha mostra que o riso é um importante vetor de abertura dos corpos (BERGSON, 2001), sendo extremamente útil em cartografias que buscam “forças mobilizadoras de afectos e afecções, provocados por intensas vibrações corporais e arrombos no pensamento” (CARNEIRO; KRETLI, 2019, s.p.), para

---

<sup>2</sup> Fernand Deligny (1913-1996) foi um psicólogo francês que montou uma rede de cuidados feita de mapas e trajetos em uma convivência diária de anos com crianças autistas, na qual abdicou de todo tipo de pressupostos e domesticação simbólica, inclusive, da linguagem – já que as crianças autistas que participavam da rede não se comunicavam por meio de uma linguagem usual. Deleuze e Guattari demonstraram admiração em relação ao modo como Fernand Deligny desenvolveu uma forma de vida intensiva com as crianças autistas. Guattari cita Deligny em *Revolução molecular*; Deleuze o cita em *Crítica e clínica* e em *Diálogos* (com Claire Parnet) e de maneira decisiva (com Guattari) em *Mil Platôs (Rizoma)*, nos Platôs 8 e 9). Deligny, por sua vez, dedica alguns textos a Guattari e também cita, por exemplo, *Rizoma* de maneira elogiosa, dizendo que poucos textos haviam explicado de maneira tão precisa sua prática (MIGUEL, 2015).

<sup>3</sup> Muitas estudiosas que lançam mão do pensamento da diferença, entre as quais me incluo, adotam a grafia “afecto” para marcar o uso spinozista de acordo com a apropriação que Deleuze faz dessa noção.

desenvolver uma escuta capaz de acionar o canto de *fouror* que emerge de corpografias errantes.

### **1.1. Perfografar e afectar-se no encontro com outros corpos no território da cartografia**

A cartografia é uma prática investigativa de caráter aberto, que “se faz em movimento, experimentando e explorando um território” (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018, p. 1004). Os movimentos na cartografia não são feitos em linha reta, nem de modo fechado, circular. Movimenta-se em giros turbilhonares, ziguezagueando-se por todos os lados: seguindo e explorando as sensações, os mínimos gestos, os *afectos*, os efeitos dos encontros. Para isso é necessário permitir-se afectar: deixar que o *fora*, o imprevisível produza afecções no corpo que realiza a cartografia, de modo que os afectos inscrevam uma relação de trocas entre o corpo que cartografa e o território da pesquisa. O *território*<sup>4</sup> é entendido na cartografia como uma composição de movimentos de *territorialização* que faz nascer uma marca intensiva, isto é, um ritmo de pesquisa.

Movimentar, explorar e experimentar em uma prática investigativa cartográfica é, então, “abrir-se e inundar-se para as conexões e as composições que a prática de investigar possibilita” (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018, p. 1004). Se cartografar já é abrir-se a conexões diversas, perfografar implicou uma aposta estética que se amparou na movimentação das forças das ruas e no combate às formas que quase sempre engessam o currículo. Perfografar, então, apoiou-se na experimentação de composições que fazem da cartografia um *ato de criação* (DELEUZE, 1999).

O corpo em uma cartografia atualiza os afectos que são uma variação na potência de agir (SPINOZA, 2007; DELEUZE, 1999). Perfografar um currículo em deslocamento contínuo como o do currículo da cidade é cartografar suas linhas de fuga, seus movimentos de *desterritorialização* que sempre criam pequenos pedaços de novas terras, ilhas de intensidade no deserto/cidade – um manancial de currículos menores que atravessam o currículo da cidade. As movimentações urbanas inventadas pelos artivismos criam esses pedacinhos de

---

<sup>4</sup> “O território marca primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie [...]. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 134)]. É que a sensação de *ritmo* demarca uma outra ordem de coisas: a relação com as intensidades do território cartografado.

terras, matas virgens onde muitas formas de existência e resistência vicejam, onde uma vida sempre pode começar, recomeçar... Esses pequenos territórios de possibilidades são repletos de novos povoamentos. Torna-se importante mostrar, então, quais foram as linhas de criação que me inspiraram a experimentar os movimentos das perfografias realizadas no mapeamento de um desses novos povoamentos: os ativismos. Para tanto foi preciso inventar uma *língua menor* que estivesse à altura dos efeitos das desterritorializações produzidas pelos ativismos.

Esse procedimento exige, de quem se dedica às cartografias, um grande esforço para a criação de ferramentas e modos de expressão condizentes com o *acontecimento* que se desenrola no ato de cartografar. Isso para que a prática cartográfica torne-se a criação de um possível entre outros que se enuncia por meio do encontro com signos que se atualizam na ação. Cada ato de criação em uma cartografia é, portanto, uma experimentação, a afirmação de uma singularidade atualizada na prática. Teoria e prática, assim como corpo, pensamento e cartografia, compõem uma única e mesma máquina, um mesmo corpo aqui denominado de *perfografia*.

### **1.1.1. Perfografar, afectar-se e seguir as linhas de errância dos ativismos**

Perseguir o modo *aracniano* de Deligny (2015) e o *rizoma* de Deleuze e Guattari (1995a;) possibilita várias conexões às cegas que jogam as linhas de uma cartografia ao vento e deixam o acaso fornecer um suporte a elas. As linhas de Deligny são errantes porque “as crianças não funcionam pela consciência dos atos” (DELIGNY, 2015, p. 22). Deleuze (1997) agencia crianças e artistas ao dizer que, “À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas extensivos e intensivos” (DELEUZE, 1997, p 78). Deligny (2015) criou uma rede com pessoas adultas e crianças autistas que perambulou por diversas vilas no interior da França, no final dos anos 1960 e anos 70, recusando-se a relacionar-se com os sistemas asilares e, principalmente, com os sistemas interpretativos, castradores do corpo e da vida. Pelo contrário, sintonizavam-se por meio de vibrações que, para além de qualquer linguagem, traçava movimentos de mínimos gestos e trajetórias singulares, cujos arranjos provisórios, inscreviam outros modos de existência.

Era uma espécie de rede muito delicada mesmo, essa de Deligny e suas crianças autistas, sempre em vias de desmoronar-se (MIGUEL, 2015). O que lhes proporcionava a potência de estarem sempre em movência de pensamento e de corpos em busca de novas

*reterritorializações*. Deligny (2015) costumava dizer que, se o projeto de uma aranha é, tão somente, tecer sua teia, o que importa o resto? Um modo aracniano de perfografar, inspirado na rede organizada por Deligny e as crianças autistas, não poderia mesmo ser nem o de uma *interpretação* personalista nem o de uma operação de *significação*, mas o traçado de movimentos emaranhados e desemaranhados por linhas errantes.

Acompanhar uma artista como Ed Marte é criar um modo errante e menor de cartografar a cidade. É fazer um *rizoma* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a), um feixe de linhas que inventam entradas e saídas por todos os lados. Uma cidade, um agrupamento e/ou um corpo é feito de linhas (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Linhas de segmentaridade dura, por exemplo. As *linhas de segmentaridade dura* são as que enredam as corporeidades de um modo mais ou menos fácil de visualizar. Corpos estão sempre sendo capturados por essas linhas duras. Elas constituem o pacote de linhas que opera mediante estratos de poder que fazem funcionar os corpos. Os corpos estão sempre sendo segmentarizados por tais linhas mais ou menos duras. As linhas de segmentaridade duras, as *molares*, bem como as *moleculares* atravessam a cidade e os corpos em dois eixos de *longitude* e *latitude* – orientadores da potência de agir dos corpos.

Nossos corpos são segmentados pelas horas do dia e da noite, pelos dias da semana, pelo trabalho, pelo domingo, pelo feriado, pelas práticas de lazer, pelo metrô, pelo ônibus... Há toda uma burocracia de segmentaridades que cortam a cidade, os corpos, os grupos. Quando temos de ir a uma repartição pública renovar um documento, por exemplo, e nos encaminham para outra, nossos corpos são enviados de um segmento a outro, traçando linhas de extensividades burocráticas.

Sofremos, também, a segmentação das linhas raciais, generificadoras, de orientação sexual e de classe... Pode-se fazer o diagrama da cidade apenas lançando mão do pacote dessas linhas mais duras, inflexíveis. Tal desenho inscreveria na cidade os movimentos dos corpos em relação aos seus ordenamentos, as normas, que se encontram submetidos. Tal forma de ordenamento, constituído pelas linhas de poder, distribuídas na cidade, cria um currículo. Cria um currículo porque se trata de ensinar modos segmentados de ser e de se comportar no diagrama de poderes que controlam os corpos.

Mas na cidade existem, também, linhas mais capilares, *linhas moleculares*. Elas são de uma segmentação muito fina, formada por fiações muito sutis, sempre em vias de se atualizar. Tais linhas não operam por grandes cortes, e sim por fissuras minúsculas. Elas não desenham o mesmo caminho dos grandes segmentos na cidade. Essas linhas capilares formam *currículos menores* que atravessam o currículo da cidade de ‘n’ modos diferentes. Compõem, por exemplo, o currículo das Batalhas de MCs; o currículo das Ocupações; o currículo dos Saraus de Rua; o currículo das Hortas e dos Artivismos Urbanos; bem como tantos outros currículos e modos de existências que atualizam redes de saberes erráticos e clandestinos.

O currículo da cidade é formado, ainda, por outro pacote de linhas: as de fuga, aqui denominadas de linhas de errância. Ora, as *linhas de fuga* são linhas de criação, linhas mais delirantes. Não é preciso ser acometido por um doença para delirar. De acordo com Deleuze e Guattari (2010), as linhas de delírio, de criação, estão sempre agenciadas a vetores ligados a algum campo social. São linhas de uma intensidade política muito forte. No currículo da cidade as linhas de fuga podem se precipitar nas brechas e pequenos acontecimentos que nos deslocam e fazem pensar de outro modo. Podem ser experimentadas no encontro do corpo passante com um *picho*, um lambe-lambe, um grafite, uma instalação, uma performance urbana que arranca o corpo passante do caminho costumeiro.

Perfografar tem a ver, portanto, com mapear as linhas de fuga do currículo cidade. Tem a ver com tentar, sempre que possível, se desprender das linhas mais duras para mapear as intensidades que se desprendem das linhas de fuga. Só as linhas de fuga podem arrastar os outros dois tipos de linha: molares e moleculares. Para cartografar o currículo da cidade é necessário estar atenta aos movimentos mais sutis do território, às pequenas não fixações, mais difíceis de cartografar, bem como às sensações, às afecções produzidas no corpo que realiza a cartografia.

Mais uma vez é preciso lembrar aqui a inspiração aracniana de Deligny, que se aproxima das performances artistas mapeadas. Trata-se, no caso de Ed Marte, de um agir insurgente e molecular. No caso de Deligny, trata-se de um agir que surge do modo autista, que é bem diferente do “fazer” da “imagem do pensamento do conhecimento” e do “fazer” do “modo de vida capitalista”. Tanto o agir artista quanto o autista dizem respeito a ações não intencionais, sem finalidade, em que se perde tempo e ganha intensidade perseguindo linhas

de fuga ou de errância. O modo de agir autista e o artista serviram-nos de inspiração no processo de perfografar que foi ativado nas ruas do centro de Belo Horizonte com Ed Marte.

## **1.2. Perfografar e traçar um plano de composição estético, político e ético no território da pesquisa**

A experiência cartográfica aqui apresentada aconteceu nas ruas do centro, em meio às intempéries do tempo, do trânsito, do fluxo dos corpos passantes, das buzinas dos carros, onde as perfografias eram realizadas. Ao perambular pela cidade, a artista e a perfógrafa tornam-se uma máquina única, uma corporeidade nômade. Juntas acabam criando variações em seus projetos e em seus corpos em trânsito. Variações que podem ser deduzidas de um plano de *composição* como o que ocorre nos processos artísticos. Não existe plano de composição, isto é, um ato estético que já não seja político e ético. Trata-se de uma composição política porque todo ato de criação se insere em um campo político qualquer. No caso dos activismos, o que se coloca em jogo são práticas de insurgência e escape em relação às estruturas tecnocráticas e hetero-cis-controladoras dos corpos. Trata-se, também, de uma composição ética por produzir ações e decisões que envolvem uma avaliação de caminhos e trajetos possíveis de seguir.

Uma perfografia nunca se faz sozinha. Perfografar é estender uma série de fios viscosos e conectar-se a muitos outros corpos, signos, afectos, modos de expressão, povoamentos e outros tantos territórios existências, virtuais e/ou materiais. O princípio da composição é efetuada no nosso Grupo de Pesquisa como um modo de investigação que produz uma série cartográfica rizomática – como sugerem os títulos das pesquisas do campo do currículo em produção no grupo: currículo *com* forró, *com* Artaud, *com* música, *com* dança, *com* errâncias. Trata-se de uma combinação do currículo com outros tantos artefatos e signos. Ao misturar, (des)manchar, acrescentar, alterar materiais e procedimentos, acaba-se criando novos currículos, ativando novos aprenderes e modos de vida. Por serem singulares as linhas de composição experimentadas no Grupo, “não preexistem ao traçado que fazemos. Elas se dão no acontecimento” (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018, p. 1005). Se dão no aprender *com* cada nova criação experimentada, isto é, na *diferença* atualizada pelos variados modos de compor esses currículos.

Ed Marte não é professora; é artista. Suas performances não ensinam, não dão lições de conteúdos, nem de moral. Não ensinam, mas provocam aprenderes. Ed Marte não escreve. Ed Marte inscreve o corpo híbrido e político na rua. Todavia, suas performances fazem hesitar, geram deslocamentos no pensamento. Ao fazer isso, sua corpografia desviante encarna a ativação de um currículo em errância, um currículo que não ensina, mas não para de disparar aprenderes. O currículo das errâncias educa ao modo de uma aranha-fecunda que bota ovos-perplexidade, signos-hesitantes-enigmáticos pelas ruas da cidade. Vem um corpo passante distraidamente e, de repente, se depara com o ovo-performance:

**O que pode um ovo? Pode tudo!**  
O que pode um corpo-ovo-em-performance?  
Pode tudo, meu amor! Ed Marte é quem diz...  
E quando um corpo passante se encontra  
com os ovos (aracnianos) dos ativismos?  
Ovos-estado-de-coisas,  
que fazem girar em espiral os códigos da normalização.  
O corpo-teia-aranha-fecundo  
prolifera intensidades na cidade,  
fazendo gerar novos sentidos. Afinal,  
pensar é fecundar ovos no pensamento.  
Então, o corpo passante  
diminui a velocidade e  
esfrega os olhos.  
Não entende nada. Sorri. Segue seu caminho.  
Outro corpo para e quer entender o ovo:  
O que o ovo está fazendo ali?  
O corpo que estranha, hesita, quer saber.  
Pega o ovo nas mãos.  
A pressão e o calor das mãos precipita uma fissura no ovo.  
Tem corpo que tem fome e  
se atira com boca e tudo para cima do ovo.  
Viscosidades vazam, espalhando um líquido  
de transparências densas  
que geram potentes embates na cidade.  
O ovo não deveria estar ali.  
Ovo em risco.  
Mas, a cidade não é para *todos*?  
“Para todos, quem? Cara pálida?”

*Cadernos de Achados e Inventados*

Inúmeros seres habitam as virtualidades de um ovo-performance. Mas “ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido” (LISPECTOR, 1998, p. 49). Os ovos-signos são mesmo “tentativas” (DELIGNY, 2015; MIGUEL, 2015) muito frágeis que não têm a pretensão de instituir nenhuma verdade, muito menos certezas para os corpos na cidade. Carregam, isto sim, a função-educadora de instigar, de movimentar o pensamento, indicar possibilidades,

ensaiar outras formas de existir. As perfografias atualizavam essa sensação de um encontro novo com os signos ou de um encontro com novos signos cada vez que a perfógrafa colocava seu corpo na rua a fim de fazer seus mapas. E o mesmo pode-se dizer do processo de escrita desta tese:

**Escrita, esse fio viscoso que escorre da cartografia-teia-corpo**

A aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade e que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos exteriores e é atingida pelo menor dos signos que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa. É que uma perfografia não é construída como uma catedral nem como um vestido, ela é tecida de um modo viscoso. A perfógrafa-aranha, cujas linhas de errância são a sua teia, tece cada fio movimentado por este ou aquele signo das ruas: a linha e a perfografia, a teia e o corpo são uma mesma máquina que lhe provoca uma sensibilidade involuntária, uma memória involuntária, um pensamento involuntário. São como que reações intensivas do corpo a signos de diversas naturezas. Esse corpo-teia-de-aranha-que-perfografa se agita para entreabrir ou fechar cada uma das pequenas antenas que vêm deparar-se com a viscosidade de cada fio. Estranha plasticidade essa da perfografia. No corpo-teia-aranha cabe a perfógrafa, a espiã, a que se apaixona, a louca – e até a intérprete – a que irá estender um fio viscoso até uma artista não binária, outro até o agrupamento *Perpendicular Invisível*, outro até a *Academia TransLiterária*, e tantos outros, para fazê-los potências intensivas de seu próprio corpo-aranha-teia, perfis de si própria e de sua fome de rua.

*Cadernos de Achados e Inventados*

Como garantir na tese uma escrita que não traia o modo aracniano, ativista e subversivo das perfografias experimentadas na rua? Como? Se explicar o ovo já é estratificá-lo e isso muito pouco tem a ver com o pensar? Eis o dilema que, frequentemente, assombra a escritura de teses que se propõem a escapar da rigidez do pensamento linear. Por outro lado, há uma vontade política de que as linhas de escrita tecidas viscosamente com o corpo-teia-aranha e, ainda, com tantos outros corpos-ovos-signos, alcance mais que o corpo da cartógrafa, mais que seu próprio cérebro, o próprio umbigo, o grupo de orientação, os grupos de pesquisa, o campo de estudos do currículo... A escritura carrega em si o desejo de que as linhas tecidas e destecidas com seu corpo-teia-perfógrafa sejam um vetor enxameador de signos e encontros. Encontros que permitam conversas, afecções, afectos que façam viver um corpo em pensamento. Não há garantia nenhuma de que isso vá acontecer. Todavia, o desejo de criar

não deve ser abortado em nome da vontade de alcançar outros corpos, criar sentidos, produzir encontros.

Então o que fazer? Experimentar! Eis, aqui, um dos procedimentos mais importantes nesta investigação: a *tentativa*. A tentativa nada mais é do que a criação de um *plano de composição* que, em diálogo com os conceitos da filosofia da diferença de Gilles Deleuze, inventa percursos para uma pesquisa cartográfica que se deu nas ruas agenciada às práticas artistas. O plano de composição experimentado por meio das perfografias realizadas nas ruas parte de uma *geografia de afectos* que fazem o corpo que investiga acionar sensações que não param de mover, conectar e transformar o pensamento de quem realiza as perfografias. A tentativa, então, tem a dimensão de criar no corpo da perfógrafa um estado de atenção aos afectos e efeitos de toda a experiência perfografada.

Certa vez, uma das pessoas adultas que atuava na rede de convivência criada por Fernand Deligny desesperou-se diante do fato de não saber o que fazer em relação a uma das crianças autistas, como cuidar dela, visto que “ela se mordida”, “batia sua cabeça contra a parede”, tinha “impulsos completamente autodestrutivos” que não cessavam. Deligny propôs, então, que, “em vez de fazer algo”, em vez de “intervir diretamente” na situação, a pessoa adulta “se afastasse” e tentasse “traçar os movimentos da criança” (MIGUEL, 2015, p. 59). Os mapas da rede que Deligny criou serviram de inspiração para Deleuze e Guattari (1995a) desenvolverem o conceito de *cartografia* em *Mil Platôs*.

Os mapas dos gestos das crianças autistas desenvolvidos por Deligny surgem do procedimento de “criar uma tentativa”. A *tentativa* é, então, simples e sem premissas, trata-se sempre de “criar” algo novo. A tentativa foi definida por Deligny (2015) como uma “posição radical” que se desviava dos métodos usuais do “fazer como” das prescrições asilares responsáveis pelo acolhimento de crianças autistas naquela época. Traçar uma tentativa equivale a criar novas formas de se conduzir no mundo ao modo de uma aranha, que não se preocupa com nada além de suas teias. Trata-se de um modo de compor com as coisas no momento em que elas se produzem como experiências de vida, ou ainda do modo como uma artista produz diversos exercícios durante o processo de construção de sua obra. Por ser apenas “uma tentativa” e não saber onde isso pode dar, o mapa dos gestos das crianças autistas foi chamado por Deligny de “linhas de errância” (MIGUEL, 2015, p. 60).

Perfografar um currículo viscoso e movediço como o da cidade, assim como escrever uma tese, tem um sentido próximo ao traçado errático criado por Deligny e seu bando. É que nos mapas dos gestos das crianças autistas as “linhas do agir” atravessam as “linhas do fazer”. Nessa dinâmica, o importante é verificar como a ordem do “fazer” permite que o “agir” interrompa e aponte para uma nova forma (MIGUEL, 2015, p. 60). São as “linhas de erro” que, mesmo incompreensíveis para a lógica racional adultocêntrica, produzem um maior grau de intensidade: Por que uma criança descasca a laranja se não quer comê-la? Por que passar pelo caminho mais longo para chegar do outro lado do rio, se existe um caminho bem mais curto? Não importam “as razões” porque elas inexistem. Importam as tentativas, as linhas de errância que inscrevem um agir errático no “bom senso” do pensamento adulto “normal” (MIGUEL, 2015, p. 60).

O procedimento usado no *Caderno de Achados e Inventados* – o caderno de notas da tese – também se inspirou no procedimento da “tentativa” deligniana. Tal caderno foi desenvolvido como uma espécie de catálogo de tentativas. Nele foram experimentados os procedimentos de *desmontar e juntar e colar e criar e traçar e desfazer e tramar à deriva*. Tratou-se da composição de uma espécie de conjunto de expressões geradas pelas sensações que atravessaram o corpo da perfógrafa ainda no calor das perfografias. Algo se passou: memórias involuntárias + pensamentos involuntários + hesitações + poemas + pedaços de teorias + imagens + recortes daquilo que seguimos juntando aqui e ali no movimento das errâncias perfografado. Algumas dessas tentativas estão transcritas na tese; outras povoaram a página de um blog pessoal da perfógrafa, viraram publicações de artigos, capítulos de livros e pequenas epígrafes em suas redes sociais; outras são apenas restos, pequenos retalhos, cacos, trechos que nunca chegaram a habitar as páginas desta tese, tornaram-se pequenas existências virtuais em vias de atualizar-se, mas que moram, no momento, no “porão” da perfógrafa junto com seu devir-aranha, que, vez ou outra, tem a chance de “instaurar-se” (LAPOUJADE, 2017b).

### **1.3. A escuta do riso insurgente e do canto de *fouror* das margens como extratores de possibilidades nas perfografias experimentadas**

As perfografias que foram experimentadas nas ruas tiveram, também, o sentido de uma abertura do corpo da perfógrafa ao senso de humor mordaz e afirmativo dos ativismos. Os

ativismos das dissidências de gênero e sexualidade subvertem os insultos recebidos de corpos que tentam diminuir suas vidas colocando-as no rol de condutas “erradas”, “ininteligíveis”, “invivíveis”, “infames”. Os modos libertários da vida artista não se opõem ao que é considerado “erro”, e sim à “tolice”, à “besteira”, à “baixeza” do “nosso tempo”, tal como Deleuze (2018a) extrai do seu encontro com o pensamento nietzschiano. E do encontro com Nietzsche ninguém sai sem que a produção de um riso insidioso possa afectar o pensamento (CRAGNOLINI, 2005).

De fato, o riso é um importante procedimento nas cartografias curriculares que realizamos em nosso Grupo de Pesquisa sobre Currículos, Culturas e Diferenças – o GECC. Nesse processo, descobrimos que estamos bem acompanhadas, já que as intercessoras com as quais trabalhamos, autoras de literatura que nos inspiram e pesquisadoras importantes que nos ajudam a interrogar os saberes existentes, de diferentes modos, chamam a atenção para a força afirmativa e política da alegria, da música, dos encontros, da festa. Então, o riso ganha destaque em nossas cartografias “porque ele é potente”; é um “destruidor de formas”; é um “acionador de forças”; um “conector e agenciador importante para as investigações cartográficas dos currículos que realizamos” (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018, p. 1020).

O humor e o riso que surgem das práticas artistas das dissidências de gênero e sexualidade são signos, expressões de um bloco de sensações provocantes que atrelam o riso à paródia, à subversão, às performances hiperbólicas de gênero, indicadoras de movimento e transformação: algo muda no ato performático de transformar um insulto numa forma orgulhosa e afirmativa de se posicionar no mundo. As performances artistas não deixam de ser uma resposta às vozes transfóbicas que afirmam a abjeção de certos corpos. A paródia e a performance artista são, portanto, potências extremamente críticas, políticas, éticas, apesar de bem-humoradas e irreverentes.

Sim, o riso acompanhado do tom hiperbólico das performances de Ed Marte não deixa de fora um caráter de ruptura, de desconstrução, de desmontagem dos aparatos das máquinas que dão forma às normas hetero-cis-gêneras. Nas ruas existem corpos de todos os tipos. Corpos mais fechados. Corpos mais abertos. Corpos insurgentes que não se dobram facilmente às linhas molares. Corpos que não seguem o caminho reto. Corpos que se desviam da normalização. Corpos que andam a zozos, a ermo, vagueiam, se desviam, saem dos trilhos, brincam, jogam com a “ordem”, o “correto”, os “bons modos”. Corpos que se perdem pelo prazer de

experimentar uma errância (JACQUES, 2012). Tais corpografias só por re/existirem nas ruas da cidade “acionam o poder do riso”, “riem do poder” (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018, p. 1018).

Acontece que existem corpos que não se perdem voluntariamente, contudo. Corpos que são empurrados para uma zona de “precariedade induzida” (BUTLER, 2012). Corpos esquecidos, deixados à margem pelo capitalismo. Corpos que pegam o que encontram pelo caminho. Corpos *abjetos*, que “não pesam”. Corpos “não passíveis de luto” (BUTLER, 2012). O que a perfógrafa buscou fazer foi, sem perder de vista o riso que desmonta o aparato hetero-cis-normativo, desenvolver uma escuta afirmativa em relação à presença de corpografias abjetas que povoavam as margens do centro da cidade. O currículo das errâncias é então esse currículo que surge do agenciamento do corpo da perfógrafa com as corporeidades consideradas erradas e abjetas na cidade. O corpo errante e não binário de Ed Marte é emblemático sob esse aspecto, não apenas por encampar uma agenda ativista mas também, por caminhar pelas ruas de Belo Horizonte como se carregasse uma placa invisível em seu peito, na qual se pudesse ler: *atenção, um corpo aberto para obras!*

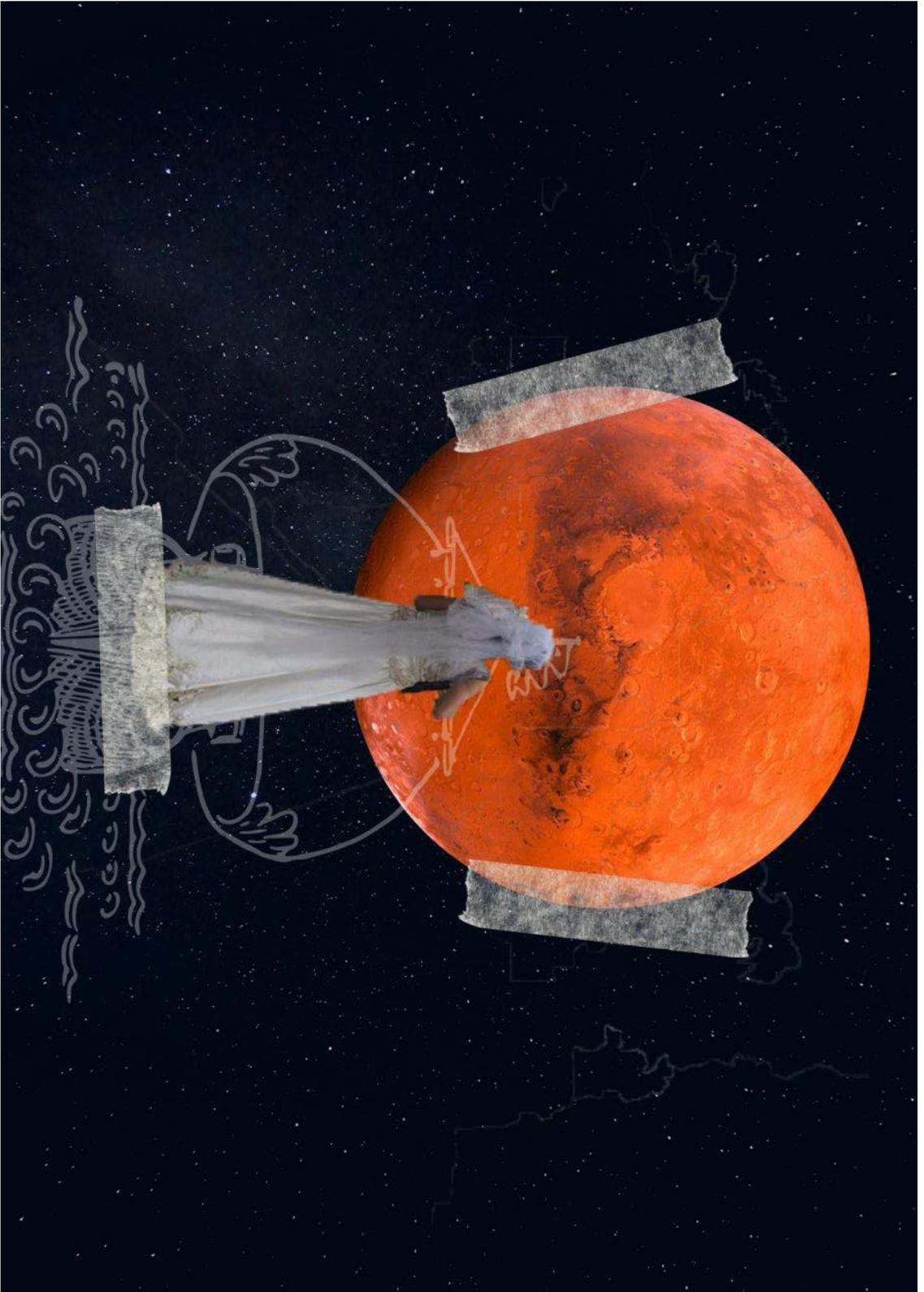
Corpos em obras, descontínuos e erráticos assim emitem sinais de que já foram quebrados, rasgados, perfurados, mas não perdem um tipo de riso enigmático e um canto de *fouror* que os potencializa. Corpos delirantes como o corpo ativista de Ed Marte emitem, sim, esse canto de *fouror*, isto é, de fúria, de impetuosidade, de exuberância feroz que emerge dos “movimentos aberrantes” (LAPOUJADE, 2015) que povoam as ruas, que produzem contágios variados e que pode ser ouvido mesmo quando tais corpos caminham em silêncio.

As perfografias experimentadas buscaram dar ouvidos a esse canto produzido por corpografias que vivem às margens e nas margens, nas franjas, nas dobras da cidade. Para isso foi necessário desenvolver uma *corpografia perfográfica*: grafar na própria pele esse canto das margens, performando um modo de investigar que fosse capaz de se afectar com a escuta do *fouror* que escorre dessa espécie de réquiem das margens. A perfógrafa tinha a sensação de que o canto de fúria que emerge das corpografias em errância voluntária e/ou induzida, apenas pelo fato de existirem, em certos momentos, faziam tremer o chão por onde tais corpos pisavam, decompondo a suposta solidez de onde o *sentido* deixa de ter sentido sempre. Onde o *uno*, o pensamento único e universal deixa de ganhar o jogo sempre.

Ao expressarem essa espécie de insurreição contra o *logos*, contra a razão, contra o dogma dos universalismos, tais corpografias ininteligíveis criam outros agenciamentos de sentido no currículo da cidade, um desses agenciamentos não cessa de apelar para a criação de uma linha satírica e mordaz que espalha expressões tanto de um riso enigmático quanto de um canto de *fouror* capaz de tremer e hesitar as categorias de poder que, por meio de suas linhas molares, tentam aniquilar e tornar descartáveis os corpos ininteligíveis.

O currículo das errâncias é composto, portanto, destas três linhas de criação desenvolvidas aqui no giro do perfografar: a linha dos afectos, a linha da composição e a linha da escuta tanto do riso insurgente quanto do canto de *fouror* das ruas. Essas três linhas são tratadas nesta tese não apenas como procedimentos da cartografia aqui experimentada (ao modo das perfografias realizadas) mas também como procedimentos importantes na efetivação do currículo das errâncias experimentado. Por isso, o currículo das errâncias experimentado não abre mão do afecto, da composição e do riso como procedimentos que ativam um canto de *fouror* para a educação, uma educação clandestina e insurgente feita no chão da cidade.

Isso tudo carrega o sentido de que, para colocar o currículo das errâncias em ação, é necessário um importante giro no pensamento, o do *perfografar*, que parte da capacidade que o corpo tem de se afectar, compor “com” e escutar línguas menores, insurgentes, potencializadoras da vida, que traçam caminhos outros na cidade, na vida. Mas não basta apenas que o currículo das errâncias convide os corpos que habitam a cidade a experimentar a língua menor das ruas, é necessário produzir uma *gagueira* na língua maior; na gramática da hetero-cis-norma que aprisiona os corpos. É o que será explorado no próximo giro: o do *hesitar*. Este é o giro que possibilitou a criação do conceito de *pedagogia da hesitação* – um componente relevante no currículo das errâncias aqui traçado, por extrair uma abertura para o novo no pensamento, isto é, a diferença.



## II. HESITAR

Este é o giro do currículo das errâncias que mostra a potência da *pedagogia da hesitação* ativada pelos artivismos. O presente giro pretende detalhar como a produção da hesitação nos corpos passantes torna-se um procedimento que dispara uma *pedagogia*, mesmo que esta funcione de uma maneira subversiva como uma “contrapedagogia”<sup>1</sup> (GONÇALVES, 2019) pela tentativa de desmontar a língua da gramática que normaliza e disciplina os corpos.

Algumas obras de Gilles Deleuze trazem uma noção recorrente que, se não for compreendida, pode causar certo incômodo: trata-se da gagueira. O ato de gaguejar, frequentemente entendido como um “erro” no modo “correto” de falar é torcido por Deleuze (1997) e tomado como um procedimento potente para o campo literário, de um modo específico, e para a produção do pensamento da arte, de uma maneira geral. É importante ressaltar que a *gagueira* para Deleuze não é uma metáfora. Não se trata de imitar o modo gaguejante de uma pessoa conversar. O importante na gagueira é a hesitação que ela produz nos atos de fala.

As performances artivistas também produzem um gaguejar que ativa no currículo das errâncias uma função-criadora disparada por signos que emitem sensações de estranhamento e perplexidade nos corpos passantes. Tal função-criadora foi denominada nesta tese de *Pedagogia da Hesitação*. Ao produzir essa espécie de gagueira na língua normativa e controladora dos corpos, a pedagogia da hesitação opera uma *desmontagem* nos códigos de normalização dos gêneros e da sexualidade.

Em Deleuze (1997) a gagueira é fruto de um uso desviante da língua. Em *Kafka, por uma literatura menor*, por exemplo, Deleuze e Guattari (2017, p. 33) afirmam que uma “literatura menor” é aquela que “uma minoria faz em uma língua maior”. Mas por que o ato de gaguejar

---

<sup>1</sup> Mônica Hoff Gonçalves é uma artista, curadora e investigadora que se dedica a pesquisar metodologias artísticas que não se convertem em “pedagogias instituintes”, apresentando um conjunto de “tensões”, “fricções” e “reflexões” que envolvem seus “usos” e “sentidos desde diferentes perspectivas”. De acordo com o ponto de vista da autora, existiriam as “pedagogias de poder”, as “pedagogias libertadoras” e as “contrapedagogias” com suas epistemes próprias. Nesse cenário, projetos artivistas como os que realiza Ed Marte produziriam “desaprendizagens” que “incendiariam” os saberes instituídos, tornando-se, por esse prisma, uma “contrapedagogia” (GONÇALVES, 2019, p. 43-54).

adquire uma importância nas obras de Deleuze? Ora, o que faz uma pessoa enquanto gagueja senão tremer a língua diante de determinadas palavras?

Haveria, portanto, na gagueira, a produção de uma espécie de abalo, uma fricção na linearidade dos dizeres. Isso implicaria na produção de uma série de suspensões e, ao mesmo tempo, de prolongamentos não esperados nos enunciados. Gaguejar se torna, então, um tipo de expressão desviante, uma maneira de fazer a língua maior tremer, vacilar. Para Deleuze (1997), esse modo hesitante é um vetor desorganizador, um fator de *desterritorialização* no pensamento. Um modo de fazer a língua maior hesitar, tremer, entrar em variação e produzir uma vibração no pensamento.

Ora, o verbo hesitar vem do latim *haesĭto,as,āvi,ātum,āre*, que tem o sentido de “ficar paralisad[a], embarçar-se, deter-se, suspender, ficar perplex[a]”. O procedimento da hesitação no currículo das errâncias é responsável pela produção de uma fricção no movimento acelerado dos corpos passantes quando estes têm a chance de se encontrar com a corpografia desviante de Ed Marte na cidade. Tal procedimento foi compreendido como um componente do currículo das errâncias que produz um *uso menor* da língua normatizadora e disciplinadora dos corpos no território urbano.

Durante as perfofografias era comum ver os corpos que cruzavam com a artista hesitarem diante de sua corpografia emblemática. A presença de Ed Marte nos espaços onde transita por si só torna-se problemática, causa perplexidade e remete a uma série de questionamentos. Algumas pessoas me viam perto da artista e me perguntavam, por exemplo, se aquilo era para “um programa de televisão” que “filmava as pessoas com uma câmera escondida” para ver a “reação dos corpos na rua”, se era a “promoção de algum evento”, “ensaio de uma peça de teatro”. Perguntavam-me se Ed Marte “se sentia mais homem ou mulher”, se a artista “era gay”, o que “ele” estava fazendo “vestido de mulher”, por que “ele” estava fazendo “aquilo na rua”. Dependendo da performance, algumas pessoas chegavam a parar de caminhar para interagir com a artista.

Comecei a me interessar por essas paradas, principalmente pelo movimento de hesitação dos corpos. Algo fazia com que os corpos passantes interrompessem sua trajetória costumeira, mesmo que por instantes, a fim de observar e tentar decifrar a corpografia híbrida e hiperbólica de Ed Marte. Uma corpografia que desafiava a “normalidade” da vida nas ruas.

Eu percebia, então, que quando um corpo passante hesitava, algo acontecia em seu corpo. Percebia que a chance de algo acontecer, isto é, de um corpo *ser afectado* pelos signos artivistas era maior quando este corpo hesitava e suspendia por instantes sua trajetória na cidade.

Todavia, muitos corpos apressados sequer chegavam a enxergar o corpo em obras da artista. Isso me levava a constatar que a hesitação é realmente um componente muito importante na efetivação do currículo das errâncias. Comecei, então, a prestar atenção nos vetores da hesitação e constatei que o estranhamento e a perplexidade aconteciam com maior frequência no encontro mais próximo dos corpos passantes com o corpo de Ed Marte. Tal encontro produzia uma espécie de gagueira nos corpos passantes. E ao gaguejar, ou seja, ao hesitar diante da corpografia artivista de Ed Marte, o corpo tinha mais chances de se abrir para a diferença, de se afectar com os signos do artivismo que os corpos que sequer hesitavam, que estavam demasiadamente fechados para sentirem alguma espécie de hesitação. Corpos indiferentes não podem experimentar as intensidades produzidas no currículo das errâncias porque se encontram fechados demais para serem afectados pelos signos dos artivismos.

O ato de gaguejar, que Deleuze e Guattari (2017) extraem de leituras consideradas desviantes como a literatura de Kafka, por exemplo, produz a *desterritorialização* de alguns códigos que têm a função de desafiar a imagem dogmática do pensamento. O uso desviante da literatura possibilita, portanto, a invenção de objetos e temas *menores* cuja potência política e insurgente é extremamente maior. As performances artivistas de Ed Marte, ao seu modo, também produzem algo novo nas práticas de gênero e sexualidade comumente aceitas sob a condição não de negá-las, mas de multiplicá-las.

A pedagogia da hesitação é um componente importante do currículo das errâncias por produzir desvios e desterritorializações tanto nas práticas urbanas quanto nas políticas identitárias que costumam configurar e policiar as performatividades de gênero na cidade. Mostro aqui, então, o funcionamento da pedagogia da hesitação ao modo de *língua menor* e os seus efeitos no currículo da cidade. O argumento desenvolvido neste capítulo é o de que a pedagogia da hesitação atualiza procedimentos que operam na desmontagem da normalização de gênero e sexualidade na cidade, o que permite que novas possibilidades de performatividades sejam inventadas e múltiplas corporeidades e corpografias sejam ativadas.

Para que tal argumento seja desenvolvido, o capítulo foi dividido em duas partes. Na primeira mostro como a hesitação constitui um tipo singular de pedagogia que, por meio da dúvida, da incerteza e da perplexidade, ensina que os corpos podem produzir um número infinito e não biunívoco de estéticas e performatividades de gênero e sexualidade. Ensina que a cidade pode ser mesmo uma plataforma de inscrição para todos esses modos de vida libertários. Já na segunda parte discuto os efeitos da produção de uma estética aberrante implicada nas performances artivistas de Ed Marte.

## **2.1. Pedagogia da hesitação: aprender a desafiar as certezas no currículo das errâncias**

### **Antes de mais nada, ativar as incertezas!**

Era um dia extremamente quente desses que a gente fica toda derretendo, porque sofre os efeitos das oscilações da pressão atmosférica e do clima seco que antecede o verão. Aquela sensação de estar sendo aquecida dentro de um forno e o vapor do asfalto subindo, esquentando o corpo todo a partir dos pés. Isso tudo acaba provocando um enorme torpor no pensamento, à medida que tento me arrastar por cima daquele chão fumegante sob o céu que se tornava cinzento rápido demais. O atrito do meu corpo com corpos mais espertos que o meu, esbarrando na minha mochila, com pedidos (às vezes) de desculpas, aumentava ainda mais meu desconforto térmico. Se eu acho que, em Belo Horizonte, as pessoas andam apressadas, em São Paulo a vida é muito mais acelerada. E, eu, lá, com aquela mochila nas costas e o corpo dolorido da viagem de ônibus. Já havia rodado a 32ª Bienal de Arte de SP de cabo a rabo e, agora, estava, ali, sentada no vão da Praça das Artes – morta, né?! – esperando Ed Marte chegar com os olhos apreensivos naquelas nuvens acinzentadas que se amontoavam por cima de nossas cabeças. Lembro-me de ter tido dificuldade para decidir se deveria ou não seguir Ed Marte até SP quando de repente me vi dentro de um ônibus naquela noite absurdamente quente de novembro. O ônibus seguia em direção à mesma capital paulista onde, alguns anos antes, eu havia iniciado e abortado um processo de doutorado na USP por conta de uma síndrome de pânico. Foi ali, fazendo as pazes – será mesmo? – com São Paulo que me vi forçada a lembrar de M. Proust e quanto um corpo pode ser feito de memórias esquecidas, mas que sempre voltam com outras cintilâncias. Foi ali, também, que, ao seguir Ed Marte, tive a oportunidade de conhecer os trabalhos da artista Grada Kilomba. Também tive acesso à explosão do ativismo negro de Michelle Mattiuzzi e de Jota Mombaça para o Laboratório de Imagem Política da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo tema era Incerteza Viva. Apesar disso tudo, me encontro ainda confusa e hesitante, sentada neste banco, esperando para me colocar diante da “Presença Permeável com Ed Marte” – nome da ação proposta pelo educativo da Praça das Artes para a performance da artivista mineira. Se a 32ª Bienal daquele ano de 2016 chamava a atenção para o fato de vivermos um processo de incerteza e precariedade que é próprio da

vida no planeta Terra, era, ali, na rua junto à corpografia permeável de Ed Marte, que eu tinha a possibilidade de experimentar aquela espécie de imprevisibilidade pura, tinha a chance de me agenciar a corpos tão diferentes do meu; descobrir novas maneiras de aprender, aprender com o corpo na rua. Com Ed Marte quem sabe eu poderia me tornar menos ansiosa, menos neurótica com o futuro – até mesmo das “revoluções”, mesmo porque já nem acredito mais mesmo em revoluções – e com isso, quem sabe, me tornaria mais leve e aberta aos *devires*, ao instantear da vida?! Aprendia seguindo Ed Marte nas ruas que perder as certezas “não se aprendia” em uma galeria de arte, nem mesmo em uma bienal, por mais que seu nome invocasse isto, pois sentia que enquanto não perdêssemos, desaprendêssemos tantos pressupostos que nos foram impostos, não poderíamos dizer coisa alguma...

*Caderno de Achados e Inventados*

Se tive dúvidas se deveria seguir Ed Marte e participar da performance *Presença Permeável* realizada nas ruas do centro antigo de São Paulo, era porque a proposta da investigação, que resulta nesta tese, se baseava no mapeamento dos efeitos dos encontros dos corpos passantes com os signos do ativismo nas ruas do centro de Belo Horizonte. Por outro lado, estava no primeiro ano de pesquisa quando surgiu a oportunidade de seguir a artista até São Paulo e pensei que tal deslocamento proporcionaria um interessante exercício de cartografia, mesmo que a capital paulista ainda produzisse em meu corpo afectos tristes, como as sensações de medo ou de pavor que, se muitas vezes paralisaram e congelaram o meu corpo, desta vez mostraram que também podem ativar outras afecções como uma espécie de resposta corajosa, impetuosa, que muito tem a ver com o ativismo de Ed Marte. Daí a aposta súbita, impulsiva e inesperada de entrar naquele ônibus à noite, sozinha, e acompanhar Ed Marte a São Paulo, mesmo correndo o risco de disparar o gatilho de um medo congelante e paralisador.

Se trago tal relato para esta tese é por constatar que o medo, as dúvidas, as hesitações e fricções que atravessam o pensamento de uma pesquisadora também são desdobramentos de uma função-criadora que pode ser lida na mesma chave da pedagogia da hesitação que aqui exploro. Qualquer currículo pode ser arrastado pelo giro do hesitar, porque é no momento em que o corpo se desfaz de suas certezas, pressupostos, dogmas, imagens-clichês, que ele pode se esvaziar, se abrir, se deixar afectar pelo ainda não pensado.

São esses movimentos de desvio e de errância em relação às certezas que foram chamados no currículo investigado de *experimentação*. Um modo de experimentação que, inspirado pela filosofia da diferença, entende que uma “experiência” situa-se entre uma porção “empírica” e

“prática” da realidade e outra “intensiva” e “imaterial” que se atualiza por meio de encontros com algo que arromba o pensamento, fazendo-o pensar.

A leitora notará, todavia, que as evidências de um “eu” que se inscreve como “narradora” nos *Achados e Inventados* e que, aparentemente, parece querer marcar um território ao circunscrever certas “posições” diante do que se chama aqui de “perfografia”, irá pouco a pouco, giro a giro, trocando de pele, perdendo seu rosto. Sua corpografia vai sendo atravessada por linhas hesitantes, errantes e criadoras que lhe arrastarão para uma espécie de transbordamento.

Tais fluxos acabaram interferindo nos desdobramentos daquilo que Bergson (2005) denominou de *problema*, algo que força o pensamento e sempre é fruto de um “ato de criação” que pode ser científico, artístico, tecnológico e filosófico. Para Deleuze (1999), “ter uma ideia” é “algo raro”, pouco corrente, é uma espécie de “festa” que aumenta nossa potência. Por se tratar, ainda, de uma geografia de afectos, os relatos contidos no *Caderno de Achados e Inventados* constroem-se pele a pele no chão da cidade. Expressam o modo como a narradora, quer dizer, a *perfógrafa*, vai se tornando um *corpo em obras*, como vai desenvolvendo um corpo mais sensível, mais permeável aos blocos de sensações e afectos *experimentados* como potências que aumentavam o seu modo de agir na pesquisa, na vida, já que um corpo pode ser definido a partir de suas “relações”, dos “encontros” que o potencializam – de um ponto de vista spinozista.

Toda essa dinâmica de afecções colocada em jogo pelos movimentos artivistas de ruptura com a estagnação das normas que tendem a fechar os corpos passantes pode ser compreendida no currículo das errâncias como uma *ética dos afectos*, pois é o agir que arranca da ética uma política capaz de tornar algo possível. Aliás, é na experimentação de mundos possíveis que se destaca o privilégio que é dado ao *movimento* em detrimento da *identidade*, à variação contínua em detrimento da forma determinada, aos vazamentos que sempre estão em vias de dissolver a organização e a estabilidade que inventam novos modos de existência.

Ocorre que as corporeidades, ao se deixarem afectar pelos signos que produzem incertezas, experimentam a sensação de hesitar, de colocar o corpo no movimento de abrir-se, de tatear e avaliar podendo fazer escolhas e decidir o quanto deve seguir os fluxos ou desviar-se, inventando caminhos novos. Muitas afecções se apoderaram do corpo da perfógrafa antes dela

decidir se deveria acompanhar Ed Marte até São Paulo ou não. Com o corpo atravessado por dúvidas, medos e incertezas, a perfógrafa decide mergulhar nos fluxos dos artivismos e deixar-se levar.

### **HesitAções!**

ir/deixar-me ir/perder-me/ entrar no ônibus/ não ter certeza se deveria ter entrado/ desterritorializar-me/ fugir de mim/ instalar-me no próprio corpo/ arrastar-me carregando uma mochila pesada por outros mundos/ conectar-me com outros corpos-signos/ corpos diferentes do meu modo de vida/ corpos-objetos-de-arte/ corpos-vídeo-instalação/ corpos-performances de um laboratório de imaginação política/ viajar nesse lance de laboratório de imaginação sem sair do lugar/ atravessar uma bienal/ percorrer o deserto/ sentir-me sozinha/ enfrentar um mar de outros corpos-signos/ corpos-onda-atrito/ sentir calor/ medo de chuva, porque já experimentei que chuva em SP não é só garoa, não/ parar de me arrastar para refrescar-me/ sentar no banco de um terminal de ônibus, de uma galeria, de uma praça/ esperar/ esperar pela presença permeável de uma artista não binária/ ficar à espreita/ insistir no jogo da diferença pura/ persistir no não binarismo/ mesmo não sabendo ao certo onde isso irá me arrastar/ cartografar as intensidades/ não saber cartografar intensidade alguma/ estranhar/ hesitar de si mesma/ aprender a desprender-se de si/ aprender a errar/ criar o gosto pela incertitude e a errância/ aprender jogando fora as certezas como se joga casca de banana no lixo/ esgueirar-me como uma aranha, tateando como um corpo cego/ ou correndo feito uma louca/ viajante do deserto/ nômade da estepe.

### *Caderno de Achados de Inventados*

Ocorre que também um *conceito* pode ser arrastado por essa mesma potência criativa e afectiva contida no bloco de sensações catalogados no caderno de notas de pesquisa acima citado, posto que não existe um único conceito que seja neutro e/ou inocente (DELEUZE; GUATTARI, 2007). Com o conceito de *pedagogia da hesitação* criado nesta investigação não foi diferente. Um conceito na filosofia da diferença não é criado com o objetivo de acumular saberes, mas para que o pensamento possa sorver lufadas de um ar fresco, isto é, ter uma ideia nova. Eis a “festa” de que fala Deleuze (1999).

O primeiro ponto destacado por Deleuze e Guattari (2007) em relação à criação de um conceito diz respeito à sua “complexidade”. Cada conceito já carrega em si uma *multiplicidade* e, em torno dele, giram muitos componentes (DELEUZE; GUATTARI, 2007). E um conceito só tem relevância se associado ao problema que ele visa responder. No caso da pedagogia da hesitação o problema de fundo refere-se à produção de um elemento paradoxal que surge do encontro dos corpos passantes com a sensação de estranhamento provocada pelos signos artistas, espalhados pelas performances.

Esse elemento paradoxal, mapeado por meio das perfografias experimentadas, é colocado em movimento por alguns vetores de abertura no pensamento das pessoas que caminham nas ruas e, de repente, se deparam com as situações de estranhamento proporcionadas pelo ativismo de Ed Marte. A violência do estranhamento e a força da perplexidade são tratadas aqui como os ativadores da pedagogia da hesitação. Se as performances artistas podem ser entendidas como o surgimento de uma presença estranha, de uma aparição inesperada na rua, tal presença surge da ação de um corpo em obras, mas, também, de algo mais, isto é, das *intensidades* produzidas pelo encontro dos corpos passantes com signos que provocam uma hesitação no pensamento.

Trago a seguir o exemplo de uma experimentação realizada no *Caderno de Achados e Inventados* no qual faço uma espécie de *bricolagem* com a publicação de uma notícia de um jornal local sobre “lambe-lambes”, isto é, “retratistas” que atuam no Parque Municipal de Belo Horizonte – onde acompanhei uma das performances de Ed Marte envolvendo a ação de tirar “retratos”. Inspirada pelo mesmo senso de humor que acompanha as práticas artistas, realizo uma pequena torção, alterando os gêneros da narrativa jornalística, compondo trechos da notícia com trechos da performance de Ed Marte; intercalando ficção e realidade num jogo de sentidos imbricados no encontro do “antigo” com o “novo”, “retratos” e “selfies”, “lambe-lambes” e “performers”, “variações linguísticas” e “produções de estranhamento de gênero”.

Faço essa pequena desterritorialização na linguagem jornalista para produzir uma sensação de gagueira, de fricção na língua da normalização de gênero. Se trago tal experimentação é porque acredito que seja útil para mostrar como os signos que emitem vibrações de estranhamento e perplexidade – relacionados às performances artistas – podem produzir uma espécie de hesitação tanto gramática, que opera normatizando a linguagem, quanto em relação às corporeidades, que acabam, mediante o ato perlocutório, tornando-se engessadas. Por fim, opero com tais desterritorializações no texto jornalístico para mostrar que em estado de errância, o pensamento pode saltar dos trilhos costumeiros e criar variações de sentidos.

#### **No mesmo lugar de sempre?!**

A *eletricista* Wagner Pereira Guedes, de 37 anos, saiu do Eldorado, em Contagem, para passear com a família na Praça da Estação, na Região Central de Belo Horizonte. De folga, pai *separada*, aproveita todo o tempo livre para participar da criação da prole. Além de Beatriz, de 13, e de Henrique, de 10, Wagner trouxe a sobrinha Elcio

Rodrigues, de 19, vinda do interior, para a tarde de lazer no ponto mais bonito do Boulevard Arrudas. Bastante *satisfeita* com o dia de sol com familiares, *ela* quer uma foto para a posteridade. Valdney Mauro Oliveira, de 38, é *outra* que precisa de registro. O motivo é simples, mas não menos importante: uma foto 3x4 para documentação de trabalho. Para ambos os casos, uma saída possível. É quando entra em cena *uma* ilustre especialista na arte da fotografia instantânea: José Marcos da Silva, de 85 anos. *A* lambe-lambe, com 55 anos de praça, é *uma* das dez profissionais que terá o ofício protegido como bem cultural imaterial pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio de Belo Horizonte.

### **Prazer, Ed! Retratinhos com você!**

O burburinho começa quando a artista chega ao Parque Américo Rennê Giannetti – conhecido como Parque Municipal de Belo Horizonte – maquiada, trajando maiô, meia arrastão, salto alto, echarpe e chapéu, segurando uma sombrinha em uma mão e, na outra, uma placa com os seguintes dizeres: “Tire uma foto com Ed Marte”. Antes mesmo de encontrar um local para pendurar a placa e dar início à performance, uma profusão de olhares curiosos provoca uma movimentação ao redor da artista. Além da curiosidade, sinto que outros blocos de sensações são experimentados ativando no corpo passante o riso, o estranhamento, a inquietação, as incertezas, até o repúdio por aquele encontro com o estranho, o esquisito. Tão cedo e logo ali no parque? O parque está lotado e a artista resolve ficar bem em frente ao lago onde muitas famílias passeavam de barco, de pedalinho ou no cisne. Do outro lado do lago, avista-se a roda-gigante e o carrossel onde muitas crianças gritavam alto, se divertindo. Contornando o lago, há o vai e vem de cavalinhos e charretes e vendedoras ambulantes de algodão doce e fotografias de lambe-lambe. Sinto que o cenário de languidez do parque contrastava com a corpografia não binária da artista, provocando uma sensação de estranhamento ainda maior. A artista, então, se posiciona ao lado da placa. Passam alguns segundos e a primeira pessoa vê a cena, lê a placa, olha para Ed Marte, lê a placa de novo, para de caminhar, olha pra Ed Marte novamente e não esconde o riso ao constatar que se tratava de “tirar uma foto” com o corpo de um homem peluda, de barba, com salto alto, maquiagem, vestida de maiô. A grande maioria das pessoas que passa em frente ao lago e depara-se com a cena, para minha surpresa, decide tirar um retratinho 3x4, participando da performance e recebendo em troca abraços amorosos de Ed Marte. Até mesmo a lambe-lambe que trabalha há 55 anos no parque adere à performance e aceita tirar um retratinho com Ed Marte.

E tudo o que separava corpografias tão distantes,

subitamente falha

por força de um despretenso

encontro com a diferença no parque!

*Caderno de Achados e Inventados*

Durante as perfografias foi possível captar traços, marcas, ritmos, graus de intensidade, tipos de variações que atravessam os corpos no encontro com as sensações de estranhamento produzidas pelos signos do ativismo, disparados pelas performances de Ed Marte. É que a presença híbrida, hiperbólica e performática de Ed Marte nos locais mais corriqueiros da cidade fazia vacilar as noções de “certo” e “errado”, “normal” e “anormal” obrigando o pensamento a sair dos trilhos da normalidade.

O espaço público é para *todas* as pessoas. É o que as performances artivistas de Ed Marte afirmam ao colocar um corpo ininteligível no parque em uma manhã de domingo. No entanto, a artivista faz isso sem panfletar, sem levantar bandeiras ou pegar microfones e tentar convencer os corpos passantes de que “a diferença” é uma coisa boa, que é certo ser diferente ou “o certo” é ser diferente. Nada disso, Ed Marte não sai de casa no domingo para ir ao parque explicar o que significa “ser” uma pessoa não binária. A presença de Ed Marte naquele espaço também não tem a intenção de convencer ninguém de que os corpos *LGBTQ+* têm os mesmos direitos que os corpos héteros e cisgêneros. Inclusive, o direito de frequentar parques com sua família aos domingos. As performances de Ed Marte são minimalistas, sutis, delicadas, a voz e os gestos da artista são suaves, amorosos, seu corpo exala um delicado cheiro de incenso. Apesar da barba e do corpo peludo remeterem a certa imagem-clichê de que corpos assim têm que performar uma postura viril, masculina, máscula, Ed Marte é suave.

*Prazer, Ed, retratinhos com você* produz, então, um estranhamento e uma subversão nos códigos costumeiros produzidos na cidade em um domingo no Parque Municipal. Os signos que expressam a vida mundana, no dia a dia, que carregam as marcas do “certo” e do “errado” são arrastados para uma espécie de fresta temporal produzida pelas performances artivistas no território urbano naqueles instantes de encontro com o incerto. As dissidências de gênero e sexualidade *per/sub/vertem* a gramática que determina que as performatividades dos corpos devem ser binárias: isso *ou* aquilo, homem *ou* mulher, produzindo um curto-circuito na mentalidade cisgênera dos corpos passantes.

As afecções experimentadas pelos corpos passantes em um dia de domingo no parque, bem como o desejo de guardar um pedaço do vivido no tradicional modo lambe-lambe, sofrem uma alteração, um desvio, uma errância com a presença de Ed Marte que propõe tirar “retratinhos” com um corpo não binário, criando, assim, uma zona de indiscernibilidade até então não pensada. A violência do estranhamento e a força da perplexidade produzida pela

presença enigmática de Ed Marte atravessam o pensamento das pessoas produzindo turbulências, incertezas, hesitações que fazem gaguejar, tremer, friccionar toda uma pedagogia do controle produzida pela gramática normativa que, geralmente, é aceita e quase nunca questionada.

O que se passa quando algo no mundo – os signos do hibridismo político de uma arte insurgente como as performances urbanas, por exemplo – fazem o corpo de alguém gaguejar, vacilar, hesitar diante das vibrações de estranhamento e de perplexidade produzidas pelo ativismo? O que se passa quando o espelho dentro de um corpo passante faz *crack*? O que se passa quando um corpo é afectado pela diferença que emerge de outro corpo? Que brechas se abrem no corpo passante? Que bifurcações são extraídas desse encontro com a diferença? Como qualquer currículo, o currículo das errâncias é incapaz de prever os afectos de que um corpo é capaz.

O que aconteceu com os corpos que passeavam no parque e resolveram aceitar a proposta artista de tirar um retratinho com Ed Marte é muito difícil saber. A mim pareceu que o encontro com um signo que emitia as vibrações do estranhamento e da perplexidade durava poucos instantes, pois as corporeidades em passagem sempre têm muitas coisas a fazer, mesmo que seja num domingo. Mas Deleuze, em seu diálogo com Claire Parnet, afirma que um minuto experimentado com intensidade pode valer o aprendizado de uma vida. Não que eu acredite que o encontro com uma artista trans no parque vá modificar crenças e valores arraigados nos corpos passantes. Mas podem abrir brechas. E são nas brechas que as intensidades podem se proliferar. São nos encontros inesperados com a arte, com o ativismo que, de repente, uma corpografia insegura e tremulante pode encontrar uma potência de viver.

Pode ser que naquele instante algo seja agenciado a signos anteriores: uma aula, a cena de um filme, uma conversa entre duas pessoas no ônibus, uma sensação anterior fugidia, mas também alguma coisa que ainda irá fluir, que acontecerá dali a cinco minutos quando o corpo chegar na próxima esquina; no mês seguinte quando entrar no elevador; depois de uma década quando descer as escadarias de um teatro; no meio de uma entrevista de emprego; antes da última tragada depois da transa; numa conversa acalorada de boteco... Nunca se sabe! Nunca se sabe quando as linhas moleculares que conectam o passado ao futuro vão se costurar ao presente produzindo um *acontecimento* que causa *arrombos* no pensamento. No entanto, é no terreno sempre movediço das práticas, no atrito produzido pelos encontros entre os corpos e

dos corpos com a diferença que a experiência de *outramento* pode travar o combate de *si* consigo mesma. É assim que a constituição de novas formas de vida, novos mundos prontos para nascerem podem emergir dentro de nós.

Os signos que fazem vibrar o estranhamento e a perplexidade disparados pelas performances de Ed Marte têm a potência de colocar os corpos passantes em estado de hesitação. A arte sabe muito bem jogar com isso: movimentar devires, agitar, tremer, fazer a língua costumeira gaguejar. Isso porque “mais importante que o pensamento é o que dá a pensar” (DELEUZE, 2003, p. 87). Os signos da arte, por serem imateriais, incorporais, “transcendentais”, são capazes de “realizar plenamente o que a vida apenas esboçou” (DELEUZE, 2003, p. 52). A arte pode fazer tremer o poder excessivo dado ao racional. Há no *logos* um aspecto “que nada mais faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão” (DELEUZE, 2003, p. 100). As performances artivistas de Ed Marte, por sua vez, fazem ver o não visto e o não enunciável em relação aos gêneros e à sexualidade. Tal uso dislógico, disjuntivo e heterogêneo que podemos extrair dos encontros com as dissidências de gênero e sexualidade demonstram que “nunca dispomos de todas as faculdades ao mesmo tempo e que a inteligência vem sempre depois” (DELEUZE, 2003, p. 100).

A inteligência sempre vem depois de o corpo ter sido afectado pelos signos. No encontro com os signos é que os sentidos podem ser desenrolados, ter seus sentidos decifrados. Daí o mundo de signos opor-se ao mundo dos significados, sob cinco pontos de vista, de acordo com Deleuze (2003): 1º) pela imagem que os signos recortam do mundo, 2º) pelo que fazem ver e enunciar, 3º) pelo uso das faculdades que requerem, 4º) pelo tipo de imagem do pensamento que deles decorre e 5º) pelo tipo de linguagem que traduz e desenrola os sentidos coimplicados, complicados, nos signos (DELEUZE, 2003, p. 102).

Ao entrar em ação, a pedagogia da hesitação produzida no currículo das errâncias opera com esses cinco pontos de vista de forma que: colocam na cena urbana a presença de corpografias ininteligíveis; dão visibilidade à diferença; requerem dos corpos uma abertura ou uma capacidade de afectar-se; rompem com a imagem dogmática do pensamento; lançam mão de uma linguagem não binária, que aciona uma miríade de sentidos relacionados às variedades de corpografias de gênero e sexualidade possíveis. Mas para que todos esses movimentos disparados pelo currículo das errâncias possam ser apreendidos pelos corpos passantes, isto é,

para que o currículo possa provocar aberturas que, por sua vez, desencadeiam aprenderes, é imprescindível a presença de corpos nas ruas.

Foi o que aconteceu com a perfógrafa. O agenciamento de seu corpo com o de uma artista de performance, seu contato com o mundo dos não binarismos antes tão distantes de sua realidade e da de seu companheiro, por exemplo, passaram a fazer parte das conversas diárias do casal. O imprevisível das situações vividas nas ruas e compartilhadas em casa e as hesitações que foram sendo produzidas na vida da perfógrafa, e até mesmo do casal, traziam pequenos gestos de aberturas, de mudanças de posturas e de práticas, não só na rotina do par, ou nas conversas com grupos de amizade, mas também na pequena empresa administrada pelo companheiro da perfógrafa.

Nessa pequena empresa, começa-se a prestar mais atenção nas corporeidades das pessoas que antes eram ignoradas. Linhas moleculares, ativadas pelas especificidades de gênero, raça e classe que antes não eram consideradas, ou não na dimensão que adquiriram agora, passam a fazer parte da rotina de trabalho por força do encontro com os signos do ativismo. A perfógrafa afina um tipo de olhar que aprende a captar o que cada corporeidade dá conta de carregar em relação às suas próprias hesitações, aos processos de abertura ao seu redor.

## **2.2. A estética aberrante das performances artistas: hesitar e desaprender são coisas que não se podem separar**

### **Quem aí precisa de um gás?**

Juraci invade a cena: um homem com um boné, vestindo um uniforme laranja carregando uma maleta de ferramentas caminha pelo salão principal. Juraci se aproxima de um grupo de pessoas e anuncia: “Soube que pediram um gás aqui”. Faz-se então uma espécie de procissão pelos ambientes do museu na medida em que Juraci simplesmente caminha e observa os objetos ao redor. Atrás de Juraci um público espera que algo aconteça. Juraci então para em frente a um grande espelho e começa a exhibir seus “objetos transfigurantes”. Em seguida, se despe, ficando completamente nu e, lentamente, em uma lenta liturgia gestual do universo feminino, começa a se *travestir*. Calcinha, meias, maiô, salto alto, maquiagem, óculos de sol, bolsa, perfume, celular, nenhum detalhe é esquecido. Desfilando, finaliza sua produção e passa a entregar alegóricas notas de um real em troca de abraços, dados em toda pessoa de quem se aproximava. Abraços disparados pela vibração de um bloco de sensações paradoxais que atravessam a artisticidade da experiência que constitui os corpos para

além dos binarismos que insistem em enquadrar a vida. Juraci, enfim, já não é homem ou mulher, é o corpo que ele/ela bem quiser.

*Caderno de Achados e Inventados*

Performances são uma “arte do corpo” e possuem um caráter “ritualístico” que a cada nova experimentação se torna ela mesma o próprio acontecimento artístico, a obra em si. As performances são uma expressão artística que ressaltam o processo e não o produto, uma vez que o produto, neste caso, já é a própria performance. Em uma performance é o conjunto de gestos ou as expressões efetuadas pelo corpo que contam como obra de arte. O corpo performer torna-se, então, um *corpo em obras*.

Durante as perfografias com Ed Marte foi possível catalogar uma variedade de signos, como, por exemplo, o hibridismo, a paródia, a hipérbole, a crítica, o senso de humor e outros signos ligados à afeição, à doçura, ao acolhimento e à delicadeza da artista. O sistema heterossexual surge como aparato de produção do feminino e do masculino, operando por divisão e fragmentação dos corpos, identificando partes do corpo como centros naturais e anatômicos da diferença entre homens e mulheres. O que as performances de Ed Marte fazem na cidade é desterritorializar discursos e práticas repletas de imagens clichês que definem homens e mulheres por meio de seus órgãos sexuais. Definem também espaços considerados errôneos do corpo, como o ânus.

O que os ativismos fazem é uma espécie de paródia ao tomarem o “errado” como prática de reversão a fim de promover uma demolição da ficção de origem que funda anatomias para os gêneros e sexualidades. As performances artistas zombam dessas ilusões de origem. O manifesto contrassexual de Paul B. Preciado (2014), por exemplo, se aproxima das práticas artistas por ser um modo interessante de operar por meio do humor e da subversão da heterossexualidade e da heteronormatividade, defendendo a sexualização total do corpo como forma de não se submeter aos mecanismos de poder cultural, social e político que construíram o que hoje se compreende como “gênero” e “sexo”.

Uma mistura de admiração e encantamento também foram afecções contundentes no processo perfografado. Ed Marte possui muitas características que admiro e que, com frequência são atribuídas a corporeidades femininas. O acolhimento, a doçura e a atenção cuidadosa que dá aos corpos que moram nas ruas, prostitutas, pessoas com problemas de alcoolismo e principalmente jovens que cumprem penas e/ou medidas socioeducativas, tudo isso somado a

uma invejável agenda ligada a diversos movimentos políticos e artísticos da cidade, bem como seu envolvimento com projetos na periferia de Belo Horizonte, como o *Favela é isso aí*<sup>2</sup> e *A Casa Rosa de Ed Marte*,<sup>3</sup> espaços destinados a oficinas de criação, exposições de artistas, performances, bazares, música etc., tudo isso me fazia admirar mais e mais a artista, muito além de toda a sua poética não binária.

Se as performances de Ed Marte não remetem a signos ritualísticos que costumam aparecer em performances na forma de uma aflição da carne, elas não deixam de fora o hibridismo, a perplexidade e o humor. E na base do humor há sempre o advento de uma ação absurda qualquer que dispara o riso. As performances de Ed Marte tornam-se, então, um procedimento curricular poderoso no questionamento de modos de pensar e sentir encapsulados pela normalização dos gêneros e da sexualidade. A pedagogia da hesitação ativada pelo currículo das errâncias artivistas dá vivas ao irracional, ressaltando aspectos considerados aberrantes que compõem corporeidades ainda indizíveis.

Na performance *Juraci*, que Ed Marte realizou tanto em espaços abertos da cidade (ruas e parques) quanto em espaços fechados (centros culturais e museus), o burlesco e a afeição, a paródia e a ironia, o senso de humor e a subversão dos gêneros são ativadores de procedimentos de desterritorialização que desestabilizam alguns saberes instituídos sobre os corpos. A artista começa a performance apresentando uma corpografia masculina muito viril, carregando uma caixa de ferramentas de maneira truculenta. Na sequência, circula pelos salões do museu gritando: “Quem aí precisa de um gás?” Num primeiro momento, somos levadas a acreditar que se trata mesmo do botijão de cozinha, já que a artista se encontra vestida como entregador de gás. Todavia, no desenrolar da ação percebemos que o signo a que se refere a artista não se trata do gás de cozinha, mas de um outro tipo de gás. Quem em nossos dias não anda mesmo precisando de um *gás* para aumentar as energias, sobretudo no atual contexto político em que os afectos tristes tomaram de assalto a nossa vida? Seria o artivismo essa espécie de gás que nos falta para potencializar nossas vidas, os (nossos) currículos?

As performances artivistas de Ed Marte inscrevem na cidade uma estética aberrante pautada em sensações como o excesso, a indefinição e o absurdo. Encontrar um homem coberto com

---

<sup>2</sup> Ver: <[www.favelaeissoai.com.br](http://www.favelaeissoai.com.br)>. Acesso em: 20 ago. 2019.

<sup>3</sup> Ver: <[www.guaja.cc/guia/inauguracao-da-casa-rosa-de-marte](http://www.guaja.cc/guia/inauguracao-da-casa-rosa-de-marte)>. Acesso em: 20 ago. 2019.

pelos e barba, vestida de maiô, repleta de acessórios femininos, ao lado de uma placa com os dizeres “Tire uma foto com Ed Marte”, produz um tipo encenação absurda que causa desordens no padrão de comportamento aceito como “normal” na cidade. Todavia, como resultado desse encontro com o inusitado, dá-se o fato de as pessoas desejarem, por exemplo, tirar retratinhos ao lado da artista e receberem em troca, abraços e sorrisos.

A etimologia da palavra *aberrante* sinaliza para o sentido de algo “que se desvia”, “o que contraria a lógica, a verdade ou norma”, “o que berra”, “o que é vivo”, “uma cor aberrante”. Aberrante indica “o fora”, “o desfundamento”, movimento que David Lapoujade (2015) chamou de “aberrante”. O movimento *ab-errante* produzido pelas performances de Ed Marte funciona como um devorador de significados e um multiplicador de sentidos para os corpos na cidade. Não é simplesmente uma soma, mas uma injunção de heterogêneos, a ação de devires atuando em um corpo aberto para obras. Um corpo em obras que ativa tanto um *devir-mulher* quanto um *devir-animal*.

A pedagogia da hesitação opera por meio dessas *sínteses disjuntivas* em função da experimentação de *paradoxos* que emergem do sempre dois ao mesmo tempo, atualizados, por exemplo, pela combinação das corpografias masculinas e femininas que ocupam o mesmo espaço na *persona* “Juraci” criada por Ed Marte para problematizar a tentativa dos processos de normalização dos corpos invalidarem corpografias em desobediência de gênero. O movimento acionado pela performance *Juraci* faz os corpos passantes enxergarem um corpo em transmutação, numa hiperconstrução do gênero feminino. Um feminino aberrante marcado com cores fortes, marcantes, numa dimensão paródica, mas que não deixa de conter humor e crítica. De arrancar um riso que destrona e ridiculariza a figura clichê de um corpo macho.

Não fica difícil perceber por que as performances das dissidências de gênero e sexualidade têm a função de desterritorializar e brincar com códigos que definem a ordem, a norma, fazendo-os desviar em outras variações de sentido, inventando línguas menores e clandestinas para os corpos na cidade. O inimaginável que emerge de práticas, que podemos denominar de *transartivistas*, tornam-se disparadoras, na cidade, de sensações, de afecções que questionam e desconstruem as normas de gênero impostas.

Afinal, o que não afecta o corpo é muito difícil de compreender, imaginar, pensar. A hesitação, a produção da *incertitude*, surge como uma espécie de rachadura em um muro, a

possibilidade de uma abertura política, uma vez que ela permite problematizar regimes de conhecimento binários ao mesmo tempo que traz o aparecimento nas ruas de corporeidades tidas como ininteligíveis.

Disparar movimentos aberrantes é destemporalizar-se do movimento costumeiro. Não basta apenas que as performances artivistas perturbem as certezas, os pressupostos criados pelos hábitos, crenças, normas, é preciso criar intervalos temporais no pensamento para que entrem em cena novos afectos. É preciso que se juntem forças imensas à experimentação performática. Nesse sentido, a presença performática de Ed Marte tem a potência de criar um tempo intensivo na cidade. Um tempo que permite que corpos em processo de estranhamento possam se chocar e provocar rupturas neste seu encontro. Para Ed Marte, não importa se a abertura, se o encontro das pessoas com sua corpografia híbrida dure o intervalo de apenas um sorriso ou alguns segundos de uma *selfie* com a artivista na rua ou fazendo um retratinho 3x4 no parque.

O riso também assume nas performances artivistas de Ed Marte um papel desterritorializador que, ao ridicularizar a seriedade, o dogmatismo das normas e dos binarismos de gênero e sexualidade, produz um outro tipo de experimentação política, porque a alegria, que só pode ser experimentada no corpo, tende a provocar estados nos quais o corpo é, involuntariamente, arrastado, impondo atmosferas que transbordam e transformam as situações vividas.

O riso cria uma espécie de brecha, uma fissura na temporalidade vivida com o artivismo, cria uma sensação de subversão que também é experimentada pelos corpos passantes. Uma corrente de alegria percorre suas corporeidades nestes breves momentos. Neles, o que é considerado “normal” e “anormal”, “certo” e “errado” se misturam, permitindo a experimentação de uma errância afectiva, de contágios impensáveis no território urbano.

Nesse tipo de duração, o que importa são os afectos, não as razões. Ao abandonarem por instantes a razão, se permitindo abrir-se para as sensações, os corpos passantes experimentam um devir-criança. Trata-se de um tipo de experimentação que coloca em cena uma correlação entre a sensação de perplexidade e o riso, fazendo emergir um elemento diferenciador. Esse elemento diferenciador é a hesitação, que rompe com a rigidez de sentir o mundo de forma densificada, enformada, fechada, mecanizada criando pequenos vácuos de alegria nos corpos passantes. As práticas artivistas são pequeniníssimos fios desencapados na cidade que têm o

poder de produzir curtos-circuitos nos processos de significação. A arte e o ativismo são mesmo máquinas expressivas possibilitadoras de aberturas nos corpos, nos códigos, ativando novas experimentações de afectos no território urbano. São máquinas de criação de outros povoamentos na cidade.

O pensamento necessita de alguma coisa para produzir novas linhas de ação, criar rizomas, produzir seus desvios seja na pele, no corpo e na cidade, seja nas pedagogias alternativas e nos currículos que se abrem para o ainda não pensado. A pedagogia da hesitação experimentada no currículo das errâncias ativa um desaprender que se dá nas dobras das incertezas. Mas se dá, também, naquilo que os corpos carregam de mais grotesco e de absurdo. A pedagogia da hesitação aciona um aprender que se dá nas desordens do que é vivo. E tudo que é vivo também é imprevisível e por vezes desconcertante. Por isso, o currículo das errâncias, experimentado nas ruas não busca explicar, nem esclarecer. É um currículo singular porque não dá lições, mas, ainda assim, produz modos intensivos de disparar aprenderes. Não se trata de uma experimentação logicamente explicável, mas, de um tipo de aprender que se dá com o corpo, ativando os saberes do próprio corpo.

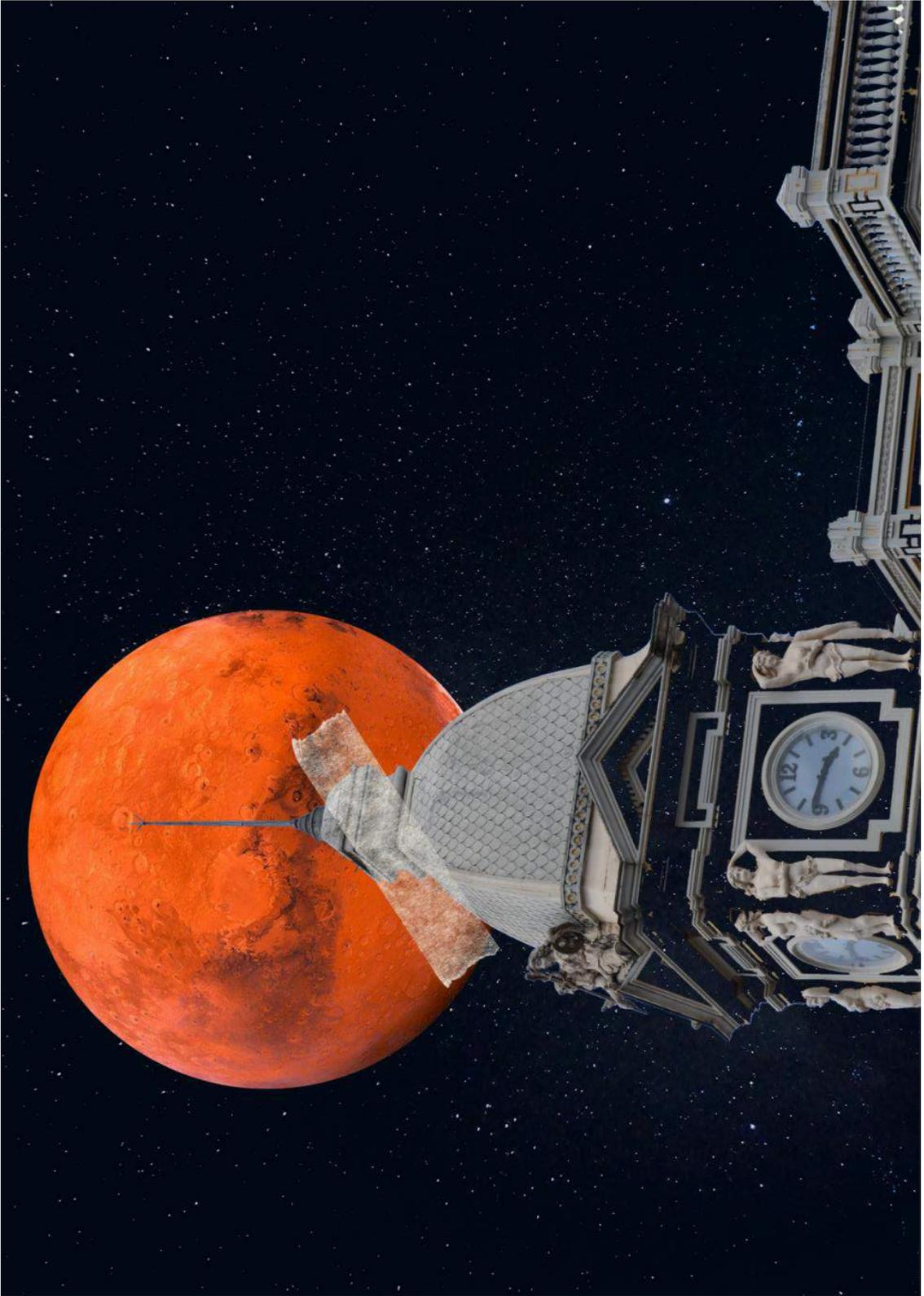
Eis-nos então “forçadas”,<sup>4</sup> nos encontros com os signos artistas disparados pela pedagogia da hesitação, “a pensar a diferença” (DELEUZE, 2018b), porque tal pedagogia embaralha os sentidos, ativando as “sensações”. Ela provoca modos de desaprender costumes, normas e crenças. Faz vacilar o certo e o errado, o normal e o anormal. É certo abraçar um corpo híbrido como o de Ed Marte? É errado tirar um retratinho com um homem de barba vestida de maiô? É certo fazer isso no parque? Mas nem é carnaval? Enfim, a experiência de se encontrar com a corpografia em desobediência de gênero dispara um estranhamento que pode se tornar uma crítica aos poderes disciplinadores dos corpos. Ao extrapolar a categoria de gênero que foi inventada para restringir os corpos em “masculinos” e “femininos”, o currículo das errâncias propõe aberturas para as corporeidades poderem experimentar corpografias inimagináveis. Ao desestabilizarem as categorias de gênero, as práticas artistas afirmam que podemos pensar uma pluralidade de corpografias possíveis e infinitas práticas para os corpos. O currículo das errâncias mobiliza, portanto, modos de aprender que afirmam que um corpo é algo plástico, que possui uma pluralidade de expressões e que não pode se reduzir apenas ao “feminino” e “masculino” traçado pela normalização dos corpos. Para tanto, é preciso se

---

<sup>4</sup> Porque com Deleuze, “pensar” não é algo natural, não é “um ato voluntário”, é preciso estar aberta para os signos, predispor-se ao seu encontro, “expor-se a sua violência” (DELEUZE, 2003, p. 14).

deixar afectar, se abrir para encontros que provoquem a experimentação desse aprender com o corpo.

No próximo giro mostro como a perfógrafa, que sempre foi um corpo aberto aos encontros com a cidade, torna-se, por meio da investigação de doutorado, em um corpo aberto à arte urbana e a uma estética artivista emergente na cidade de Belo Horizonte. Trata-se do terceiro giro do currículo das errâncias experimentado: o giro do abrir/se.



### III. ABRIR/SE

O *abrir* que é experimentado nesta tese tem um pouco dos sentidos relacionados a esta palavra: cortar, rasgar, ceifar, descolar, lanhar, talhar, atravessar, afrouxar, desatar, aliviar. Mas também ao de iniciar alguma coisa. Refere-se ao ato de romper para começar um novo processo e/ou procedimento, assim como diz respeito às aberturas geradas pelos encontros que um corpo pode experimentar e que tanta importância tiveram nesta investigação. Um corpo vivo é um tipo de superfície que pode abrir-se e compor com outros corpos não necessariamente humanos. O corpo empírico é, portanto, lugar de inscrição de códigos e de signos que podem contribuir para fixar uma identidade ou abrir os corpos para outros mundos possíveis.

No livro *Metamorfoses do corpo*, José Gil (1997) afirma que um “corpo sozinho” nada diz. Com contornos bem definidos e funções impostas pela aceleração capitalista, um corpo torna-se cada vez mais fechado e impermeável aos afectos, às intensidades, apesar de aparentar o inverso em suas redes sociais. Nas redes sociais, os corpos aparecem sempre felizes, abertos, permeáveis, disponíveis. Todavia, quando se caminha pelas ruas de uma grande metrópole não é isso que é percebido. O corpo codificado pelo aceleracionismo imposto pelo capitalismo ocidental é um corpo cada vez mais fechado às intensidades.

Se o corpo em si mesmo (ou sozinho) nada diz; se ele em si mesmo não significa nada, é importante lembrar que, contudo, o corpo permite significar. Se o corpo nada fala, é importante considerar o que ele faz falar. Um corpo pode ser plataforma de inscrição de muitos pressupostos, códigos, discursos, normas, leis. Para além do “corpo empírico” que nada fala e do corpo como inscrição dos códigos – o “corpo codificado” –, Gil (1997) menciona, ainda, o “corpo intensivo”. O corpo intensivo é feito de uma energia ou uma força que é impossível de ser significada por meio dos códigos e das normas. O corpo intensivo é aquele que manifesta a vida no que ela tem de mais hesitante, imprevisível e, por isso, mais excitante. É por meio de um corpo intensivo que encontramos forças para criar, sentir e agir de outros modos. Mas para que esse corpo

possa ser engendrado é necessário que alguns extratores e/ou vetores de abertura entrem em ação a fim de que seja possível a criação de um processo de desmaterialização do corpo-empírico e do corpo-codificado pelas normas e códigos controladores e disciplinarizadores.

Este é o giro do currículo das errâncias que mostra como o corpo da perfógrafa vai tornando-se cada vez mais aberto, poroso e sensível a certos signos do ativismo na cidade. Mostra como a cidade, desde muito cedo, tornou-se um *precursor* do sensível em sua trajetória de vida, um extrator de possíveis em sua jornada pessoal, profissional e, agora, acadêmica. O giro do abrir/se procura dar língua aos afectos que atravessaram o corpo da perfógrafa, às intensidades vividas nos encontros com os signos dos ativismos. Alguns afectos foram experimentados nos encontros com os corpos passantes; outros, com corpos errantes e erráticos, corpografias-em-aliança, que produziram uma expansão no pensamento da perfógrafa ajudando-a a compor o currículo das errâncias desenvolvido nesta tese. O corpo que perfogrou pelas ruas da cidade não se define por sua “forma”, mas pelas aberturas de que foi capaz, isto é, pelas “forças”, devires, movimentos, encontros, desdobramentos que um corpo pode realizar.

Portanto, o argumento deste capítulo é o de que os encontros com os signos artistas atualizaram aberturas na pele da perfógrafa e na pele do currículo, porque em um currículo também pode haver aberturas. A arte, o ativismo podem realizar bifurcações em um currículo, abrir linhas, fazer rizomas, tornando-o mais permeável à vida. Há muitas maneiras de se movimentar na cidade, mas é óbvio que nem todas levam para *fora* de si. Todavia, os encontros experimentados com as intensidades de uma obra de arte micropolítica e insurgente como os ativismos urbanos podem atravessar os corpos passantes a contrapelo. Os signos do ativismo possibilitam a produção de forças que nos arrastam: é que, quando um corpo está mais distraído, andando mecanicamente pelas ruas do centro e, de súbito, se encontra com os signos artistas, estes lhe arrancam do caminho costumeiro, produzindo uma espécie de sensação de *errância*. Errâncias são, portanto, um modo dos signos artistas fazerem a língua de um currículo girar, dançar, variar, hesitar, abrir/se, desmontar, desaprender, aliançar e diferenciar. O trecho a seguir do *Caderno de Achados e Inventados* expressa como as intensidades podem se apoderar de um corpo na rua.

### Vai andar e voa

Meu nome é Gláucia. Mas muitas pessoas me chamam de Glau. Quando eu tinha doze ou treze anos eu tive a minha primeira experiência de ir sozinha ao centro de Belo Horizonte. Foi uma experiência marcante para mim. Tanto que eu nunca esqueci as inúmeras sensações que atravessaram meu corpo naquele dia. Saí de casa com muitas recomendações: não demonstrar nervosismo (meu pai só podia estar de brincadeira, né?), mas é óbvio que eu desci do ônibus tremendo; não parar para conversar com gente desconhecida; atravessar somente na faixa; pedir informações, só para um “guarda”. Com o coração a mil por hora e com uma espécie de mapa rabiscado nas mãos eu teria que “me virar sozinha” na cidade pela primeira vez. No mapa feito pelo meu pai havia os traços da trajetória que eu deveria realizar para conseguir chegar até o banco e fazer um depósito, razão daquela minha ida ao centro da cidade. Mas me deu segurança as informações que eu havia coletado com minha mãe antes de sair de casa, mesmo que naquela época eu não soubesse a força dos mapas sensíveis, traçados com os corpos no encontro com os signos. Dentro do ônibus, com o mapa rabiscado nas mãos, eu me lembro de ir rememorando os dois mapas traçados, um no papel, o outro na memória. O mapa rabiscado sinalizava que eu deveria descer no segundo ponto da Av. Paraná. O mapa invisível dizia para eu descer no ponto da “Elmo”, uma loja de calçados que existia em frente ao nosso ponto de ônibus. Lembro que muitas pessoas desceram neste ponto e o ônibus ficou quase vazio. O próximo desafio era chegar à Rua Carijós, olhei com receio para o mapa rabiscado no papel. Ele estava certo! Fiquei feliz quando li na placa que ficava na esquina da Av. Paraná os dizeres: “Rua Carijós”. Mas aliviada mesmo eu fiquei quando avistei as Lojas Americanas, onde sempre comprava balas de goma com a minha mãe, o mapa invisível, mas afetuoso me dava conforto. De acordo com o mapa rabiscado eu teria que seguir em direção à “Praça Sete”. O mapa invisível me fazia lembrar que, na verdade, não havia uma praça, mas um monumento que as pessoas chamavam de “Pirulito”. Até que não foi difícil chegar à Praça Sete. Fácil de chegar, difícil foi atravessar a Av. Afonso Pena para o outro lado. O sinal fechava muito rápido e uma infinidade de sensações atravessavam o meu corpo naqueles instantes que pareceram durar uma vida. A impressão foi a de sair do meu corpo por segundos. Essa espécie de “transe” acontece algumas vezes comigo, especialmente quando me encontro com algo que me desloca e bagunça os meus sentidos. Quando tenho esse tipo de experiência, consigo enxergar os sons e/ou escutar as cores das coisas... O encontro do meu corpo com certos sinais provoca um efeito parecido com o que Clarice Lispector afirma em determinado momento do seu livro *Um sopro de vida: pulsações*: “tenho que ter paciência para não me perder de mim porque sou vários caminhos” (LISPECTOR, 1994, p. 31). Nesses momentos de deslocamento, um ser pode ver sua existência se duplicar, se triplicar; pode, enfim, existir em vários planos distintos, permanecendo numericamente um. Não sei explicar se pelo fato de estar sozinha naquela espécie de território selvagem, que é o espaço urbano, mas naquele

momento – que durou o abrir e fechar do sinal de trânsito por três vezes – sem que eu conseguisse atravessar para o lado do quarteirão fechado da R. Carijós, eu parecia completamente hipnotizada por aquele mar de gente de todos os tamanhos, formas, cores e cheiros que iam e vinham apressadas e atravessavam o meu corpo feito hologramas. E havia o barulho da parafernália de sons que vinha das vendedoras ambulantes, que se juntavam às buzinas dos carros e iam se misturando à explosão colorante que irradiava de todas aquelas bugigangas oferecidas aos gritos junto às inúmeras caixas de frutas da estação. Sem falar na balbúrdia do grupo de pessoas reunidas em volta do corpo que segurava um microfone, cuja voz estridente anunciava o fim dos tempos e se juntava ao som dos instrumentos do quarteto (de peruanos?) com sua pilha de discos de músicas folclóricas. Demorei alguns segundos para voltar a obedecer àquela espécie de *razão* que, naquele momento, se esforçava para lembrar por que eu estava parada naquele sinal... Depois de fazer o que meu pai havia pedido para fazer, voltei para casa, naquela tarde, com a sensação de que algo havia se transformado em mim. Não porque havia conseguido decifrar os mapas, um extensivo e o outro sensível. Na época eu sequer tinha esse tipo de compreensão. Estava simplesmente contente, de uma satisfação boba e feliz por ter conseguido ir e voltar, felicidade banal daquelas que atravessam os corpos que simplesmente se entregam aos giros do existir, se entregam à vida, aos acasos da vida. Apenas por isso. Iniciar a cartografia na cidade me fazia de algum modo retomar essas intensidades vividas naquele dia e sentir novamente essa primeira vez que experimentei, sozinha, o centro de uma grande cidade.

*Caderno de Achados e Inventados*

Em contraposição a uma cidade visível, racional e abstrata dos mapas extensivos da geografia, da arquitetura e do urbanismo, existe uma cidade invisível e labiríntica e pulsante e que compõe a experiência de crianças e artistas. Crianças e artistas têm em comum uma maneira de situar-se de forma intensiva no mundo. Ambos exploram os universos por onde passam, numa atividade febril de conexões e desconexões em função dos afectos mobilizados pelas forças que agitam seus trajetos. Tudo vibra no centro de uma cidade. Para Deleuze (1997), o caminho nunca é composto apenas por formas e objetos concretos, definindo-se, também, por toda sorte de forças que o atravessam. A criança não interpreta; ela mapeia, explora o mundo ao seu redor, mediante seus trajetos dinâmicos (DELEUZE, 1997). Obras de arte e percursos infantis teriam em comum uma relação sensível com os lugares, no qual, tanto artistas como crianças inventam devires. *Devir* é movimento. É colocar em ação dimensões de movimentação, experimentação e invenção. Entrar em devir é ser atravessada por um

*bloco de sensações*. Blocos de sensações são compostos por *afectos* e *perceptos* que são “componentes” da arte; segundo Deleuze e Guattari (2007) são forças tornadas sensíveis; são sensações variáveis que provocam vibrações no corpo. São diferentes da afeição e da percepção, porque não são sentimentos.

Crianças e artistas criam blocos de sensações: abrem “uma fenda no guarda-sol, rasga[m] até o firmamento para fazer passar um pouco de caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 260). Os autores dizem que é preciso entrar na sensação para sair das percepções imediatas (DELEUZE; GUATTARI, 2007). É que as percepções estão grudadas de códigos que são inscritos na pele da pessoa que percebe. Já os blocos de sensações, que geram os perceptos e os afectos, são impessoais e, apesar de compor com as corporeidades, são imateriais, são realidades independentes dos corpos, da razão, do eu.

Tomemos como exemplo os “perceptos urbanos” descritos pela escritora Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* – é como se a paisagem urbana fizesse vibrar as sensações. Os perceptos, *seres da sensação*, conservam em si “a hora de um dia, o grau do calor do momento” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 218). Nos escritos de Woolf é como se as pessoas estivessem ausentes e, ainda assim, completamente inteiras na paisagem urbana descrita. As sensações, isto é, os signos, expressam virtualidades não atualizadas em uma forma material, elas são como, por exemplo, “os girassóis” de Van Gogh. Eles nunca se atualizam completamente, pois pertencem a um tempo impreciso, a uma espécie de *duração* intemporal. No relato de Virginia Woolf, a personagem principal perde-se em meio aos signos disparados na Bond Street, que produzem nela a sensação de adentrar um outro tempo, um tempo não pulsado, que é o tempo dos movimentos intensivos. Mrs. Dalloway passeia pela rua comercial e se deixa arrastar por um devir imperceptível. Em alguns momentos do livro, parece até que vai perder sua força, mas ela se adapta ao vento. Quando se aproxima de outras pessoas, o contato com outros corpos provoca-lhe ao mesmo tempo admiração e estranhamento. A narrativa de Woolf, no entanto, não é sobre Mrs. Dalloway como a gente pensa num primeiro momento (leitura), é sobre a vida, sobre a forma como os corpos interagem uns com os outros na rua e como eles recebem as influências do *fora*: do relógio, dos carros, de um acidente de trânsito e da explosão de vida que acontece na rua, mas não percebemos, porque andamos apressadas demais e não temos tempo de enxergar.

O que significa ter um corpo aberto a um mundo de possibilidades que não nos é completamente conhecido ou previsível? Parte do que um corpo faz é abrir-se para outros corpos. Devido a esse movimento de abertura, os corpos não são entidades fechadas em si mesmas. Os corpos estão, em algum sentido, sempre fora de si mesmos a explorar territórios existenciais vizinhos. Se as nossas capacidades motoras, hápticas, visuais, olfativas e auditivas, sensoriais, nos conduzem para além de nós mesmas, isso acontece porque o corpo não permanece sempre no seu próprio lugar, um lugar encerrado, fechado e individual. Os corpos produzem uns sobre outros sombras, efeitos ou *afectos* (SPINOZA, 2007). Os *afectos* (*affectios*) são os vestígios que os corpos produzem entre si nos encontros que realizam. A potência de um corpo é dada pelas relações que ele é capaz de estabelecer nas conexões que realiza.

Assim, pode-se fazer do pensamento e do corpo potências intensivas de vida. Pode-se dizer que a vida é feita de movimentos de aberturas e fechamentos, composições e decomposições. Escrever uma tese, também, é experimentar movimentos de abertura para questões que nos deslocam, inquietam, desalojam e inauguram um mundo completamente novo em nosso pensamento. No cruzamento dos problemas e forças que abrem o nosso pensamento é que se formam os ritmos de nossa existência em relação aos percursos que praticamos. Escrever esta tese igualmente é uma maneira de compartilhar com outros corpos um pouco do que significou esse modo de estar aberta à cidade e ser capaz de encontrar corpos em “aliança intensiva”.

Minha relação com a cidade vem de longe. Criança moradora da zona norte de Belo Horizonte, região onde se concentra um grande número de bairros que compõem um bolsão de pobreza da região metropolitana, ir ao centro da cidade era a oportunidade de dar movimento a uma mente infantil fabuladora e inquieta. Cursei o Ensino Médio no Instituto de Educação de Minas Gerais, localizado na zona sul da cidade, o que permitia que eu circulasse pelas ruas do centro todos os dias misturando minha performatividade adolescente com o ritmo frenético da urbe. Fiz depois a graduação em Pedagogia na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FaE/UFMG) durante os anos 1990. Na FaE encontrei professoras que alimentaram ainda mais o meu gosto pela criação, pela arte e pela política, me mostrando que ensinar é lançar um barco à deriva no infinito mar entre o aprender e o desaprender. O que significa deixar correr certas intensidades para que o corpo que ensina e o corpo que aprende possam se afectar

mutuamente e se movimentar em um campo problemático qualquer produzindo novos sentidos.

Por ser inquieta e não gostar de quatro paredes, desde que comecei a dar aulas na rede municipal de educação, em 1995, desenvolvi práticas para além da sala de aula. No início dos anos 2000, atuei em escolas da Regional Norte em projetos que foram percursores do Programa Escola Integrada da Secretaria Municipal de Educação (SMED).<sup>1</sup> Em 2007 e 2008, fui convidada para compor a equipe do Programa Escola Integrada na SMED a fim de atuar na formação de Jovens Agentes Culturais e Jovens Aprendizes de Informática. Agentes culturais eram jovens da periferia ligados a grupos e movimentos de arte e cultura selecionados pela SMED para atuar nas escolas de sua comunidade de origem. Naquela época, o programa apostava em um modelo de aprendizagem compartilhada que articulava e aproximava escolas, comunidades, organizações sociais, empresas e o poder público, visando promover condições para o desenvolvimento de aprendizes e seus territórios, com especial atenção às crianças, adolescentes e jovens das escolas de Ensino Fundamental da rede municipal de educação de Belo Horizonte. Em todas essas experiências a cidade era uma importante plataforma de inscrições de códigos e também de múltiplos signos intensivos.

Em 2012 e 2013, participei do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) como professora supervisora de um grupo de dez estudantes de graduação em arte da Escola Guignard/Universidade Estadual de Minas Gerais. Com tais estudantes e sua orientadora na Guignard, criamos um ateliê de arte na Escola Municipal Florestan Fernandes, na Regional Norte. As experimentações que desenvolvíamos no ateliê me instigavam cada vez mais a pensar “o aprender” para além de suas “dimensões cognitivas”, fazendo com que eu mergulhasse mais e mais nos giros afectivos que envolvem corpografias que se abrem para o movimento do aprender com o corpo.

O ano 2013 foi decisivo por atualizar uma série de manifestações na capital mineira que mais tarde ficaram conhecidas no Brasil como “Jornadas de Junho”: uma eclosão de

---

<sup>1</sup> Criado em 2006 pela Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, o programa político-pedagógico da Escola Integrada estende o tempo das crianças e adolescentes da educação básica nas escolas e unidades de Educação Infantil (UMEIS), oferecendo nove horas diárias de atendimento a estes estudantes mediante o uso de equipamentos urbanos do entorno das escolas e UMEIS, extrapolando os limites da sala de aula com o oferecimento de uma variedade de oficinas de música, dança, capoeira, artes maciais, práticas esportivas, culturais e artísticas variadas.

táticas ativistas que mesclaram ações políticas e artístico-culturais de uma maneira mais intensa. A partir das jornadas, uma máquina de expressão ativista relacionada com a produção de resistências urbanas passa a fazer parte do cotidiano das metrópoles brasileiras com mais intensidade: as ocupações. Ao final de cada manifestação, eram realizadas embaixo do Viaduto Santa Tereza, na região do Baixo Centro da cidade, as Assembleias Horizontais Populares. Na época eu percebia nas assembleias uma força estética de *ocupação* do espaço público, a produção de um *sensível* que acabava arrastando outras reivindicações de direitos e/ou contaminando lutas urbanas mais específicas como as ocupações por moradia Rosa Leão e Dandara.<sup>2</sup>

Sempre que ia às assembleias, notava a presença de uma artista e ativista já bastante popular na cidade chamada Ed Marte. Sem Ed Marte esta pesquisa não poderia ser experimentada da maneira como se deu. Foi muito importante me aliar ao corpo não binário dessa ativista e percorrermos juntas as intensidades experimentadas no currículo aqui denominado *currículo das errâncias*. Colocar o meu corpo nas ruas me desafiava a pensar que para mim era impossível pensar o aprender com o corpo sem pensar no aspecto estético que atravessa o ato de aprender; era importante pensar a respeito do regime das “máquinas expressivas” (DELEUZE; GUATTARI, 2017) com o qual os corpos se agenciavam ao ativismo nas ruas. Tal questionamento não deixou de me acompanhar durante as perfogرافias que realizava ao lado de Ed Marte.

Quando penso na presença performática de Ed Marte na cidade e sua intensa agenda ativista tão permeável a infinitos encontros, o que ganha relevo é a dimensão *menor*, quer dizer, toda uma micropolítica relacionada ao seu modo insurgente de re-existência na cidade. Um modo *vaga-lume* de existir, visto que suas performances são, frequentemente, ofuscadas pelo barulho, pela velocidade e pelo anestesiamento de tantos outros corpos que caminham apressadamente pelas ruas atravessando a cidade, muitas vezes sem sequer notar a presença enigmática da ativista nas ruas. Apesar disso, a artista insiste em existir do seu jeito singular de ser. O que alimenta sua forma de persistência e o modo como a sua presença compõe com a cidade foram o que disparou

---

<sup>2</sup> Para saber o que se conquistou das lutas travadas com o poder público nesses dois movimentos de ocupação por moradia em Belo Horizonte, ver o texto da urbanista Raquel Rolnik, disponível em: <<https://outraspalavras.net/outrasmidias/o-que-se-conquistou-na-ocupacao-da-prefeitura-da-bh/>>. Acesso em: 20 março 2018.

em mim o desejo de mapear o currículo das errâncias que se experimentou nas ruas do centro de Belo Horizonte de 2016 até 2018. Os ativismos urbanos são frágeis e efêmeros como os vaga-lumes de Didi-Huberman (2011). A seguir, apresento um trecho do caderno de notas em que abordo o devir-vaga-lume dos ativismos experimentados no currículo das errâncias.

**A errância imprecisa dos ativismos e seu devir-vaga-lume**

Penso que os ativismos ativam experiências efêmeras, intermináveis e incompletas na cidade, experimentada na permeabilidade dos encontros que se dão entre os corpos e os acidentes de um percurso. Os ativismos são errantes. Movediços. Imprecisos. Mal definidos. Movimentam o que não é fixo. Vago. Que vagueia. Vadio, que flutua nas vagas. Que passeia sem rumo, ao acaso, sem pressa, sem projeto preciso que perambula, devaneia de olhos abertos. São erráticos, porque escolheram não perseguir as normas, nem a ordem que delimitam padrões a serem seguidos. Os ativismos borram as fronteiras. Ou as *transformam* em linhas viscosas, permeáveis, táteis, poéticas, resistentes, que ativam um modo de aprender à deriva. Aprender por pedaços. Aprender por fragmentos. Aprender com os signos de uma arte insurgente. Arte que desencaminha, que faz os corpos perderem tempo e ganharem espaço, desenhando *possíveis* na cidade. Devir-vaga-lume<sup>3</sup> esse dos ativismos que instauram potências de existir no gesto mínimo, precário e clandestino de povoar as ruas, de instaurar um modo menor de resistir ao terror luminoso dos holofotes que lançam mão os fascismos atuais.

*Caderno de Achados e Inventados*

Começar com os vaga-lumes. Curricularizar ao modo dos vaga-lumes. O currículo das errâncias experimentado tanto nas ruas da cidade de Belo Horizonte quanto nas páginas desta tese não seguiu “o bom” caminho das direções planejadas, que tentam capturar tudo que escapa e desliza. Pelo contrário, foi experimentado um caminho errante e errático. Perfografar o corpo na cidade é hesitar, é abrir-se para os encontros inesperados que surgem no caminho. Para isso, é preciso que o corpo esteja disponível e disposto a romper com os esquemas instituídos e acumulados que regulam nosso agir. Para Marlucy Paraíso (2015a, p. 52), um dos problemas da dificuldade de aprender está

---

<sup>3</sup> “Vaga-lume” no sentido dado por Didi-Huberman (2011), em seu ensaio “A sobrevivência dos vagalumes”, em que o filósofo comenta a obra do cineasta Pier Paolo Pasolini sob a forma de uma revoadada de vaga-lumes, cuja luminosidade menor é uma lufada de alegria no auge da experiência do fascismo nazista dos anos 1940. Didi-Huberman (2011) explora a dimensão dos contrastes: treva e luz; genocídio e fulgurações de alegria; barbaridade bélica e estilhaços de esperança; perda da voz política e experiência de si etc. Na atual sociedade do espetáculo, as pequenas luzinhas reminiscetes e intermitentes dos vaga-lumes seriam um contraponto à alta voltagem festiva dos mega refletores dos grandes espetáculos.

na extenuante repetição de exercícios e práticas que não fazem o pensamento se mover, pois, “quando o desânimo e a tristeza invadem um currículo, o aprender se distancia”. Aprender para Deleuze (2003) é outra coisa, é uma questão de abertura, isto é, de encontros com os signos que nos obrigam a pensar.

Experimentar o currículo das errâncias é um modo de aprender um outro jeito de fazer currículo, de desfazer-se como “nômades” renunciando a si próprio, desfazendo-se do próprio rosto, indo embora para outra parte, mesmo sem sair do lugar (DELEUZE; GUATTARI, 1997b). É não ter ponto fixo de chegada ou partida e, ainda assim, abrir novas entradas e saídas. O currículo das errâncias é “um currículo-itinerante”; “um currículo-mar, vago e fluente, que não representa nada, nem forma *boas* formas, nem fixa lugares” (CORAZZA, 2002, p. 136). Para aprender no currículo das errâncias não basta, apenas, abrir a porta e sair para as ruas. É preciso permitir-se. É preciso estar com o corpo aberto às incertezas que permeiam as ruas.

A trama do tecido que compõe o currículo da cidade é um emaranhado de linhas que se embaralham no cotidiano vibrante das ruas. Linhas de contato, de atrito, de conflito. Linhas de ocupação e de resistência como as experimentadas pelos movimentos sem teto, linhas subversivas dos pichos, linhas artistas dos saraus, das performances, das batalhas de MCs. São mesmo muitas linhas, moleculares e de fuga, que se misturam às linhas molares em intensidades variadas. O currículo das errâncias é colocado em movimento a partir das relações experimentadas, daquilo que é compreendido como “encontros” por Deleuze e Parnet (1998) e que produz aberturas nos corpos.

Em um encontro o que importa não são “as filiações, mas as alianças e as ligas”, “os contágios, as epidemias, o vento” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 39). Nesse sentido, é possível entrar em devir por meio de um encontro, abrindo-se ao acaso dos acontecimentos. Encontros intensivos nos arrancam não apenas de nós mesmas, mas de toda uma identidade substancial. São encontros que nos fazem hesitar e nos tirar de nossa zona de conforto. No currículo das errâncias há sempre uma vibração intensiva que se produz entre os afectos que atravessam os corpos e os encontros que se produzem no acaso dos acontecimentos. Nas ruas os afectos se dão em trânsito, já que os corpos passam rápido demais. Os encontros com os signos, às vezes, duram o tempo de um piscar de olhos. No currículo das errâncias há poucos diálogos e falas. E quando

há a fala, ela nada explica. Todavia, há muito movimento de corpos, coisas, signos que não cessam de mudar, como a própria cidade, por isso, há muitas possibilidades de aprender coisas.

Tomemos a performance *Réquiem para uma Noiva*, em que Ed Marte caminha pelas ruas do centro vestida de noiva tocando uma triste melodia em seu acordeom. À medida que o corpo da artista vai se deslocando pelas ruas, um pequeno cortejo a acompanha silenciosamente. Ed Marte avança em direção à Rua Rio de Janeiro, onde um palco estava sendo montado para o show de Johnny Hooker que aconteceria logo mais à noite. A cidade havia sido tomada pela arte porque era 16 de julho de 2016 e a Virada Cultural de Belo Horizonte já estava acontecendo em vários pontos da capital. Foram vinte e quatro horas de programação de música, teatro, dança e performances com artistas consagradas e iniciantes que se revezaram em inúmeros palcos no centro da cidade.

Naquele ano, a Virada Cultural, também chamada de “Viada Cultural” pelo grande número de espetáculos com conteúdo LGBT, ficou marcada por uma polêmica “cláusula oito”, decretada pelo prefeito Márcio Lacerda, que proibia que artistas em contrato com a Secretaria Municipal de Cultura fizessem comentários de caráter político durante as apresentações artísticas. Tipo de *proibição* que, é claro, só serviu para incendiar a cidade e atizar ainda mais os protestos “Fora Temer” e “Lacerda Nunca Mais”, que faziam alusão, respectivamente, ao vice-presidente Michel Temer, que acabara de assumir a posição da presidenta *impeachmada* Dilma Rousseff, e ao prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda, que muitas críticas vinha recebendo desde o episódio da queda de um viaduto construído na cidade durante a Copa do Mundo no Brasil.

Ed Marte circulava pela cidade e com sua presença enigmática ia penetrando nas outras artistagens que aconteciam na cidade, como, por exemplo, na performance de um grupo de dança chamado Strondum e na oficina do grupo de teatro Uzyna Uzona, que à meia-noite apresentou uma adaptação da peça *Para dar um fim ao juízo de Deus*, de Antonin Artaud. Durante as errâncias de Ed Marte pela cidade naquela noite especial de virada, os corpos pareciam mais abertos aos signos dos ativismos. Sentia que os corpos formavam uma espécie de tecido que se movia numa textura mais porosa, conectando-se com outros corpos de modo a gerar na cidade uma atmosfera que eu ainda não havia

presenciado em Belo Horizonte antes. Era como se o centro da cidade tivesse sido inundado por uma energia invisível que gerava estados inéditos e inteiramente estranhos em relação ao seu dia a dia costumeiro. Os corpos passantes não me pareciam anestesiados, adormecidos, pelo contrário, pareciam encarnar as intensidades emanadas pelo fluxo da arte gestada em cada palco espalhado pela cidade, respondendo afirmativamente às exigências dos encontros que se submetia. Era como se certo limiar tivesse sido atravessado naquela noite e um pouco de caos estivesse provocando aquela efervescência capaz de arrancar as corporeidades passantes de seu engessamento habitual. Chego em casa tão elétrica naquela madrugada que demoro a dormir, pois meu corpo custa a processar aquela intensidade toda. Acordo antes de amanhecer, abro o caderno de notas e traço as seguintes linhas sem pensar demais:

**Quando a arte toma de assalto os corpos na rua!**

Acorda! Vamos descer na próxima parada! Sente só este ruído;  
são os carros passando em cima do viaduto.  
Estamos bem perto agora.  
A gente só tem que atravessar a Av. Afonso Pena  
e depois subir a Rua dos Tupis.  
A luz do sol, neste fim de tarde fria, deixa tudo fúcsia.  
Depois te mostro as árvores centenárias do parque,  
que fazem curvas no chão e  
desenham sombras onde os gatos brincam.  
Espia os grafites nas fachadas daqueles prédios: são novos!  
Aperta um pouco o passo, estamos quase no  
*Palladium*. Mas o que é aquela movimentação  
ali na Rua Rio de Janeiro?  
Uma gente estranha, corpos-combatentes-de-guerra  
avançam sobre um carro velho.  
Um estrondo ecoa da paisagem bélica  
que se instaura na cidade.  
A destruição é mesmo uma coisa avassaladora,  
desconcertante.  
E o cenário fica ainda mais assustador  
quando os corpos-guerrilheiros  
avançam em direção aos nossos!  
Precisamos escapar! Fugir!  
Do outro lado da rua,  
respiramos desconcertadas, mas logo entendemos que algumas  
pessoas não tiveram a mesma sorte, foram capturadas  
e conduzidas até o interior do carro.  
O ritual de destruição do veículo recomeça  
com as pessoas capturadas dentro do carro.  
Uma das guerrilheiras escreve alguma coisa no chão usando  
spray.<sup>4</sup>

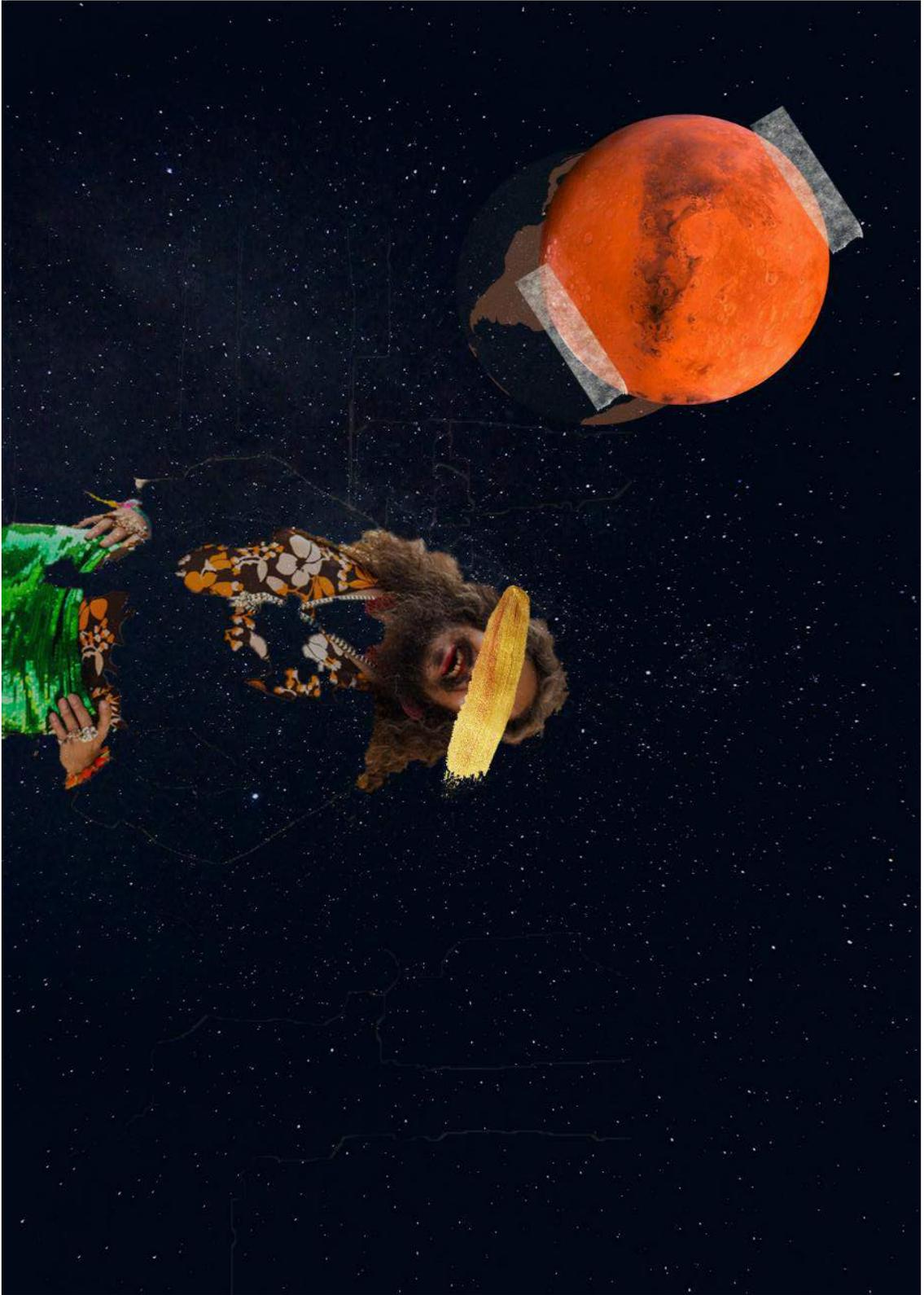
---

<sup>4</sup> A performer do grupo de dança Strondum escreve no chão da Rua Rio de Janeiro com spray: “Fora Temer”, rompendo definitivamente com a cláusula que proibia que se mencionassem conteúdos políticos durante as apresentações da Virada Cultural.

Outra, com uma tocha na mão,  
coloca fogo na carcaça do carro.  
Enquanto o esqueleto daquilo que um dia formara um  
automóvel  
jazia carbonizado  
a cidade, também, entregava seu corpo feito falenas às chamas.  
Era para ser só mais uma noite  
fria de inverno.  
Mas é que a arte, libidinosamente, tomou de assalto os corpos,  
lembrando-os que, em certos momentos, eles podem ser um  
bocadinho de pólvora.

*Caderno de Achados e Inventados*

Para Deleuze, o encontro é uma arte política porque é ação, expressão de estados, *modos de vida* que decorrem de toda uma experimentação ética (DELEUZE; PARNET, 1998). Trata-se de uma *ética dos devires* por fazer do corpo um grande experimentador, afirmador de modos de existência singulares. Forças conservadoras vindas de estados mentais dogmáticos e extensivos tentam reduzir as forças intensivas, sedimentando nossas corpografias, freando nossos movimentos de expansão e intensidade. São forças de conservação todos os clichês físicos, ópticos, sonoros, psíquicos que se alimentam mutuamente. Mas “[p]ara que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior” (DELEUZE, 1985, p. 281). Então é preciso que alguma coisa venha de *fora*, alguma coisa quebre o encadeamento dos *clichês*: as tolices, as imbecilidades, aquilo que torna a vida intolerável. Os signos da arte têm o poder de romper com estados mentais advindos desses clichês que nos aprisionam e nos segmentam. É preciso que corpografias desobedientes sejam capazes de ocupar pontos de vistas divergentes, capazes de perfurar as barreiras corporais e do pensamento, inscrevendo na cidade novas maneiras de sentir, pensar e agir. Por isso é tão importante perseguir currículos menores e clandestinos na cidade, porque eles são capazes de produzir devires que mobilizam outros mundos possíveis. Mas para que outros mundos sejam mobilizados, algo em nosso mundo deve ser destruído. O currículo das errâncias não teme destruições. Por isso, o próximo giro apresentado é o do desmontar.



# IV. DESMONTAR

*Qualquer*

*Traço, linha, ponto de fuga  
Um buraco de agulha ou de telha  
Onde chova.*

*Qualquer pedra, passo, perna, braço  
Parte de um pedaço que se mova.*

*Qualquer*

*Qualquer*

*Fresta, furo, vão de muro  
Fenda, boca onde não se caiba.  
Qualquer vento, nuvem, flor que se imagine além de onde o céu acaba  
Qualquer carne, alcatre, quilo, aquilo sim e por que não?  
Qualquer migalha, lasca, naco, grão molécula de pão*

*Qualquer*

*Qualquer dobra, nesga, rasgo, risco  
Onde a prega, a ruga, o vinco da pele  
Apareça*

*Qualquer*

*Lapso, abalo, curto-circuito  
Qualquer susto que não se mereça  
Qualquer curva de qualquer destino que desfaça  
O curso de qualquer certeza*

*Qualquer coisa*

*Qualquer coisa que não fique ileso*

*Qualquer coisa*

*Qualquer coisa que não fixe*

Arnaldo Antunes – Música “Qualquer”

Diante da tentativa de normalização de gênero colocada em ação por grupos reacionários em nome de uma suposta “moral”, de um determinado “tipo de família” e de “certa performatividade” dos corpos, torna-se urgente encontrar “qualquer” saída e/ou bifurcação. Qualquer saída; “um buraco de agulha” que seja, para respirar, ganhar fôlego e abrir um “furo”, para que a expansão das forças vitais seja experimentada. Criar “frestas” por onde outros modos de respiração e expansão da vida possam

acontecer. Acredito que as práticas artivistas possam ser *máquinas expressivas*,<sup>1</sup> importantes fluxos de ar no território urbano por movimentarem, agitarem, gerarem turbulências naquilo que aparece como imóvel e, sobretudo, por combaterem uma visão normatizada e “mercantilizada” da cidade (JACQUES, 2012), bem como da arte e do corpo. “Artivismos das dissidências de gênero e sexualidade” (COLLING, 2018) têm ajudado a pensar corpos fora das “caixinhas” neocolonizadoras; têm produzido jeitos de estar na cidade como práticas desconectadas tanto das velocidades capitalísticas quanto da normalização de gênero. Os corpos que circulam pela cidade com isso podem se tornar sensíveis a “qualquer dobra, nesga, rasgo, risco” que abra um “furo”, faça “fendas” de modo que o processo de *desmontar* as normalizações de gênero possa se efetuar no currículo das errâncias.

O argumento desenvolvido neste capítulo é de que os corpos, depois de sofrerem a ação da pedagogia da hesitação e abrirem-se, se tornam mais permeáveis ao procedimento artivista de *desmontagem* da normalização, que se caracteriza pela dissolução das formas em favor das forças que atuam nos corpos, extraindo das formas normatizadas algo novo. O procedimento de desmontagem se caracteriza, então, por inventar outras possibilidades para as corporeidades. Trata-se de um mecanismo que faz funcionar algo que já não funciona, que se encontra estacionado, estagnado, triste, morto, ou seja, a normalização de gênero e sexualidade.

Para que haja a ativação do procedimento de desmontagem da normalização é necessário que os corpos passantes se envolvam com certo plano de composição estético-política: um “traço, linha, ponto de fuga”. Um “ponto de fuga” que ofereça a possibilidade de desterritorialização da normalização dos corpos. Isso porque o currículo das errâncias não para de contestar os ímpetos do pensamento único e determinista de grupos reacionários, desterritorializando “verdades” que foram inventadas sobre o corpo, os gêneros e a sexualidade. As práticas dissidentes de gênero e sexualidade vêm ganhando cada vez mais visibilidade no âmbito da música, do teatro, do cinema (COLLING, 2018) e, como é o caso da investigação que resulta nestas linhas de escrita, das artes do corpo: as performances artivistas urbanas.

---

<sup>1</sup> Expressão cunhada por Deleuze e Guattari (2017), “máquinas expressivas” seriam as produtoras de um uso “menor” (uma experimentação) numa “língua maior”. *Menor* aqui não se refere ao minoritário em relação ao majoritário (quantidade). “Uma literatura menor não é a uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz de uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 130).

Aproximo, então, neste giro do desmontar, as performances artivistas de Ed Marte das obras do pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) devido à aceitação de um problema comum que localizei tanto nas experimentações artísticas das pinturas deste quanto nas performances artivistas daquele. A arte ao capturar “a realidade” dá-lhe uma presença “mais real”, “hiper-real”, a arte torna real mais intenso, por razões tanto estéticas como políticas. Ou como Deleuze indica como uma “produtiva intensificação da realidade”, uma vez que a arte é um campo mais aberto e flexível do que a realidade.

Para desenvolver o argumento, na primeira parte deste capítulo faço uma aproximação entre “a lógica da sensação” que Deleuze (2007) extrai das obras de Bacon (um seu contemporâneo) e o artivismo de Ed Marte, a fim de desfigurar “a lógica do eu” e das “identidades generificadas” produzidas no currículo da cidade. Na segunda parte, discuto como o artivismo das dissidências se apresenta como uma experiência ética, política e estética das ruas, que tem como objetivo disparar práticas desativadoras da normalização dos corpos. Na terceira parte, abordo as seguintes questões: O que se pode desaprender nos encontros com os signos do artivismo das dissidências de gênero/sexualidade nas ruas? Como esses encontros se configuram na composição de potências outras para as experiências urbanas? De que modos os artivismos podem produzir outras formas de vida na cidade?

O que torna a presença de Ed Marte singular na cidade é justamente a produção de uma “corpografia urbana” (JACQUES, 2008) dissidente, isto é, de uma expressão enigmática e paradoxal, uma espécie de “lapso, abalo, curto-circuito” que tende a desviar-se não apenas da ideia fixa de corpo, de identidade de gênero/sexualidade, mas também da ideia de arte, tanto do ponto de vista “estético” quanto do ponto de vista “político”. Daí o uso do neologismo “artivismo”, que propõe uma composição entre a arte e o ativismo, ou seja, a política. No agenciamento da arte com a política, aqui traduzido como “artivismo”, o corpo seria “uma superfície de inscrição dos acontecimentos” (COLLING, 2018, p. 156) ou, como na canção de Arnaldo Antunes que abre este capítulo, “qualquer coisa que não se fixa”. Diferentemente da normalização de gênero – que marcaria a existência de um gênero “masculino” e um gênero “feminino” tomados como “o ideal” e “o aceitável”, servindo para mostrar e demarcar aqueles corpos que estão fora da curva da normalidade, corpos inscritos em um tipo de desvio que deve ser

corrigido e ajustado –, corpos artistas agitam o que se percebia imóvel, desmonta, junta o que se pensava separado.

Todavia, para que tais “acontecimentos” (COLLING, 2018) sejam compreendidos como transformação urbana, os corpos precisam ser atravessados pelos afectos. Os afectos não representam nada. Pelo contrário, são o efeito do encontro do corpo com os signos, o que envolve variações (graus de diferença) na força de existir. Essa força pode ser mais “alegre” quando a potência de agir aumenta, ou “triste”, quando diminui (SPINOZA, 2007). Os afectos não envolvem uma “interioridade” psicológica, concebida como algo separado da “exterioridade”. Pensando tais relações *com* Deleuze (2007), para que um corpo seja afectado é necessário que uma “força” se exerça sobre ele, isto é, para que haja a produção da “sensação”, de uma “afecção” no corpo. Por se tratar de afectos, de “expressões”, e não de “representações”, a lógica da sensação se opõe a todo o tipo de trabalho implicado na “identidade”.

A representação do mundo é o que tem fornecido uma ordem fixa ao pensar, com suas regras e seus processos de *re-cognição*, suas formas de percepção, seus órgãos do sentido e sua pedagogia baseada na normalização dos corpos. Mas o que acontece quando “o pensar” de quem caminha pelas ruas da cidade se depara com signos que disparam uma ordem diferente, que convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afectam: “parte de um pedaço que se mova”? Com a aproximação das performances artistas às pinturas figurais, pretendo mostrar como o corpo-em-obra de uma artista *não binária* pode, como nas pinturas de Bacon, desfigurar o modo codificado e generificado dos corpos. Isso para que, com tal operação, possamos desconstruir imagens dogmáticas que giram em torno do significado de ser “homem” e de ser “mulher” no currículo da cidade.

Pensar *com* Bacon *com* Ed Marte *com* Deleuze *com* o ativismo das dissidências, adquire, assim, os sentidos de pensar que podemos “ser” muito mais do que geralmente imaginamos. Podemos, sim, construir para nós um “corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996); um corpo “sem ser visto, revisto e revirado por uma excessiva produção de imagens, que o escrutina nas mais recônditas dobras de sua existência” (SILVA, 2012, p. 19), limitando nosso campo de existência. Assim, as possibilidades de experimentar uma liberdade inesperada na cidade trazem o infinitamente improvável.

#### 4.1. O ativismo e a instauração do improvável no currículo da cidade

A arte e a política “podem experimentar uma liberdade inesperada”, como uma “força em falta”, e “aparecer sempre nova” (GIL, 2012). Tais operações políticas e artísticas implicam certas “operações precisas”, quer dizer, “implicam o uso de uma mão absolutamente liberta” e de um pensamento aberto “para realizar o que é infinitamente improvável” (GIL, 2012, p. 46). Nas obras picturais analisadas por Deleuze, em *Francis Bacon: a lógica das sensações* (2007), percebe-se uma ruptura de tais obras com as relações de fundo/forma, claro/obscuro, profundidade de cores etc., que caracterizam a arte figurativa. Já no caso de Ed Marte, há uma profusão de adornos roubados do universo de um “feminino impensável”, de um “feminino irrealizável” e, por isso mesmo, “grotesco”, “aberrante”, “extraordinário” e “inominável” do ponto de vista de uma linguagem binária e/ou sexista. “Somos nosso corpo e também as coisas que usamos, que vestimos, que produzimos”, afirma Ed Marte. “Tem dia que uso vestido, tem dia que uso saia, tem dia que uso bermuda, e daí? Gosto de vestir o que me faz bem e não o que os outros querem que eu use”, continua a artista. “Não me incomoda o que as outras pessoas pensam sobre meu modo de vestir”; “Acredito que o corpo é livre para usar o que quiser e que as roupas não têm gênero”; “Penso que a maneira de viver suas corporeidades livremente conta mais que qualquer discurso político, por isso me entrego à cidade com alegria, amor e humor”.<sup>2</sup> Abre-se assim uma *micropolítica*, quer dizer, um novo uso das sensações, dos sentidos, das práticas e do pensamento político que leva em conta o plano invisível da vida composto por forças moleculares para além das formas molares dos arranjos do cotidiano. Novos corpos e novas corpografias são necessários.

Francis Bacon pinta para obter uma presença, um gesto, um grito e “não esconde nada”, pinta “um fundo” que se torna “força” (GIL, 2012, p. 46). Observando seus quadros, percebemos que suas “figuras” são corpos, mas corpos que fazem um grande esforço sobre si mesmos para se des-figurarem; corpos que tentam escapar de si mesmos através de um de seus órgãos. As obras mais famosas de Bacon são pedaços de corpos sem coluna vertebral que escorregam como uma espécie de “vianda” – sinônimo de carne usado pelo próprio pintor. A “vianda”, para Deleuze (2007, p. 45), seria uma espécie de

---

<sup>2</sup> Neste parágrafo constam fragmentos de depoimentos de Ed Marte feitos ao longo das perfografias para a pesquisadora.

“zona comum entre o humano e o animal”,<sup>3</sup> território do “indiferenciado”, território onde as “forças” atuam para além das “formas”. Haja vista que um “grande conjunto de processos vitais atravessa o humano e o animal, mantendo uma indiferença inabalável em relação à distinção entre um e outro” (BUTLER, 2018, loc. 2184). Haraway (2017) argumenta que as formas de dependência entre o humano e o animal sugerem que, em parte, eles são constituídos um do outro e por meio um do outro, no limiar entre “potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, 2017, p. 33).

Entretanto, para que se alcance o limiar desse cruzamento de fronteiras, onde as forças desfiguram as formas, ou seja, para que exista uma desterritorialização, é preciso um território prévio. É preciso guardar um pouco de “terra” para que haja a possibilidade de uma reterritorialização: um pouco de chão para pisar. Na arte de Bacon, o “figural” não é, portanto, o inimigo a combater – como em Kandinsky, por exemplo, que segue por uma linha abstrata, destruindo completamente qualquer “figura” (forma) sem deixar fios soltos para uma possível reterritorialização futura. Apesar de manterem algo da forma (o figural), nada impede que os corpos pintados por Bacon se tornem o trampolim para voos muito altos. A *figuração* seguida de uma *desfiguração* extraída por Bacon consiste na criação de imagens que atingem diretamente o nosso corpo mediante uma “violência”. Têm-se por característica principal apresentar sensações não redutíveis a qualquer narrativa, a qualquer modelo prévio de algo que se procure representar ou identificar. O que é pintado nos quadros de Bacon é puramente o corpo “não enquanto representação de um objeto, mas enquanto ele é experimentado mediante determinada sensação” (DELEUZE, 2007, p. 43). No grito que sai da boca do papa – a experimentação que Bacon faz do papa Inocêncio X, de Velázquez –, a impiedade que salta de seus olhos, teria por objeto apenas a vianda. É como se o corpo escapasse pela boca que grita.

---

<sup>3</sup> Apesar do animal aparecer em nós na profusão dos pelos, nos dentes, na fome, nos excrementos, na agressividade, no sexo etc., a indiscernibilidade entre humano e animal, presente em Bacon, diz respeito a um “dever-animal”, e não a similaridades morfológicas. O dever-animal faz proliferar estranhos humores que deixam o corpo humano à mercê de intensidades selvagens.



**Figura 1** - Pope Innocent X - Diego Velázquez, 1650.  
<http://fav.me/d1s9I7v>



**Figura 2** - Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.  
[http://obviousmag.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html)



**Figura 3** - Aplicando o Método Maiô na Bienal, 2016.  
©Gláucia Carneiro. *Caderno de Achados e Inventados*.

Como um quadro em movimento de Francis Bacon, o que Ed Marte produz nas ruas da cidade é uma outra versão – *contraefetuação* – da imagem feminina: com o que advém da mistura “monstruosa” do “corpo de homem” de Ed Marte com os adereços e maquiagem de um feminino hiperbólico, fortemente exagerado, que realçam ou exageram certos traços ou marcas de um feminino-clichê, a artista mostra que existe uma plasticidade maior de “mulheridades” possíveis, tanto quanto de “masculinidades”.

E se Bacon, segundo Deleuze (2007), pinta o grito, Ed Marte performa o riso. O *grito* e o *riso* tornam-se passagens para as intensidades nos corpos. Atingir uma vida na qual as intensidades circulam a velocidades inusitadas e tudo fervilha, seria uma das dimensões poético-políticas do currículo das errâncias, acionado a partir da pedagogia da hesitação.

Afirmar a lógica da sensação que se opõe ao trabalho da identidade tem o sentido, portanto, de dizer que há na representação uma relação que estabelece uma unidade entre as coisas e suas cópias (ou modelos). A arte de Bacon reside, assim, fora da mediação do inteligível e nos transmite toda uma fulguração das sensações; intensidades que atravessam o corpo. Bacon pinta a dor em seu estado puro. Não são figuras, nem representações. São forças em combate à promessa do “corpo resgatado pela fé” – como nas pinturas de Velázquez.

Trata-se de apresentar o que só pode aparecer lá onde a “dissolução do eu” toma a cena. Essa não é apenas dissolução de um eu determinado em sua identidade e individualidade. Ela é a dissolução de todo um padrão de ordenamento dependente da aceitação dos modos tradicionais de determinação das individualidades. Desse modo, a “violência” de uma sensação não passaria pelas “formas”, como no papa representado por Velázquez, e sim pelas “forças”. Por isso mesmo, pode ser a experimentação de uma fissura, o agenciamento de uma de-formação. A operação de desmanchar as formas também pode ser percebida na experiência artista de Ed Marte nas ruas.

As performances de Ed Marte na cidade borram, embaralham, bagunçam algumas relações codificadas pelo paradigma da identidade. O que está sendo desfigurado pelo ativismo de Ed Marte não é outra coisa senão normalização dos corpos. O que a presença da artista faz é justamente fissurar, abrir fendas nos códigos que estabelecem as relações de gênero do ponto de vista de um binarismo, escapando, assim, da captura que envolve a codificação dos corpos no gênero masculino ou no gênero feminino. Ed Marte é homem? Ed Marte é mulher? Trata-se de inventar uma outra margem para os gêneros. Nem masculino, nem feminino. E, ainda, masculino + feminino: “Eu sou tudo, meu amor!” – diz a artista. Inicialmente, Ed Marte se apresentava como um “homem não binário” ou um ser andrógino: o batom, turbante e o maiô contrastando com sua farta barba, pelos e bigode. No entanto, ao longo das perfografias, também a artista foi alterando o modo como vinha se apresentando como um “ser andrógino”, passando a

posicionar-se politicamente como “mulher”. Mas uma “mulher-trans” não binária. Enquanto pessoas “trans” são aquelas que não se identificam com seus sexos biológicos, as pessoas “não binárias” não se reconhecem nem como homem nem como mulher, pelo menos nos moldes dados como “norma” pela sociedade. Ed Marte vem preferindo, no âmbito de uma estratégia de resistência, se posicionar politicamente como mulher-trans-não-binária devido à sua posição emblemática na militância contra a transfobia na cidade. É que “corpos-falantes” (PRECIADO, 2014), como o de Ed Marte, são disparadores do “sensível” na cidade.

Nesse cenário, é importante destacar, todavia, que um corpo pode não ser atravessado pelo sensível disparado pelas obras de arte. O encontro com as telas de Bacon, por exemplo, provoca em algumas pessoas uma sensação de repúdio. Um movimento de “virar a cara para o outro lado”, como o que a perfógrafa percebia em algumas pessoas que cruzavam com o corpo de Ed Marte nas ruas. Já em outras, tal efeito não se efetua. Pelo contrário, é como se passasse algo de afirmativo que produziria uma potência nos corpos. Potência que Suely Rolnik denomina de “vibração” ou de “saberes do corpo”; algo que produz um “corpo-vibrátil” (ROLNIK, 2015), que é quando o corpo se torna capaz de romper com os esquemas sensório-motores, aqueles relacionados ao mundo meramente perceptivo da ação e da resposta. O corpo-vibrátil, ao contrário, é aquele que se deixa ser atravessado pelas forças, pelo intensivo, isto é, pelas sensações que, por exemplo, advêm do encontro com o signo artístico. Isso aconteceu com meu corpo quando me deparei com a fulguração emitida por uma “noiva aberrante”, conforme narro no episódio a seguir.

#### **Réquiem para uma noiva**

São quase 19 horas. João, Gabriel e eu estamos na fila aguardando a distribuição de ingressos para a oficina-espetáculo do grupo Uzyna Uzona, de Zé Celso Martinez. A oficina giraria em torno da vida e obra de Antonin Artaud. Estava marcada para acontecer à meia-noite dentro da programação da “Virada Cultural” de Belo Horizonte, naquele mês de julho de 2016. De repente, nossos ouvidos são atravessados por uma melodia suave, mas estranha, melancólica e misteriosa. Dobrando a esquina, vemos um vulto branco, fantasmagórico, deslizando em nossa direção. No lusco-fusco, aquele ser telúrico, disforme e espectral avança cada vez mais em nossa direção. Mas àquela distância, não era ainda totalmente perceptível aos nossos sentidos. Não sei por que, mas meu coração começa a bater como se fosse saltar pela minha boca, numa disritmia tectônica... Enquanto isso, a imagem vai ganhando os contornos

de um corpo vivo, e não o de um fantasma, como sugeria a princípio. Era uma noiva. Hesito: não! Nada disso! O corpo de um homem “vestida-de-noiva” com uma barba reluzente e prateada em composição com o seu véu transparente desliza a nossa frente tocando uma espécie de réquiem em seu acordeom. “Intensidade” deve ser o nome dado a esse frio congelante na espinha, essa aceleração de partículas produzida pelo encontro do meu corpo com aquela noiva desterritorializante feito uma tela de Francis Bacon em movimento. Imposição de uma pura imagem-sensação.

*Caderno de Achados e Inventados*



**Figura 4** - “Sobreposições de Imagens e Sensações”. Réquiem para uma Noiva, 2016.  
©Hamm Clovis. Facebook da artista.

As imagens que surgem das obras de Bacon não são uma espécie de “ilusão mental” com origem em um “eu” interior, como um quadro surrealista de Frida Kahlo. São imagens que configuram a obra desfigurando o corpo, a matéria; que fazem passar “o material” na sensação, em vez de projetar “a sensação” no material (DELEUZE, 2007). A função da sensação na obra de Bacon é, portanto, *assubjectiva*, e o seu trabalho é o de convocar forças de desterritorialização (de dessubjetificação) como na performance “Réquiem para uma noiva”, em que Ed Marte deriva pelas ruas do centro da cidade tocando seu acordeom. O objetivo do encontro que nos atravessa na arte, isto é, o encontro com o “signo artístico”, é produzir o sensível, ativar as sensações (DELEUZE, 2007, p. 72). Trata-se de um agenciamento entre o corpo e o signo da arte que opera por “coligação de forças” e “irradiação de sensações”. Todo agenciamento funciona pela injunção de elementos heterogêneos. Em um agenciamento, trabalha-se por composições que fazem expandir a vida.

No meu corpo o encontro com a visão da performance e a audição da melodia tocada por Ed Marte provocou um misto de melancolia e beleza. Uma beleza estranha. Sempre que me lembro da imagem figural de Ed Marte, vestida de noiva, deslizando palidamente pela cidade, tocando um réquiem, penso na questão da presença de corpos não inteligíveis como no célebre romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, em que uma espécie de “Prometeu” costurado de múltiplos pedaços de carne sofre com a hipocrisia e luta contra a baixeza humana. Trata-se de obra que recusa a colocar a humanidade como o “centro” do universo.

Em *Mil Platôs*, quando dedicam um capítulo ao “rostos”, Deleuze e Guattari (1997a, p. 36) afirmam: “o rosto tem um grande futuro, à condição de ser destruído, desfeito”. Se pensarmos como nossa ideia de individualidade está visualmente vinculada ao rosto e a seus traços, podemos imaginar o que significa um processo de dissolução dos rostos, das identidades, dos padrões de inteligibilidade dos corpos como as desfigurações que Francis Bacon e o ativismo de Ed Marte produzem na cidade.

Por que compreender as individuações como produção de identidades estáveis e fixas? Por que nos prender a um “sujeito” quando podemos abrir uma fenda repleta de “possíveis” diante da formação do eu? São questões, sobretudo, *éticas*, relacionadas à “filosofia da diferença” de Deleuze, que busquei aproximar aqui, agenciando as pinturas

de Bacon com as performances artistas de Ed Marte. Fiz isso para mostrar como ambas substituem o plano da forma já dada e constituída pelo plano da força e da sensação. A intenção era a de problematizar o par matéria/forma e substituí-lo pelo par matéria/força, o qual, eu acredito, consiga alcançar melhor a dimensão dos devires produzidos tanto na desfiguração dos corpos pintados por Bacon, quanto nas ações performáticas desestabilizadoras da normalização de gênero propostas pelo ativismo Ed Marte na cidade. Performances que, aliás, escancaram a desconstrutividade dos gêneros. Ed Marte é mais que um corpo; é uma corpografia não binária em movimento pelas ruas, enxameando signos, disparando possíveis desaprendizagens de gênero, fazendo da arte da performance, uma arma micropolítica.

#### **4.2. O ativismo e a força micropolítica do dissenso que faz desmanchar a normalização dos gêneros na cidade**

“Cale sua boca”, “cale seu corpo”, “cale sua sexualidade” e “guarde tudo hermeticamente bem fechado dentro deste dispositivo privado chamado “eu”. De acordo com Nogueira e Silva (2008), é impossível não enxergar o aumento da importância que a esfera do “privado” vem tomando no tecido da cidade. Há uma crescente visibilidade disso, desde a “valorização do transporte individual”, notada no aumento do uso de “carros de aplicativo” que carregam “apenas uma pessoa”, até a “onipresença dos shoppings centers (NOGUEIRA; SILVA, 2008, p. 4), quase como a única alternativa de lazer na metrópole. Aos poucos a vida, e até mesmo o sonho, vai sendo capturada/enclausurada por um modelo excludente, privado, gentrificado, mas não menos “desejado”, de existência.

Apesar de as ruas pertencerem à esfera do “público”, os corpos não podem circular pela cidade da mesma maneira. Existem vidas que são abreviadas mais facilmente. Vidas que se encontram mergulhadas em um sentido maior de precariedade e de mortalidade precoce. Ora, mencionar a circulação das corporeidades nas ruas é discutir, inevitavelmente, a questão da “aparência pública” (BUTLER, 2018), isto é, “o como” e de “que modos” os corpos podem “aparecer no espaço público” e como essa “distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual” (BUTLER, 2018, loc. 609). Que corpos não serão “protegidos pela lei ou, mais especificamente, pela polícia, nas ruas,

no trabalho ou em casa, em códigos legais ou instituições religiosas? Quem vai se tornar objeto da violência policial?” (BUTLER, 2018, loc. 613), pergunta Judith Butler, mesmo já sabendo quais serão as respostas.

Por ser extensivo, funcional e, sobretudo, pautado por essa perspectiva fortemente estratificadora dos corpos, a cidade é atravessada por linhas diferenciais de poder que qualificam quem pode e quem não pode aparecer nas ruas. Para aqueles corpos considerados “inelegíveis”, a luta para formar “alianças” é fundamental (BUTLER, 2018). Daí a importância dos ativismos das dissidências de gênero e sexualidade atuarem como forças de presença, que roubam a visão e arrombam a escuta de quem caminha pelas ruas, chamando a atenção para vidas fora das conformidades de gênero.

### **Já que é pra tombar**

Na tarde daquele dia ensolarado Ed Marte chega à Praça das Artes no melhor estilo “já que é para tombar, tombei”. A presença do corpo estranho da artista, por si só, provoca uma atmosfera diferente no ar da metrópole. A artista está vestindo o seu tradicional maiô – figurino de muitas de suas performances – com o corpo adornado por anéis, colares, pulseiras, maquiagem brilhante e uma espécie de patuá no pescoço com a seguinte inscrição: “mente sã”. Completando o seu inconfundível look cuir (de barba, batom e bigode), um radinho portátil, pendurado por cima de toda essa plataforma efusiva. A caixinha de som toca o jingle de sua campanha a vereadora trans da cidade de Belo Horizonte. Atrás de Ed, o pessoal do Educativo da Praça das Artes vem trazendo mesa, cadeiras, pilhas de papéis e o carimbo da artista, que se senta no meio do quarteirão fechado para veículos. Ed Marte me vê, levanta e me abraça. Releio no celular a proposta da performance: “já que emoções são, muitas vezes, ignoradas, depreciadas e até ironizadas em espaços de poder, da política, nesta performance eu declaro lugar de utilidade pública para os logradouros da cidade, distribuindo títulos de posse das ruas para a livre apropriação das pessoas”. Não sei direito se devo ficar ali parada perto da artista ou um pouco mais distante. Estou curiosa e à espreita. O jogo performático tem início com a artista sentada diante de uma pilha de papéis sobre uma mesa com um carimbo em uma das mãos no meio da rua, simulando uma típica relação de trabalho burocrática, não fosse o fato de a artista aparentemente ser um homem usando batom, vestida de maiô e coberta de pelos por todos os lados. De repente o sinal se abre e as pessoas que descem a rua são obrigadas a visualizar essa estranha imagem. Um mar de gente, então, atravessa o corpo em obra de Ed Marte. O fluxo de corpos apressados, então, se depara com aquela cena estranha. As pessoas olham, se estranham e são obrigadas a se desviarem da mesa onde o corpo da artista mexia concentradamente nos papéis como se

estivesse trabalhando em um escritório. Muitas olham para trás, parecendo não acreditar no que os olhos estão vendo.

*Caderno de Achados e Inventados*

*Desnormalizar* uma cidade é fazer suas ruas abrirem-se e deixarem-se afetar pela *diferença* que habita as margens do que é considerado “normal”. É experimentar encontros com corpografias diferentes, corpos considerados errados/errantes, em meio a encontros inesperados e inusitados que possam se travar nas esquinas de uma grande cidade. Vladimir Safatle (2015) vem insistindo que “não é possível fazer política sem o corpo”, isto é, sem uma outra coreografia política urbana. Para que possa ocorrer uma ruptura dos silenciamentos na cidade em relação à política de gênero vigente, é preciso que o corpo considerado fora das normas de gênero insista em aparecer. É preciso que o corpo desviante/desviado grite o seu direito de aparecer nas ruas. Isso é fazer micropolítica. O irrisório, o pequeno demais, o menor, “é a condição para uma coisa singular fazer desaparecer outra” (GIL, 2012, p. 51). O grito assim como o riso colocam em cena uma tensão vinda dos instintos, que é animal, irracional. Por isso é capaz de abrir rupturas e desfazer as ordens, as hierarquias e as organizações.

Se as corpografias podem ser pensadas como corporeidades em fluxo, perfografar as diferenças é se agenciar a tais corporeidades no instante fugaz em que, por força do acaso, estas corporeidades interrompem os códigos normalizadores de gênero. A filosofia de Deleuze distingue sob a perspectiva da “diferença” dois tipos de imagens: as assentadas numa relação de “semelhança” e as que rompem com “o mesmo” mediante a ação de mecanismos inventivos de “não-semelhança”, isto é, de “diferença pura” (DELEUZE, 2018b). A diferença pura é a que difere de si mesma, que surge quando não se está fazendo uma comparação entre duas coisas, mas que se entende que ela está ali na própria coisa, como seu “modo de existir”.

Mas os signos desse diferenciar que emerge dos ativismos parecem não atingir do mesmo modo os corpos que circulam pelas ruas da cidade. Muitas pessoas seguem o fluxo da cidade sem parecer se importar com a “estranha” cena. Constatado, então, com uma boa dose de desânimo, que, ao longo do jogo performático inventado por Ed Marte, um número reduzido de pessoas desvia-se um pouquinho da sua trajetória para estabelecer um encontro com as intensidades que se desprendem das práticas artivistas.

Sempre me chamava a atenção a razões que faziam com que certos corpos parassem e conversassem, mesmo que por instantes, com a artista. Uma dessas razões era o sofrimento. Notava que corpos abatidos e que já haviam passado por algum tipo de sofrimento sempre tinham algo a dizer para a artista, que retribuía as confidências e as dores reveladas com sorrisos e abraços acolhedores.

Estamos no início de 2016, alguns meses depois, Dilma Rousseff sofreria o processo de impeachment que a afastou do cargo de presidenta. Uma onda conservadora e retrógrada começaria a tomar conta do país. Apesar da pouca participação direta das pessoas, não registro nenhum tipo de ato de transfobia relacionado à artista. Duas policiais militares passam do outro lado da rua, observam a movimentação proposta e continuam sua trajetória, como se nada de diferente estivesse acontecendo ali. Deixo de lado o mar de corpos impermeáveis e passo a me concentrar nos corpos afectados pela performance.



**Figura 5** - Presença Permeável com Ed Marte, 2016.  
©Gláucia Carneiro. *Caderno de Achados e Inventados*.

**Ela queria que as pessoas fossem o que são, mas, acontece que...**

Durante a performance *Presença Permeável com Ed Marte*, na qual a artista distribuía títulos de posse das ruas para os corpos-em-movimento pela cidade, uma mulher observa Ed Marte. Ela, então, para de caminhar e se aproxima lentamente da artista dizendo que a conhecia de um programa de televisão exibido pelo canal Futura.<sup>4</sup> As duas iniciam um breve diálogo. A mulher conta para Ed que era lésbica e pergunta o que a artista podia fazer por pessoas como ela. Antes de se despedir de Ed, a mulher, lamenta-se: “Poxa, por que as pessoas não podem apenas ser o que são?” O lamento daquela mulher que encontra abrigo no abraço de Ed Marte não deixa de ser a expressão de sofrimento de uma parcela da população que não suporta mais nem as amarras da identidade fixa nem muito menos a universalidade de um eu. Sinto que as performances de Ed Marte, apesar de efêmeras e minimalistas, são uma forma de ocupar a cidade de outras maneiras.

*Caderno de Achados e Inventados*

Constato durante as perfografias que o esquema sensório-motor e seus movimentos de percepção, afecção e reação se repetem continuamente e acabam virando hábitos automatizados nos corpos passantes. Os signos dos ativismos, como os protagonizados por Ed Marte, buscam fissurar justamente esse esquema habitual do corpo e abrir uma pequena “fenda”, um “buraco de agulha” que seja, nele. Quem sabe surge alguma coisa aí... Porque é como se dentro de nós existisse um fluxo, um rio correndo. Um rio tórrido, um rio de fogo. Então, esse rio, no encontro com os signos dos ativismos, pode produzir um transbordamento, quem sabe uma sensação ou a perda de um hábito. O encontro com os signos do ativismo podem “criar novas possibilidades de vida e uma possibilidade de vida é sempre uma diferença” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 338).

**Liberdade é poder rir do poder**

Uma das pequenas fissuras alavancadas pelo ativismo é o *riso*. O poder do riso. Rir do poder. É toda uma ética subversiva do humor envolvida no ativismo de Ed Marte. Noto que uma mulher de crachá dos correios vinha subindo a rua quando se depara com a cena performática. Ela sorri, lança um olhar de perplexidade e começa a subir a rua mais devagar... Quando se aproxima de Ed Marte, parece que quer parar, mas não para. Continua o seu caminho. Poucos passos à frente, a mulher, então, vira e olha para trás novamente. O corpo parece não resistir à curiosidade. Ela, então, volta e se aproxima de mim,

---

<sup>4</sup> A mulher se refere ao episódio seis do Programa Minha Rua do Canal Futura, que pode ser visto no link: <[www.futuraplay.org/video/ed-marte/63272/](http://www.futuraplay.org/video/ed-marte/63272/)> . Acesso em: 23 ago. 2018.

que estou a uma certa distância da mesa onde a artista estava e me pergunta qual era o significado daquilo. Eu rio e respondo que Ed Marte estava ali para distribuir “Títulos de Posse das Ruas”. A mulher, então, dispara um enorme riso. O corpo dá assim pistas de que desejava entrar no jogo performático proposto. Vibro com a abertura que sinto operar e interromper um pouco a lógica produtivista que a cidade impõe. “Qualquer rua???” ela pergunta. Digo que sim. Aponto para a pilha de papéis na mesa de Ed Marte. A mulher se debruça sobre a mesa e resolve escolher uma rua. Seu semblante não é mais o mesmo de antes, da pessoa que instantes atrás deixava o trabalho. O encontro com a arte da performance permitiu que seu corpo fosse atravessado pelo afecto da alegria. Ela escolhe uma rua qualquer. Ed Marte, então, carimba o título e a entrega. As duas tiram uma *selfie*. No rosto da mulher, a expressão de quem parece ter participado de uma pequena transgressão urbana.

*Caderno de Achados e Inventados*

### **4.3. O ativismo não para nunca de fazer e desfazer, de fazer variar e ver novos regimes de sentidos e novas corporeidades na cidade**

#### **Que diferença faz? O que a diferença nos faz?**

Em uma das performances realizadas pela artista, uma menina pergunta pra sua mãe se Ed Marte “era” homem ou mulher. Ed, então, responde à menina: “Eu sou tudo, meu amor!” “Huummm, então você deve ter um batom aí na sua bolsa, você pode passar em mim?”

No “Parque Municipal” um garotinho vê Ed Marte de maiô e dispara: “Manhê, aqui no parque tem piscina?”.

*Caderno de Achados e Inventados*

Nos dois pequenos episódios descritos cima, narro o encontro do corpo em obra de Ed Marte com os corpos abertos e ainda pouco codificados de duas crianças: uma menina e um menino. Para a menina, o fato de Ed Marte poder “ser identificado como mulher” é tomado como algo útil do ponto de vista que, como “uma mulher” igual a ela, “elas” podem compartilhar um objeto do universo de certas mulheres: “um batom”. A menina tem, então, a oportunidade de aprender, no currículo da cidade, que o corpo de uma pessoa, independentemente de seu gênero de nascimento, pode performar, vestir e usar o que bem entender. Para o menino, o fato de Ed Marte aparentemente “ser homem” e usar maiô, um traje considerado do vestuário feminino parece não lhe causar nenhum

tipo de estranhamento e/ou constrangimento. Pelo contrário, parece ser algo que lhe soa tão banal que a criança questiona a mãe, apenas, se no parque tem piscina.

Entendo, assim, que existe uma questão ética no currículo das errâncias que atravessa e (re)povoa o currículo da cidade, como a multiplicidade de currículos outros que possam existir por aí: a ética do diferenciar. Desse modo, por mais encarcerado que seja cada um dos nossos múltiplos “eus”, sempre podemos *dobrar* algum tipo de força e tentar realizar o máximo daquilo que consideramos uma “vida bela”; uma “vida autêntica”. Bela não no sentido moralizante de bom ou ruim, mas no sentido ético. Uma ética spinozista em que prevaleça “a passagem a uma perfeição maior”, “o aumento da nossa potência de agir”. O devir-criança, ao atravessar o corpo de uma pessoa adulta, é capaz de explodir nele o que rebaixa a vida: “à sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas extensivos e intensivos” (DELEUZE, 1997, p. 78).

Um currículo é um território de muitos encontros (PARAÍSO, 2016), é território do ensinar e do aprender. “Ensinar é transmitir, informar, ofertar, conhecimentos e saberes” (PARAÍSO, 2016, p. 209). Aprender é “abrir-se e refazer os corpos, agenciar atos criadores, refazer a vida, encontrar a diferença de cada um e seguir um caminho que ainda não foi percorrido” (PARAÍSO, 2016, p. 209). Aprender é “abrir-se à experiência com outros corpos ou uma coisa qualquer que desperte o desejo” (PARAÍSO, 2016, p. 210). Por isso, para aprender é necessário primeiro aprender a desaprender. Aprender a desaprender os sentidos constituídos, os significados produzidos e os pensamentos construídos para abrir seu corpo às diferenças. Aprender é, portanto, “deixar-se afectar” (PARAÍSO, 2016, p. 210).

O currículo das errâncias que atravessa o currículo da cidade atualiza um modo de aprender ligado às sensações, aos afectos relacionados a uma ética e a uma estética da alegria. Para isso, é necessário que os corpos estejam minimamente disponíveis para os encontros com os signos dos artivismos. Tal abertura se dá por meio da pedagogia da hesitação que advém do currículo das errâncias. Tanto as pinturas de Bacon quanto as performances de Ed Marte tratam de capturar o fugidio, o contingente, o transitório, que escapa de um corpo para fazer surgir uma “zona de indiscernibilidade”. Assim, se desfaz falsas percepções, estereótipos, “crueldades que dominam a nossa vida de todos

os dias” (GIL, 2012, p. 51). Depois de acionar o giro do perfografar, colocando o corpo-aprendiz nas ruas e disparando a pedagogia da hesitação, o currículo das errâncias deve desfazer aquilo que se chama “clichês”. Para isso, lança mão do procedimento de *desmanchar* que Deleuze (2007) extrai das pinturas de Francis Bacon e que localizamos também nas performances artivistas de Ed Marte nas ruas.

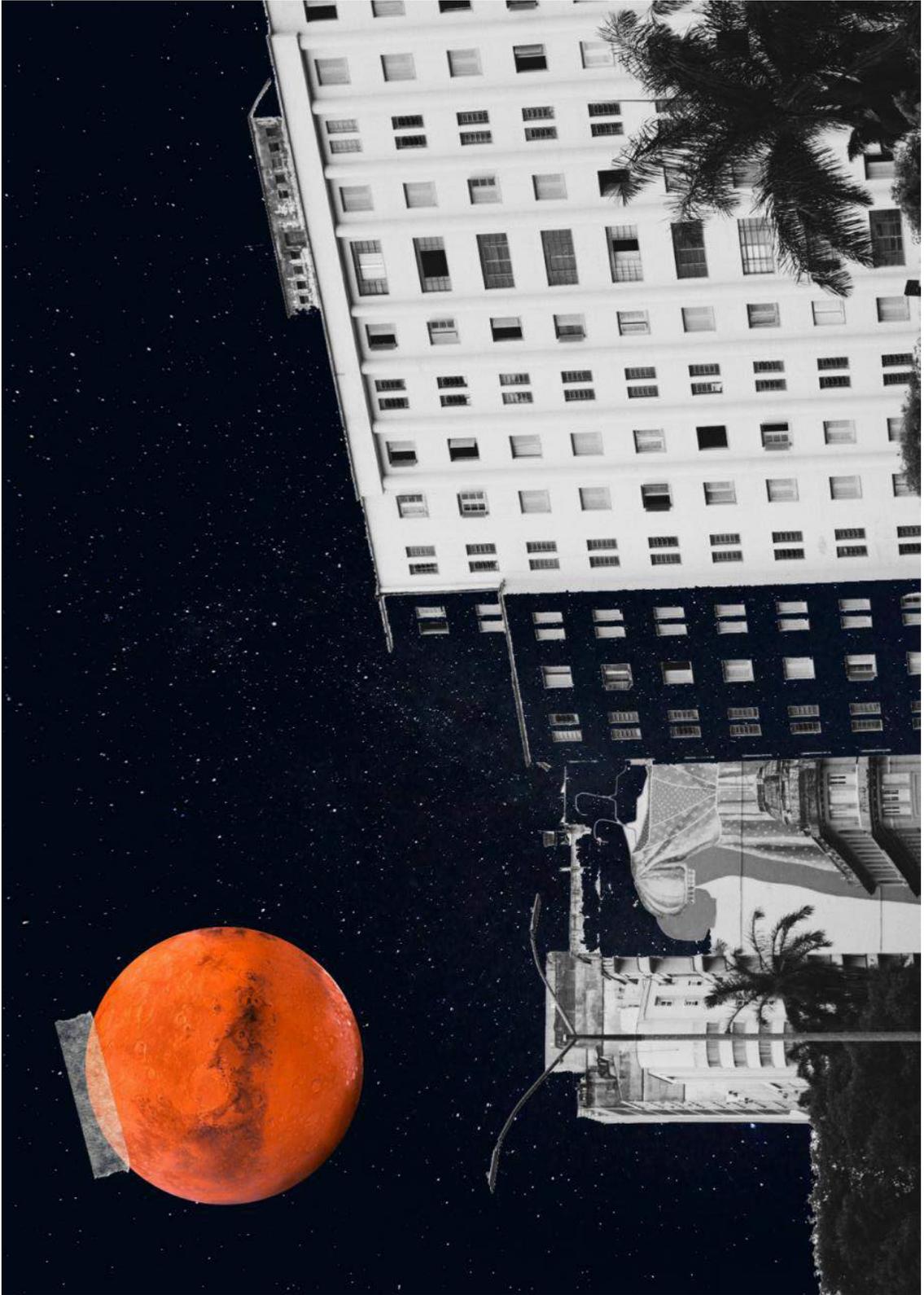


**Figura 6** - “Eu sou tudo, meu amor”.  
©Gláucia Carneiro. *Cadernos de Achados e Inventados*.

O encontro com Ed Marte em alguma esquina do centro da cidade produz a afecção de uma hesitação, uma fissura, uma pequena rachadura no pensamento de um corpo passante. Basta que essa pequena abertura se instale no pensamento para que o diferenciar, de alguma maneira, encontre ressonâncias em um corpo em movimento pelas ruas de um centro. Basta uma pequena brecha para que a vida se embrenhe, num processo de demolição arrastada por essa pequenina linha de fuga: “uma fresta, furo, vão de muro, fenda, boca onde não se caiba”, “um buraco de agulha ou de telha onde chova”. Para que a arte e a micropolítica possam, assim, varrer, limpar inteiramente os

clichês seja de suas pinturas, como no caso de Bacon, seja de suas performances, como no caso de Ed Marte.

Desmontar, desfigurar, para que as figuras, as representações, as normas, os ordenamentos e todos os demais clichês, como os de gênero, por exemplo, “deixem de ser figurativos, deixem de figurar, de representar um objeto, de narrar uma história, de ilustrar uma situação” (GIL, 2012, p. 51). Pois, “acede a novas figuras aquel[a] que sabe transpor o limite” (DELEUZE, 2007, p. 34). Aceder é mudar de natureza, fazer variar, dissolver, multiplicar, fazer-se e desfazer-se. É aprender a sentir e pensar de outros modos, como o que será apresentado no próximo giro no qual é explorado o que, no currículo investigado, foi compreendido como a experimentação de um *aprender* que surge de um modo de *desaprender*.



# V. APRENDER

*Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou de sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos faz penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos. E a que estaríamos destinad[as] senão a problemas que exigem até mesmo a transformação de nosso corpo e de nossa língua?*

Gilles Deleuze

Aprender! Desaprender! Prender! Desprender! Aprender a desaprender! Desaprender para aprender! José Gil, em entrevista a Sandra Corazza e Tomaz Tadeu (2002), irá dizer, com base em Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que para aprender é necessário primeiro “aprender a desaprender”. Ora, aprender a desaprender é o que acontece com o pensamento quando se depara com algo que o arrasta entre a sensação de estranhamento e a sensação de perplexidade. Deleuze (2003) afirma que para aprender é preciso estar *sensível* aos signos. Signos aqui são entendidos como tudo aquilo que nos captura, abrindo em nós uma brecha para o desconhecido, para o novo, quer dizer, para a *diferença*. Para aprender a nadar, o corpo tem que se abrir para as ondas.

A *abertura* não precisa ser enorme; pode ser uma pequena entrada para que a diferença, possa arrebatá-lo o desejo, o pensamento, fazendo com que o corpo/pensamento entre em um mundo de problemas até então desconhecidos. Quando o corpo se abre para os signos da diferença, os possíveis ainda não explorados começam a se agitar no pensamento. Desejar o possível para fins de criação, eis o caminho para se aprender com o corpo, para ativar os saberes do corpo. Para isso/por isso é que deveríamos voltar nossa atenção para os processos que envolvem o *ensinar* e o *aprender*. É a potência de criação que nos faz penetrar “num mundo de problemas desconhecidos, inauditos” que “exigem até mesmo a transformação de nosso corpo e de nossa língua” (DELEUZE, 2018b, p. 184).

No decorrer das perfografias, as performances artivistas atualizaram no currículo das errâncias procedimentos que permitiram que se colocasse em movimento um determinado tipo de “matéria” que não se tratava da transmissão de um “conteúdo”. Não era isso. Era um tipo de *matéria em movimento* disparada pelos signos dos artivismos. Uma espécie de não-matéria, seria mais apropriado dizer, porque são *forças*. As performances realizadas no chão da cidade estabelecem um encontro entre um corpo em obras e os corpos passantes. Tal encontro ativa outras dinâmicas em relação ao aprender com o corpo, ao propor uma quebra no ritmo alucinante da cidade. Ao cruzarem com o jogo cênico da performance, as pessoas acabavam alterando a velocidade de seus passos, alternando uma espécie de visão periférica com uma visão flutuante de quem caminha pelo centro com a atenção curiosa e focada no inusitado produzido pela cena performática. O corpo em performance torna-se, assim, um enxameador de signos de que pode ativar múltiplos aprenderes.

O currículo das errâncias artivistas aciona, portanto, outra lógica para o currículo: uma lógica mais “atenta às sensações”; uma lógica que pensa o currículo como um vetor de “matéria-força” (PARAÍSO, 2015a) direcionada para o aprender que é o que mobiliza este capítulo. Todavia, a perfógrafa observava que nem todos os corpos passantes queriam (ou queriam da mesma maneira) a *matéria-força* que lhes era oferecida pelo currículo das errâncias. Havia corpos que se contentavam com um pequeno fragmento, um lampejo da matéria oferecida continuando seu trajeto como de costume, esboçando, apenas, um sorriso, enquanto outros pareciam sequer enxergar o corpo em obras da artista.

Porém, havia, também, corpos que pareciam desejanter daquela matéria-pensamento-força. Corpos que pareciam imensamente afetados pela intensidade acionada pelos signos do artivismo, que ansiavam compor com o jogo de cena proposto e dizer coisas à artista, quase como num movimento catártico. Afinal, os signos não têm o mesmo efeito sobre os corpos, não têm a mesma relação de sentido. Eles produzem efeitos diferentes nos corpos. Os signos desprendidos das performances artivistas são objetos de um aprender pragmático e não de um saber abstrato.

Se aprender é o abrir/se à experiência de um encontro com um signo que nos afeta, que nos obriga a pensar, torna-se então importante “aprender a desaprender” (GIL;

CORAZZA; TADEU, 2002). Aprender a desaprender “os sentidos constituídos”, “os significados produzidos” e “os pensamentos construídos” para “abrir em si própri[a] a diferença” (PARAÍSO, 2016, p. 210). É por isso que a cidade pode tornar-se território para o aprender e tornar-se um currículo porque nela é onde são experimentados encontros, onde agenciamentos podem ser feitos, onde é possível, por exemplo, “colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier – e contra a estabilidade da política de identidade – seja ela qual for” (PARAÍSO, 2016, p. 210).

Ao propor uma investigação que levasse em conta o currículo da cidade, a intenção era cartografar os signos da arte urbana, disparados pelo corpo em obras de Ed Marte. No entanto, ocorreu que o componente *ativista* das performances foi adquirindo uma dimensão inesperada, provocando inúmeros giros em espiral nas linhas do aprender que a perfógrafa experimentava. Um desses giros dizia respeito sobretudo à questão do desaprender, isto é, de um aprender de outras maneiras; um aprender coimplicado no desaprender, coimplicado no desprender. Neste capítulo, portanto, exploro maneiras de desaprender que desenrolam as linhas do aprender. Aprender com o corpo que movimenta o pensamento à medida que se movimenta pelas ruas. Um aprender que rompe com a cultura dos corpos sentados (JACQUES, 2012; CARERI, 2013; INGOLD, 2015).

Para tanto, opero com os conceitos de *signo*, *aprender* e *desaprender* trazendo a prática de coletivos e/ou movimentações urbanas ativistas que contaram com a presença performática de Ed Marte em suas ações urbanas. O argumento desenvolvido consiste em que, para aprender com as performances, é necessário que o corpo torne-se sensível, isto é, que o corpo esteja aberto aos signos ativistas. Para que tal aprender se efetue, é importante que um modo de desaprender seja ativado. É preciso criar vacúolos de tempo no movimento acelerado dos corpos passantes; porém, não-pensantes. É preciso que o corpo passante crie em si esses *vacúolos de desaceleração* para que o desaprender ative o aprender de outras maneiras. No caso dos ativismos das dissidências de gênero e sexualidade, por exemplo, isso implica em desaprender a normalização do gênero e da sexualidade que é imposta aos corpos (PARAÍSO, 2016; PARAÍSO; CALDEIRA, 2018).

Se os artivismos são uma máquina de enxamear signos, eles acabam produzindo experiências que desfiguram uma imagem dogmática do pensamento que obriga os corpos a se fixarem em raciocínios binários e, portanto, ocuparem posições fixas de homem *ou* de mulher. As performances e suas linhas de errância artista têm horror a toda forma de *identidade* e normalização dos corpos. Tais performances produzem quebras: ao mesmo tempo que colocam o pensamento para girar em espiral, colocam o pensamento para dançar. Elas esboçam movimentos nômades no pensamento. Desenham linhas de ab-errância no pensar. Se aprender é *prender*, desaprender é *desprender*. O aprender de outras maneiras situa-se entre os infinitos movimentos do prender *e* do desprender. Trata-se de encontrar brechas para o que é estranhamento *e* excessivo *e* menor *e* que escapa *e* que desvia *e* que berra *e* que *erra* nas performances possa triscar o pensamento.

A normalização é uma “máquina de ensinar” (GIROUX, 1995) que compreende o *gênero* como um dado natural fundado em características biológicas que definem o masculino e o feminino. É uma máquina abstrata de enunciados que dissemina discursos policiadores do gênero. Dissemina normas que marcam presença na jurisdição, na escola, na igreja e até mesmo em espaços públicos, como as ruas, para “ensinar o certo, o errado, o esperado, o adequado, o inadequado, o normal, o anormal, o estranho e o abjeto em relação às condutas de gênero” (PARAÍSO, 2016, p. 208).

É no combate a tal máquina abstrata que se dissemina um tipo de normalização tóxica aos corpos que a pedagogia da hesitação movimenta a experimentação de um desprender, sacudir, deixar sair, girar, criar, inventar outros modos de existência no currículo da cidade. Para que se opere no pensamento, assim, uma dança impensável, que faça do acaso, da incertitude e do desvio matérias e conteúdos importantes para aprender com o corpo na rua. Esse tipo de aprendizagem produz alegria, dissemina o desejo, aumenta a potência dos corpos. Para isso, é necessário uma outra pedagogia, nem que seja uma “contrapedagogia” (GONÇALVES, 2019), capaz de desfazer o já feito, desmontar pensamentos e raciocínios vistos como “normais”. É necessário falar de um outro lugar que não seja o lugar de quem decide “quem é faltoso” e que necessita de intervenção, “abrir os corpos” para, então, encontrar a diferença (PARAÍSO, 2016, p. 209). Tudo isso, o currículo das errâncias artistas realiza! A errância artista produz um modo de *curricular* que deforma as formas, instaurando possibilidades e ativando

alegrias. É isso o que será detalhado ao longo deste capítulo, que foi dividido em três partes. Na primeira, mostro como as práticas artivistas são enxameadoras dos signos do estranhamento e da perplexidade. Na segunda parte é discutido como o encontro com as performances artivistas movimentam um desaprender que ativa novos modos de aprender com o corpo. Por fim, na última parte, estabeleço uma relação entre as linhas de errância e as experiências artivistas na cidade. Considero que tal composição seja útil na criação de um *modus operandi* para outros currículos que vejam uma linha de partida na conexão entre o aprender com o corpo e a cidade.

### **5.1. Os signos de incerteza atualizados pelas errâncias artivistas no currículo da cidade**

As práticas artísticas, há algum tempo, não se definem mais em termos espaciais. Elas não têm mais que se localizar no estúdio, no museu, no ateliê ou na galeria. Isso sugere o abandono das antigas dicotomias existentes entre arte *versus* política. O que interessa agora é a *experiência* artística em suas singularidades. Em espaços cada vez mais chapados pela homogeneização globalizante, as práticas artísticas experimentam as ruas das cidades não como um cenário ou palco de suas obras, mas como um material de suas composições artístico-políticas. A resistência da arte à lógica do mercado nos anos 1960 e 1970, em sintonia com os movimentos feministas e libertários, é tida como um dos vetores de propulsão dos componentes *artivistas* presentes nas atuais práticas artísticas.

O Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como polêmicas, entre arte e política e opera com as intensidades da arte como ato de resistência. André Mesquita (2008) denomina tais experimentações urbanas de “insurgências poéticas”. Os artivismos produzem choque e rompimento, oferecendo ao pensamento “problemas” e não “respostas”, podendo ser entendidos como “formas de *ruído* na sociedade da ordem” (BASBAUM, 2007, p. 78). O interesse, ao lançar mão de tal neologismo, não é o de enquadrar as práticas perfografadas em um sistema fixo de representação, mas tomar as práticas artivistas e o inominável currículo experimentado como enxameadores de signos que não cessam de travar disputas de sentidos, bem

como “pensar o papel da arte como uma prática de guerrilha, uma luta incessante contra o monopólio dos sentidos da experiência vivida” (BASBAUM, 2007, p. 78).

Se é a *percepção* que funda as *ideias*, ligando o corpo à matéria do mundo, produzindo o significado no qual as vivências cotidianas são inscritas/codificadas, é a “paixão pelo fora”, extraída dos signos da arte e experimentada como “antimatéria” do mundo (PELBART, 2000), que instaura o *encontro* com o virtual, o informe, o não catalogado, o não saber, isto é, um potencial errante como operações de um currículo menor da cidade. Esse *currículo menor*, produzido pelos artivismos, incendeia o currículo maior, o da cidade. Deixa suas faíscas de intensidade nas ruas. Mesmo que por instantes, torna-se clareiras de resistência, cuja potência tende a ativar fagulhas no pensar dos corpos passantes.

As práticas artivistas acionam, por meio dos signos da incerteza, elementos que fazem vibrar as sensações de estranhamento e de perplexidade nos corpos passantes. De tal modo que emergem como um tipo movimentação urbana responsável pela desfiguração do fixo e da falta de movimento no pensamento de quem caminha pelas ruas. Tal currículo tem a função de um *fora*, por fornecer forças de desordem na cidade. Deleuze referindo-se a Foucault afirma que “uma força está sempre em relação com outras forças” (DELEUZE, 2005, p. 45). As forças remetem sempre a um fora irreduzível, que não tem forma, que é feito de “distâncias indecomponíveis pelas quais [ela] a força age sobre uma outra ou recebe a ação de outra” (DELEUZE, 2005, p. 45). Uma das principais forças que tem agitado e movimentado outras forças, desmanchando formas no currículo das errâncias experimentado, diz respeito à produção de um devir-mulher presente nos artivismos que foi inscrito do seguinte modo no *Caderno de Achados e Inventados*:

**Um corpo de mulher que faz hesitar**

Pera aí, eis que surge um corpo  
atravessando a rua, hesitando e confundindo e bagunçando  
até mesmo a escrita!  
Transversando a vida!  
Corpo de mulher?!  
Isso mesmo!  
De mulher – diz a matéria do jornal.  
E, não é só na matéria,  
mas por todos os lados e  
em todas as direções:

excluídas, violentadas, invisibilizadas, assassinadas.  
O alvo é sempre o corpo delas, de mulheres.  
Mulheres com vagina ou não.  
Mulheres vadias.  
Vadias da Penha.  
Marielles.  
Nesses tempos de conservadorismos  
que favorecem a limpeza de corpos degenerados;  
tempos sórdidos nos quais  
se misturam corpos políticos/pastores a  
corpos fazendeiros escravocratas e  
corpos machos corruptos ignorantes  
é que se deve conclamar a ação aberta e  
livre de corpografias,  
atos e  
pensamentos desinibidos  
no que se refere à  
perigosa constatação  
da presença de uma mulheridade  
*Transgressora*  
na cidade.

*Caderno de Achados e Inventados*

Linn da Quebrada, que já foi – e ainda é – muitas pessoas, muitos corpos, afirma que a mulheridade no Brasil hoje tem o sentido de força e de resistência. Ela nasceu Lino, já foi Lara, artisticamente é Linn. Fora dos palcos é Linna. Sua corpografia atual é a de uma “bixa travesty, nem ator, nem atriz, atroz. Performer e terrorista de gênero”, de acordo com suas próprias palavras. Linn desfigura isso de ser-se *homem* ou *mulher*. Ou querer nenhuma dessas duas categorias. “Há muitas mulheridades possíveis de se construir. Há muitas formas de se ser mulher e por muito tempo ser mulher esteve em função do homem”. O devir-mulher produzido por mulheridades *trans* proporcionou algumas afecções que podem ser lidas como brechas para desaprendizagens possíveis, como pode ser visto no trecho do *Caderno de Achados e Inventados* a seguir:

**Um convite para experimentar outras *mulheridades* nas/com  
(as) ruas**

Penso que a mulheridade que vivi até os dias em que comecei a investigação esteve associada a sacrifícios que eu achava que tinha que realizar em nome dos corpos que eu acreditava que deveria cuidar. Meu corpo se organizou assim, e isso impôs uma carga enorme à corpografia feminina-cisgênera performada. Uma corpografia totalmente voltada para casa, para os cuidados com os corpos queridos e o trabalho na escola como professora da educação básica. Mas você deve aprender a se levantar de uma mesa onde o amor não esteja sendo servido. Nem de longe eu me imaginaria fazendo uma cartografia na rua

com uma artista não binária. Já Ed Marte construiu para si um caminho totalmente diferente da mulheridade cisgênera. Decidiu inventar para si um “corpo sem órgãos”. Foi o convite realizado na sua página que me fez sair de casa, da escola, de mim mesma e devir-outra naquele início de tarde em julho de 2017. Era um chamado para novas perfografias, novos aprenderes, feito de linhas invisíveis, tecidas de forma delirante, “fora dos gonzos”, por um agrupamento chamado “Perpendicular Invisível”. Pressentia um ruído perturbador. Estranhamente, assim como Ed Marte, a rua também me chamava: sim, a rua também é lugar de mulher! Grito esses dizeres para mim mesma. Faço eles ecoarem no meu pensamento muitas e muitas vezes por acreditar mais fortemente neles. Faço desse grito uma guerrilha pessoal. Repito para o meu corpo: a rua é lugar de mulher. A rua é lugar de mulher. A rua é lugar de mulher. Lugar de mulher é onde ela quiser. Saio de casa atrasada, engolindo o sanduíche que me serviria de almoço e, finalmente, pego o ônibus vazio naquele horário do dia. Meu destino: o Viaduto Santa Tereza. Local marcado no convite da internet para a deriva começar. Como estava atrasada, mando uma mensagem para Ed Marte que combina de me esperar. Encontro com a artista já na entrada do Teatro Espanca, conversando com alguém do Perpendicular Invisível. Logo em seguida vem chegando Marcelo, artista do coletivo de teatro de rua mineiro Obscena, que na tarde anterior havia realizado a performance *O corpo desembestado de adivinhaaDiva* na Praça da Liberdade. Conversamos alguns instantes e iniciamos a performance *DeriDivando* pelas ruas do Baixo Centro seguindo até a Praça da Estação e de lá caminhamos em direção ao Shopping Oi. Noto, durante o percurso, que a artista não tinha uma trajetória previamente estabelecida, assim como na performance *Réquiem para uma noiva*. A falta de rumo, a imprevisibilidade e o risco eram inerentes à sua aposta estético-política. Ao deixar a soleira da porta, Ed Marte não sabe aonde suas andanças vão dar, nem onde vai chegar. Que coragem é preciso ter para isso?! Não é na cabeça do Minotauro, nem nos cabelos da Medusa, nem na cintura do Centauro ou no rabo da Sereia que o monstro vive. Cada caminho já é um risco. Saber isso é produzir um rodopio em ritmo de anti-horário no pensamento e eu agora eu vou dizer para todas as moças: percam-se!

*Caderno de Achados e Inventados*

Entre as mulheridades possíveis há várias impossíveis e uma delas é a mulheridade-aberrante criada por Ed Marte. É essa in/com/possibilidade que dispara os signos que causam estranhamento e produzem perplexidade por onde a artista passa. Tal *impossibilidade* talvez seja também a razão da mesma sedução que a presença híbrida da artista produz nas pessoas. As práticas artísticas performadas por Ed Marte disparam um currículo em movimento intensivo, porém produzido em ritmo lento, que

não segue o fluxo da aceleração capitalista. Durante a *Performance DeriDivando*, por exemplo, Ed Marte vai parando e dando atenção para cada corpo que deseja tirar uma *selfie* e/ou conversar com ela. O trecho a seguir traz alguns elementos que ajudam a pensar sobre os efeitos que a presença enigmática de Ed Marte produz em termos de desaprendizagens possíveis:

**Um corpo labiríntico que faz o *shopping* vacilar**

A presença indecifrável de Ed Marte causa um burburinho enorme entre os boxes repletos de parafernalias eletrônicas, roupas, óculos e calçados made in China. Um formigueiro de gente, conversando, comprando, vendendo, produzia um barulho infernal. Todavia, observo que as pessoas interrompem o movimento frenético relacionado ao consumo mesmo que, por instantes, para ver Ed Marte e sua trupe de seguidoras passar. O corpo em obra da artista, então, adquire uma energia incrível, flutuante, flutuadora, produtora de fluxos que até hoje eu não consigo explicar direito. É uma mariposa-louca enxameando signos de incerteza. Noto que a percepção que os outros corpos têm do corpo labiríntico de Ed Marte é atravessada por certas visões machistas e misóginas, dado aos comentários que tento desajeitadamente registrar. Um diálogo em especial chama minha atenção. Um rapaz comenta: abriram as portas do inferno?, rindo, debochando da presença híbrida da artista. A moça do lado de dentro do boxe, retruca-o com sarcasmo: depende do que você chama de inferno, meu chapa! E olha na minha direção enquanto pergunta pro rapaz: e aí, mano? o que é ser mulher? O cara, então, lhe responde: você chama ‘isso aí’ de mulher?! A moça continua: eu nunca me senti uma mulher, e aí??? Ela, então, pisca pra mim e entrega o troco para o rapaz que por alguns segundos fica ali parado sem dizer nada depois vai embora com a caixa do seu tênis falsificado, recém-adquirido, embaixo do braço. Seu silêncio para mim diz muito.

*Caderno de Achados e Inventados*

A resposta da vendedora entra em choque com a leitura que a corporeidade do rapaz havia feito da presença híbrida e performática de Ed Marte no shopping, a ponto de produzir um silêncio inesperado na cena que se desenrolava de maneira corriqueira. Acontece que, quando a vendedora revelou que *nunca havia se sentido uma mulher*, assim de forma direta, espontânea e sem moralismo, foi como se algo tivesse afetado o corpo daquele jovem. Um *afecto* é o que você sente a partir do efeito que o mundo produz em seu corpo. Quando uma opinião, um clichê, uma crença é confrontada com algo que produz um abalo nas certezas, é porque o encontro entre os corpos produziu algo que fez o outro corpo vacilar. Algo se passou. Mas o que aconteceu? No caso do encontro do jovem com a vendedora pode-se, apenas, levantar algumas conjecturas.

A mais óbvia delas é a de que a presença performática de Ed Marte funcionou como disparadora do diálogo da vendedora com o jovem. A conversa seguia a linha do escárnio e do deboche, quando uma linha de fuga se instaura produzindo um desvio no diálogo, que sofre um giro inesperado. Mesmo durando alguns segundos, uma espécie de alteridade inesperada e desterritorializadora se impõe. É claro que não se pode afirmar que uma *abertura* se formou na corporeidade do jovem. Mas seu silêncio pode ter algo a dizer. A presença de Ed Marte no shopping, no parque, na praça, na cidade pode tornar visível o que é in/visível, fazer aparecer aquilo que é tão íntimo de nós que se tornou, de alguma forma, imperceptível. Os ativismos obrigam nossos corpos a verem aquilo que sempre vemos, mas quase nunca enxergamos, tornam visíveis as visibilidades.

Uma dimensão importante, então, não deve ser descartada: a de que os afectos do estranhamento e da perplexidade podem nos arrancar de nossos territórios costumeiros. Mas o que isso tem a ver com o aprender? Ora, há momentos em que as categorias habituais falham e não dão conta da situação que nos encontramos, arrastando-nos para a experimentação de algo novo. É o que acontece com a perfógrafa quando se vê confrontada pelo ativismo a experimentar sua mulheridade de outras maneiras. Ambos os relatos, tanto o da perfógrafa como o da vendedora no shopping, mostram a importância dos encontros nos processos de desterritorialização que nos levam a desaprender um hábito que, por sua vez, tem o sentido de desnaturalizar posições dogmáticas. A operação de desconstrução pode terminar, então, em uma reterritorialização futura que é quando o corpo se torna sensível ao signo que teria sido capaz de provocar uma violência em seu modo de pensar. O movimento de reterritorialização é, portanto, simultâneo ao da desterritorialização, tanto quanto o desaprender compõe o aprender. É o que será discutido no próximo tópico.

## **5.2. Ativismos e criação de possíveis no currículo da cidade**

### **Contar corpos e... sorrir!**

Enquanto um som realmente alto projetava a voz de parlamentares com discursos de ódio que defendiam projetos de lei *homolestransfóbicos*, algumas pessoas mascaradas começam a caminhar pela rua, como se estivessem à espreita de algo. De repente, os corpos mascarados param em frente a alguém que

andava por ali, capturam a presa e cobrem o seu corpo com um enorme saco de lixo. Em seguida carregam o corpo e o colocam em algum lugar no chão. A cena vai se repetindo, uma, duas, três, dezenas de vezes, até um amontoado de corpos ser depositado ali mesmo no chão. As pessoas que circulam por perto param e observam a cena chocadas. Quando cerca de três dezenas de corpos estão enfileirados no chão, uma bandeira, representando o arco-íris, símbolo do movimento *LGBTQ+* é colocada por cima dos corpos. Um clima de tensão toma conta das pessoas que assistem à cena. Algumas delas bastante impressionadas. Um silêncio esquisito e sufocante toma conta da rua. A sensação é a de que a cena toda funciona como um soco na boca do estômago da gente. De repente, o som dispara notas de uma música vibrante. Então, os corpos deitados no chão começam a se mexer lentamente... é o sinal para que as pessoas tidas como “mortas”, rasguem o saco de lixo que as envolve, libertando-se. Os corpos outrora embalados pelos sacos de lixo se levantam e começam a dançar freneticamente uma música da Linn da Quebrada. Uma espécie de festa *urbana*, ao estilo de um *flash mob gay* tem início no quarteirão fechado. Em Belo Horizonte tal ação ocorreu no dia 16 de julho de 2017 como um *preview* da 19ª Parada do Orgulho *LGBTQ+* na capital mineira. No final da ação a artista, Ed Marte foi convidada pelas organizadoras da “Parada” para gravar um *teaser* sobre o evento. No final da gravação, a artista comentou que, “apesar de contabilizarmos o vergonhoso recorde de matarmos uma pessoa *LGBTQ+* por dia, temos que parar de contar corpos e começar a contar com a vida, já que é a vida que conta conosco e com a nossa vontade de justiça e de alegria”.

*Caderno de Achados e Inventados*

*Contar corpos e sorrir* é uma ação criada pelo Coletivo Friccional, um agrupamento artista de São Paulo que tem como objetivo denunciar, mediante ações urbanas, mortes com motivação *homolestransfóbicas* e sensibilizar as pessoas que caminham pelas ruas a respeito da violência direcionada aos corpos que não se adequam às normas de gênero e sexualidade nas metrópoles brasileiras. *Contar corpos e sorrir* ativa um duplo em seu fazer performático. O sorriso se refere ao deboche, ao desprezo e indiferença de pessoas *homolestransfóbicas*. Gente que acha “até engraçado”, que “faz piadas”, que não se solidariza com a morte de pessoas *LGBTQ+* ou porque as vidas dessas pessoas não lhes dizem respeito ou porque não as considera mesmo humanas, pensam que são aberrações. Aliás, essas vidas são consideradas por muita gente como “vidas não passíveis de luto”, conforme mostra Judith Butler (2015). Por outro lado, sorriso também é a expressão de uma afirmação da alegria presente no ativismo das dissidências de gênero e sexualidade, de resistência, re-existência, persistência de

corpos que insistem em viver a diferença, nas ruas ou em qualquer outro lugar. Pessoas que fazem da diferença um modo de existência. Segundo o coletivo artista paulistano, o Brasil tem notificado uma morte a cada 26 horas em decorrência de tal tipo de motivação criminosa, ressaltando que esse número pode ser ainda mais alarmante porque existem inúmeras mortes que sequer chegam a ser notificadas, a virar notícia de jornal. A ação foi realizada, primeiramente, na capital paulista, onde Ed Marte participou como convidada especial, sendo depois replicada em outras capitais brasileiras, entre elas, Belo Horizonte.

Em *Proust e os signos*, Deleuze (2003) afirma que para o pensamento se movimentar é preciso esforço. É necessário que o corpo esteja sensível aos signos. Mas como saber se o corpo passante estabeleceu esse tipo de encontro intensivo com o signo dos artivismos? A perfógrafa ficava na rua à espreita, pensando de que maneiras os signos disparados pela performance *Contar corpos e sorrir* teriam afetado os corpos passantes. Ficava pensando se de algum modo tais signos teriam produzido um tipo de ruído e/ou estranhamento nesses corpos; se algo neles teria sido movimentado pelo encontro com a performance. Mas como saber se um corpo se tornou sensível aos signos disparados se o próprio Deleuze (2003) diz que “não se sabe como alguém aprende”?

Quando os corpos que participaram como voluntárias da cena ainda estavam dançando na rua, a perfógrafa caminha com algumas pessoas ali por perto com o intuito de descobrir de que maneiras elas se sentiram afetadas pela ação. Uma vendedora ambulante comenta que ficou “chocada” e que “essas mortes tinham que parar”: “Tem que ter um jeito de acabar com essa covardia toda”; “Onde já se viu gente matando gente só porque é diferente!?” Um rapaz que parou para ver a cena me diz que “se sentiu muito mal”, pois, no final de semana anterior, um primo dele que é *gay* havia sofrido agressões verbais em um barzinho enquanto esperava por alguém e só escapou de apanhar de um grupo de rapazes embriagados, porque um casal ajudou o jovem, socorrendo-o dentro de seu carro. Contudo, mesmo tendo o casal como testemunha, o rapaz diz que o primo não quis prestar queixa. A perfógrafa conversa ainda por alguns minutos com uma jovem que assistira à performance e lhe faz pensar que as linhas de fuga dos artivismos roçam os corpos passantes, acariciam seus olhos, intensificam regiões, eletrizam superfícies, dramatizam momentos conturbados, produzem novas formas de resistência e...

### **Tudo isso é fazer política**

Caminho por cerca de uns dez minutos com uma estudante do Ensino Médio que se dizia “lésbica” e “ativista da causa”, que “adorava performances” e que tinha “um enorme desejo de fazer teatro um dia”, mas que “não rolava” porque “não tinha grana”. Ela me conta que “morava com a avó”, que a “mãe vivia no exterior e pagava o cursinho de inglês”, que era para onde “estava indo, apesar de detestar inglês”. Disse que “pela primeira vez na vida” está “sentindo vontade de morar com a mãe fora do Brasil, por causa das condições políticas atuais”. A jovem, que se mostrava falante e articulada me dizia que “as performances como aquelas” eram “extremamente potentes para as lutas políticas”. Seduzida pela eloquência da estudante, pergunto se ela não conhecia Ed Marte. Ela ri e me responde: “Quem não conhece Ed Marte?” A jovem, então, me conta que “sempre esbarrava com Ed no Centro de Referência da Juventude (CRJ)”, nas “feirinhas da Casa Comum Luiz Estrela” e “em outros rolês”. Quando chegamos no seu ponto de ônibus, ela me diz que “caminhar, dar as mãos, beijar, dançar, gritar, ficar em silêncio, participar de encontros informais ou conversas sérias”, “tudo isso” é “fazer política”. O ônibus da jovem chega, nos despedimos rapidamente e eu sigo em direção ao meu ponto. Tudo que eu mais queria naquele momento era sentar e descansar os pés. Olho ao redor, o mar de gente está sempre passando de lá para cá, como ondas. Me pergunto se algum daqueles corpos, aparentemente fechados, teria assistido à performance, se os corpos que participaram da ação ativista já teriam se dispersado, se já estariam em algum barzinho, bebendo e conversando sobre a performance. Os corpos passantes que assistiram à cena rapidamente seguiram o seu caminho costumeiro. Mas tenho a sensação de que “nada do que foi será, de novo do jeito que já foi um dia, tudo muda o tempo todo no mundo, sempre, como uma onda no mar”.

### *Caderno de Achados e Inventados*

Nem todos os corpos passantes experimentam os signos do mesmo modo. Há os que “se sentem mal”, os que acham “grotesco”, os que acreditam que é “uma tolice”, “perda de tempo”, “coisa de gente à toa”. Mas existem corpos mais abertos como o da estudante “descolada” com quem a perfógrafa havia caminhado, como o da vendedora ambulante e o do rapaz cujo primo escapou de uma violência. A perfógrafa sabe que relatos como esses não são fáceis de se conseguir nas ruas, já que os corpos passantes estão sempre muito fechados, desconfiados, ainda mais quando são abordadas por corpos desconhecidos, corpos precarizados e/ou corpos considerados degenerados, estranhos. A maioria sequer interrompe o movimento de andar para ouvir o outro corpo. Todavia, durante a ação *Contar corpos e sorrir*, a perfógrafa tem a sensação de que os corpos que pararam de caminhar para assistir à performance tenham ficado sensíveis de alguma

forma, principalmente com a primeira parte, o momento da captura dos corpos. De alguma maneira a tensão produzida pela observação da cena dos corpos sendo colocados em sacos de lixo, exatamente por *não saber* por que aquilo estava acontecendo ali, provocava uma inquietação, uma hesitação, que fazia com que os corpos parassem o movimento e sentissem vontade de saber o desenrolar da cena. Vontade de decifrar a emissão daqueles signos, desvendar o porquê daquilo tudo estar acontecendo ali na rua. Desse modo, o encontro com os signos dos artivismos, ao abrir uma pequena fissura nos corpos passantes para o bloco de afectos produzidos pela arte, talvez produzam mesmo algumas vibrações que possam atravessar os corpos na véspera daquela 19ª Parada do Orgulho LGBTQ+ de Belo Horizonte.

#### **A função educadora dos artivismos**

Naquele dia chego em casa e registro no caderno de notas que estava cada vez mais convencida de que, mesmo fugazes, havia nas performances artivistas potências de uma *função-educadora*. Mas uma função-educadora dismanteladora da ordem e das normas de gênero/sexualidade atribuídas aos corpos ao mesmo tempo que afirmadora de possíveis. Estava radiante com o encontro com a vendedora, com o rapaz do primo que havia escapado da violência e com a jovem que conhecia Ed Marte dos *rolês* na cidade. Mas também bastante animada de constatar que dezenas de corpos foram capazes de interromper seu movimento para assistir à performance. Ora, se o aprender demanda a articulação do pensamento com o acaso, com um pouco de caos, ao criar algumas instabilizações no cotidiano das cidades, as performances acabam inventando outras pedagogias, pedagogias em movimento, pedagogias artivistas, clandestinas, insurgentes. Pedagogias disparadoras de signos dissidentes, como as flechas que atravessaram os corpos passantes naquele 16 de julho de 2017.

*Caderno de Achados e Inventados*

### **5.3. O que aprender tem a ver com errâncias?**

O que é preciso soltar, largar, deixar pra lá, a fim de compor *com* os signos do ativismo? É o que será desenvolvido nesta última parte do capítulo. Se durante as performances a perfógrafa questiona a respeito dos poderes de afetar e ser afetada pelos signos que atravessam os corpos, pensando de que modos os corpos passantes respondiam aos signos do ativismo, como se tornavam sensíveis, o que eles evitavam, ao que eram indiferentes nas ruas, essas questões rapidamente se dissipavam à medida

que o corpo da perfógrafa se encontrava com o de Ed Marte e entravam *juntas* no fluxo da arte das performances. Todavia, quando chegava em casa e se debruçava no material que ia registrando no seu *Caderno de Achados e Inventados*, tais questionamentos sempre voltavam. Não, a perfógrafa não estava interessada nas categorias mentais dos corpos passantes, nem em suas representações, racionais ou simbólicas, individuais ou coletivas, tampouco em seus processos cognitivos, universais ou particulares. Não era essa a “matéria” que ela acreditava merecer suas análises como pesquisadora do campo do currículo.

Sempre que (re)lia os registros das sensações inscritos no *Caderno de Achados e Inventados*, à medida que o pensamento avançava na compreensão das leituras da filosofia da diferença, é que a perfógrafa ia se dando conta de que eram os *mundos* que se afirmavam no ativismo, seus conceitos, suas matérias-força, e também de que resultava da maneira como ela os arranjava, como uma perfógrafa-curriculista. Era juntando e desjuntando pedaços dotados de significação, potencialmente nômades, que uma certa inteligibilidade intensiva ia se formando. O *currículo das errâncias* experimentado ia adquirindo consistência conforme a perfógrafa sentia que poderia atualizar os conceitos de signos, encontros e aprender na/com (a)rua.

É que no currículo das errâncias o movimento de aprender acontece nos encontros com signos que disparam o estranhamento e a perplexidade, gerando hesitações nos corpos passantes. Dizendo de outro modo, as paradas no movimento produzidas pelos encontros com os signos dos ativismos carregam a possibilidade de desestabilizar certas crenças, de provocar desvios, errâncias no pensamento. Esse aprender envolve uma tarefa de composição do corpo-aprendiz com os signos disparados. Todavia, quando os ritmos entre os corpos aprendizes e os signos não se compõem, a relação correspondente é prejudicada ou mesmo impedida, anulada. Aí o aprender não é atualizado.

Durante a realização das performances, a perfógrafa notava que quando uma desaceleração não ocorria nos corpos passantes, desviando sua atenção para os signos, a corrente de afecção não era estabelecida. Pior, não se criava qualquer tipo de relação. Sem essa possibilidade de “encontro” com os signos, isto é, sem que aberturas afirmadoras de outros mundos produzam pequenas rachaduras nos corpos passantes, o

aprender fica emperrado, não se atualiza. Para que se aprenda com os ativismos é preciso que os corpos tenham o mínimo de atenção, de abertura, que permita o assalto feito pelos signos. É preciso que haja um “esforço” para que o pensamento possa se compor com uma faísca que seja dos devires emitidos; para que uma ligação com os signos conecte os corpos passantes aos devires. Isso não é algo fácil. Pensar a diferença não se dá sem um tipo de arrombamento. Sem dúvida, a diferença não é uma matéria de fácil de apreensão. Caso o corpo não esteja minimamente aberto ao sensível, compreendido aqui como a diferença, esse tipo de aprendizagem se torna muito difícil.

Ora, aprender em *meio* e *com* os encontros desencadeados pelos signos dos ativismos requer uma boa dose de *suspeita*. É preciso decifrar os signos emitidos pelas corpografias artistas, compreender os outros mundos inventados pelo ativismo. Mundos que ultrapassam a ordem, a consciência ordinária e ordenadora que temos das coisas, que criam as verdades e as certezas. O signo é aquilo que não é dado no percebido, não é sentimento sentido, mas é o que intensifica a sensibilidade, isso que Deleuze e Guattari (2007, p. 181) denominam de *sensação* e só é produzido no corpo quando este consegue se desviar do “poder cognitivo da consciência perceptiva”. Forçar os corpos a pensarem para além da representação, a perceber e a sentir de outros modos, isso é aprender por decifração, por experimentação do desconhecido.

A exploração dessas forças inauditas na cidade acarreta uma multiplicação de situações, que tendem a atualizar afectos e afecções, produzindo uma variação dos possíveis evocados na cidade pela alegria do estar-junto. Para mostrar como os ativismos acionam uma *errantologia* por sua potência de gerar desvios, giros em espiral no pensamento, trago trechos do *Espetáculo-Performance Interdrag de Gaymada*, produzido e executado pelo Coletivo Toda Deseo, que, todas as vezes que acontece na capital mineira, conta com a participação de Ed Marte. Os ativismos criam zonas de incerteza na cidade em que a lógica e a racionalidade perdem espaço para o riso, para o delírio. O que é aberrante e selvagem passa a imperar como processo de uma contraoperação, de uma contraefetuação.

**Elas faíscam**

**Incendeiam quem se permitir queimar**

São 15:30. Chego no local marcado para acontecer a Gaymada relativamente cedo. Dou então uma volta pelo parque enquanto

o espetáculo-performance não se inicia. A Cia de Teatro Toda Deseo, organizadora da performance, é um grupo de teatro mineiro envolvido com questões relacionadas às pautas trans. As ações artísticas desse grupo visam garantir a liberdade de expressão e de participação de pessoas trans na vida social e cultural da cidade de Belo Horizonte. Em 2016, durante as atividades da Virada Cultural da cidade, o Toda Deseo organizou um Campeonato Interdrag de Gaymada no Parque Américo Renné Giannetti, conhecido Parque Municipal da cidade. A proposta da performance, segundo me relatou Rafael Lucas Bacelar que interpreta uma das cheerleaders, seria discutir questões sobre a diversidade sexual e a liberdade de gênero em espaços públicos, “tudo como você está vendo aí ó, de maneira agregadora e leve”. O grupo convidou o público através de sua página na internet. O campeonato estava marcado para acontecer às 16 horas. Nesse horário, notei que já havia muita gente espalhada pelo parque esperando o evento acontecer. Faziam parte da performance: uma DJ; mesa para inscrição dos times; uma juíza-sem-juízo; o Team-Leader formado, entre outras integrantes, pela atriz e ativista trans Cristal Lopes; e, é claro, as aclamadas CheerLeaders – que faziam a alegria do público com suas coreografias divertidas, animando o espetáculo durante aproximadamente duas horas... Nos intervalos dos jogos, o coletivo lembra casos de agressão e morte, revelando estatísticas geradas pela discriminação sexual e de gênero, em uma tentativa de combate às práticas transfóbicas, dando visibilidade às questões da comunidade LGBTQ+. Centenas de pessoas se juntam para assistir às partidas naquela tarde de *viada* cultural. Um público bastante diverso, formado por pessoas cisgêneras – a grande maioria jovens – conversando, interagindo e se divertindo junto com suas amigas lésbicas, gays e pessoas trans em uma atmosfera de amizade *queer*. Difícil não relacionar o clima proporcionado pela Gaymada à Estética *Camp*, discutida por Susan Sontag (1987) a respeito da corpografia gay experimentada no Central Park em Nova York dos anos 80. Em seu texto “Notas sobre a Estética *Camp*”, Sontag dispara: “muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca serão definidas. Uma delas é a sensibilidade” (SONTAG, 1987, p. 318). Sensibilidade, estilo, comportamento, gosto, estética, enfim, expressões para tentar designar uma certa atitude ligada aos homossexuais nova-iorquinos dos anos 80. Susan, por seu turno, irá operar na forma de apontamentos, notas, para não correr o risco de fixar um sentido, já que ela está interessada em não interpretar, nem identificar a estética *camp*. Em *\*Belorihills*, como diz a DJ que anima a festa, “a tarde de inverno segue *quentchy* e animada”. É claro que Ed Marte não perderia um evento desses. Sua atuação no time de peludas e barbadas, as Trans-Ursas, faz o público delirar. O time das Trans-Ursas que, naquele sábado à tarde, começou perdendo para As Lorraines, conseguiu virar o jogo e ganhar a partida. Huhull! Dou viva às Trans-Ursas! Aproveito para abraçar Ed e quem sabe tirar aquela *fotchynha*.

O que Susan Sontag (1987) intuiu a respeito de uma possível estética *camp*, talvez possa ser estendido a outras estéticas dissidentes: é muito difícil definir um limite. Na estética *trans*, como a proposta pelo grupo de teatro Toda Deseo, não há um centro no qual uma única razão prevaleça. Como ganha o jogo quem jogar melhor, todas se divertem juntas com o tom selvagem e cômico do senso de humor grotesco, performado pela Cia, que muitas vezes me lembra uma linguagem que mistura traços de um cabaré parisiense com o pastiche de um show de *drag queens*. O desconhecido, algo que já sofreu um tipo de sabotagem em favor da contestação da ordem, do que é dado como certo, tomou posse da temporalidade, do espaço, dos corpos e do pensamento na experimentação proposta pelo ativismo do grupo. Com isso, um desvio, uma passagem, isto é, uma espécie de errância, já alterou os fluxos que ligam o não saber ao saber. Já estabeleceu uma lógica *nômade* – errantológica, dos bandos, das margens, dos percursos + do movimento do pensamento, alterando o que seria uma tarde costumeira no centro cidade.

O campeonato de *Gaymada* é uma injunção heterológica com ação, portanto, em dois lados ao mesmo tempo. É um modo de extrair do real um duplo diferenciante, seja do lado do significante, seja do lado do estado das coisas. Não é só uma troca de letras, por exemplo, de queimada para *gaymada*, é todo um jogo de cena em ação, de performance, subvertendo a ordem. Na *Gaymada*, o normal é ser estranho. O que ocorre de fato é um desvio em relação ao jogo de queimada, muitas vezes compreendido e desvalorizado como “jogo de meninas” e de “meninos considerados muito afeminados” para jogar futebol na escola. Sob efeito de tal errância, queimada vira *gaymada*. Torna-se um espetáculo de rua. Como nos dizeres da juíza que apitava o jogo, torna-se “a garantia de liberdade de expressão” e de “participação de pessoas trans na vida social e cultural da cidade”. De nada adiantaria produzir uma errância se tal movimento não produzisse o novo no pensamento, nos corpos que habitam a cidade.

O currículo das errâncias é atravessado, portanto, por um tipo de pensamento às voltas com forças exteriores que, em vez de ser recolhido numa forma interior, opera por revezamento; em vez de formar uma imagem é “um pensamento-acontecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 48). Inaugura um movimento curricular que não confia na existência nem na atribuição de um *Uno*, de um *Todo*, mas de algo que salta e assalta o pensar, que quer viver na conjunção e na disjunção das conexões, das misturas,

das separações, confundindo-se com um pensamento à deriva, imprevisto, mas que prolifera em todas as direções. Pensamento-fluxo ou rio que arrasta os objetos e faz variar suas distâncias, constituindo, com isso, o que Blanchot (1997) chamou de relação com o Fora. Rompe com os significados, corta bruscamente a trajetória que se vinha percorrendo, inaugurando o estranho e o inesperado no pensamento. Aquilo que nos desloca de nosso eixo, que rompe com as certezas, com o familiar, com o reconhecível. Aquilo que produz “a estranheza como determinação da errância” (DELEUZE, 2006, p. 173). Isso que David Lapoujade (2015) afirma que Deleuze chamava de “movimentos aberrantes”. O currículo das errâncias, produzido pelos ativismos, aciona movimentos ab-errantes na cidade. Nesses movimentos, as linhas do jogo e da errância habitam uma ética que enfrenta a moral e produz o ingovernável.

Não temer desvios. Não temer errâncias. Não banir o erro da esfera do saber. Eis o que interessa evidenciar aqui: um currículo pode operar por disjunções inclusivas, tentativas, como as linhas das errâncias das crianças autistas que Deligny (2015) foi capaz de mapear. Operar em um currículo como num jogo [de Gaymada] reversível de conexões, de transformações, de reações, de inversões, de induções, aquecimentos e resfriamentos, acelerações e desacelerações, em que o desaprender esteja coimplicado no aprender. Um currículo agenciado aos ativismos que planeja entradas e saídas, que seja capaz de escapar das formas/fôrmas e do engessamento da “pedagogia da pergunta-resposta” tão presente em alguns dispositivos curriculares. Ao não compreender algo, quando nos colocamos em uma atitude de errância, de decifração, temos mais chances de fabular, de inventar possíveis. A recepção não psicologizada ativada pelos signos dos ativismos, implica em uma abertura da sensibilidade, em uma contraefetuação, contraoperação nos verbos pensar, falar, saber, fazer. Mas também na efetuação de outros verbos, como *abrir/se*, *hesitar*, *desmontar*, *desaprender*, *aliançar*, *diferençar*, e outros tantos que, porventura, possam vir a povoar a experimentações de um currículo qualquer.

Aprender com o currículo das errâncias diz respeito também a aprenderes que acontecem em um desdobramento coletivo, acionado por um “povo que falta” (DELEUZE, 1997, 15). Aprender com os signos do ativismo aciona uma espécie de minoridade coletiva autônoma, horizontal, clandestina, efêmera, formada por alianças intensivas. É o que será detalhado no próximo giro do currículo das errâncias experimentado, o movimento do *aliançar*.



## VI. ALIANÇAR

Se o aprender no currículo das errâncias implica em deixar-se afectar pelo acaso e pelas incertezas, estes se dão nos *acontecimentos* imprevisíveis experimentados na cidade. E de um acontecimento não se pode extrair definições. O que se pode dizer é que é sempre no infinitivo, como, por exemplo, “crescer, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar ou ser cortado” (DELEUZE, 2015, p. 6). Um acontecimento está sempre em latência, movência, não se reduzindo nem às coisas nem às enunciações, já que só pode ser apreendido no instante mesmo em que acontece. Os acontecimentos “se efetuam”, quer dizer, “se encarnam” em “estados de coisas”. A isso dá-se o nome de “atualização”. Equivale a dizer que “o acontecimento é uma relação” (SCHOPKE, 2012, p. 182). Ele “não é o acidente”, e sim o que acontece, o “puro expresso”, aquilo que nos dá “sinal” e nos “espera” (DELEUZE, 2015, p. 152). “Puro expresso” no sentido de “modo de ser”, “estado de coisas”, “bloco de afectos”, ou seja, expressividades que ainda não foram corrompidas pela representação, reconhecimento, opiniões e/ou clichês. Os acontecimentos ganham uma implicação política forte na filosofia da diferença, por sinalizar mundos por vir. Não por indicarem um futuro a ser atingido, não se trata disto, mas pelas “vibrações”, “enlaces”, “alianças”, “aberturas”, “novos liames” que se instauram “mesmo que isso não dure mais que a sua própria matéria em fusão” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 229).

Um acontecimento seria o que Deleuze denomina de “pensamento sem imagem” ou “a imanência”, quer dizer, a vida mesma em seu processo de geração de fluxos e de intensidades, de criação de possíveis que se efetuam na ação. A chegada de Jota Mombaça a Belo Horizonte foi um acontecimento que atualizou as intensidades do verbo *aliançar* nas perfografias realizadas com Ed Marte. Jota Mombaça foi uma espécie de vapor, névoa, um raio que atravessou o 14º Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, o FIT, em setembro de 2018. Assim como com Ed Marte, o aliançar que definiu o encontro com Jota Mombaça provocou um novo bloco de afectos e afecções na perfógrafa. Não porque tal artista se autodenominava uma

“bruxa errática”, o que poderia sugerir uma ligação com o currículo das errâncias experimentado. Não se tratava da “pessoa” de Jota Mombaça, mas do “giro do aliançar” que a sua presença suscitou nas práticas artivistas mapeadas, nas forças produzidas pelos encontros intensivos que se sucederam e, portanto, no currículo traçado.

*O mundo é meu trauma*, espécie de texto-despacho que Jota Mombaça escolheu para realizar sua leitura performática junto com a Academia TransLiterária, expôs de modo visceral como é doloroso criminalizar a apresentação de gênero de uma pessoa. Policiar o gênero de uma pessoa é que deveria ser um ato criminoso, e não as pessoas na rua serem corpos como o de Jota Mombaça, de Ed Marte e de outras que compõem a Academia TransLiterária como uma ameaça. O argumento desenvolvido neste capítulo é o de que, ao reivindicar o direito de corpos não legíveis aparecerem nas ruas, os artivismos criam uma *aliança intensiva* na cidade, fazendo desse *aliançar* uma matéria importante do currículo das errâncias experimentado.

Por isso, discute-se como a noção de *corpos em aliança* de Judith Butler (2018) ajuda a pensar a corpografias desobedientes reunidas em artivismo e como tal noção pode contribuir com a produção de “uma vida mais vivível” para esses e outros corpos lançados às margens do capitalismo globalizado. O giro do aliançar foi compreendido no currículo das errâncias como a produção e o compartilhamento de experiências urbanas de resistência que surgem de modos de vida dissidentes.

“Corpos em aliança” é uma noção central desenvolvida por Judith Butler para afirmar que “a política de gênero deve fazer alianças com outras populações amplamente caracterizadas como precárias” (BUTLER, 2018, loc. 1135). Seu objetivo é se opor a forças disciplinadoras e reguladoras que expõem não só as minorias sexuais mas também pessoas pobres, moradoras de rua a uma condição precária de existência. Já que as condições contemporâneas estabelecem uma espécie de guerra contra “uma rede social de mãos que busca minimizar a impossibilidade de viver uma vida vivível” (BUTLER, 2018, loc. 1145).

Para desenvolver o argumento, dividi o capítulo em duas partes. Na primeira discuto como o processo de *aliançar* ativado pelos artivismos das dissidências de

gênero/sexualidade produz agenciamentos importantes no currículo da cidade que dizem respeito à produção tanto das experiências de errâncias artivistas, quanto da partilha de um modo de aprender ativado por alianças insurgentes no currículo investigado. Na segunda parte, opero com a noção de corpos em aliança no sentido de discutir o advento de uma nova “política da presença” instaurada pelos artivismos que produzem como efeitos graus e/ou gradações na potência de existir de corpos considerados ininteligíveis efetuando seu “direito de aparecer na cidade” (BUTLER, 2018, loc. 462).

### **6.1. Corpos ininteligíveis e alianças intensivas no currículo das errâncias**

O currículo das errâncias experimentado nas alianças intensivas com Ed Marte e com Jota Mombaça distancia-se tanto do “certo” quanto do “errado”, uma vez que a errância não se reduz a um suposto produto ou resultado do pensamento. A errância explorada no currículo aqui traçado se conecta ao acontecimento, ao movimento, ou seja, não se liga ao verdadeiro, nem ao falso como produtos do pensamento, mas ao processo de hesitar, titubear, de experimentar com o corpo na rua para ver o que dá. O trecho do *Caderno de Achados e Inventados* a seguir mostra como a passagem de Jota Mombaça por Belo Horizonte produziu outras maneiras de sentir e perceber e pensar o currículo investigado. Ele sinaliza que o aliançar, tanto quanto os cinco outros giros que o antecederam, mobiliza uma política de afectos, perceptos e conceitos que constituem o currículo das errâncias, apontando para maneiras mais potentes de viver e aprender juntas na cidade.

#### **Aliançar que neutraliza afectos que diminuem a vida**

Eu, mulher branca e *cis*, que em meio a tantos privilégios que me cercam, não pude deixar de ouvir “o canto de fouror” (CORAZZA, 2008) que emerge das margens da cidade, com certeza, não pude virar a cara para o lado e prosseguir minhas errâncias como educadora, fingindo que não fui atravessada por corpografias como as de Jota Mombaça, que tem a força de um flechário inteiro, disparando fogo e desassossego: incendiando meu território existencial. Ao ler a escrita de Jota Mombaça e em seguida acompanhar sua vinda a Belo Horizonte por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte em 2018, senti mais uma vez a intensidade que atravessou meu corpo em 2016 quando iniciei as perfografias e, não sem hesitação, decidi

seguir Ed Marte até São Paulo me aventurando sozinha por uma bienal de arte e pelas ruas da capital paulista com o objetivo de disparar a perfografia que se iniciava. Quando li *O mundo é meu trauma*, chorei... da mesma maneira que me emocionei outras vezes durante esta investigação tomada por afecções difíceis de traduzir em palavras. De todos os afectos informes que atravessaram o meu corpo-de-mulher-branca-cis-repleto-de-privilégios, os tristes foram os que me fizeram parar, congelar, mesmo que momentaneamente, os movimentos destas perfografias. Sempre que eles me capturavam, eu sentia algo de dor nesse meu corpo-mapa-de-vida: um pé esquerdo que torcia e eu era obrigada interromper as caminhadas com a artista pela cidade; uma infecção urinária; as crises intermitentes de enxaqueca. Sim, é estranho descrever tais intercorrências do corpo no corpo de uma tese. Mas eu achei que não seria honesta com a experiência perfográfica que marcou o meu corpo, se eu não o dissesse. E, bem, desde o início o que estamos falando aqui é do corpo/com o corpo; de um aprender com o corpo. O que foi cartografado nessa investigação foi perfografado com pés, peitos, vagina, útero, coração, entranhas, ânus... que sempre são silenciados em textos acadêmicos, principalmente em tempos de censura. Eu comecei as perfografias no início de 2016 e, ao longo desses quase quatro anos, o meu corpo experimentou muitos afectos: alegres e tristes. Mas conectá-lo à força que advém de uma corporeidade chamada Jota Mombaça teve o sentido de um puro *acontecimento*. Acontecimento-Mombaça; Vetor-Mombaça; Efeito-Mombaça no *currículo das errâncias*. E se “o mundo é um trauma” para corpos ininteligíveis – como os de Ed Marte/Jota Mombaça/Academia TransLiterária, tão diferentes do meu, mas que eu tive o desejo e o prazer de me aliançar – é esse mundo-trauma que eu me recuso sustentar/habitar e por isso decidi realizar estas perfografias.

*Caderno de Achados e Inventados*

Os ativismos afirmam que outros mundos podem ser gestados, inventados, fabulados, corpografados e que não são “as razões” que fazem “as revoluções”, e sim “os corpos” (SAFATLE, 2015), “os modos de corporificação” (BUTLER, 2018). Apesar de entender que nem a arte nem o ativismo são essências e/ou “substâncias”, a arte/os ativismos são modos de ação que produzem uma variação de afectos nos corpos quando compõem com estes. No currículo das errâncias, a criação de possíveis passa pelo *aprender* em sua correlação com o *desaprender* de certos esquemas colonizadores do pensamento produzidos por centros de poder mundiais que fomentam produtos e são produtores de uma lógica de inteligibilidade que privilegia algumas corporeidades e exclui outras. Quem em termos globais detém os saberes que conta? Quem pode saber?

Saberes de quem? Que saberes inviabilizam o acesso ao conhecimento de vidas que sequer contam como “vidas vivíveis”?

A noção de errância privilegiada nesta tese foi produzida no aliançar do currículo com os ativismos e advém da capacidade *transitiva* e *desviante* que é própria da vida, própria de corpos que assumem um modo “errático” de existência como forma de resistência. Os corpos dissidentes são uma espécie de manifesto vivo contra qualquer tipo de normatividade e afecto que rebaixa a vida. Manifestam por meio de suas corpografias a capacidade de se transmutarem, de entrarem em devires, passando de uma situação a outras, recusando limitações impostas ao seu modo de re-existir. O vitalismo que emerge de corpos em desobediência de gênero refere-se justamente à capacidade de que o que é vivo tem de mudar continuamente, mudar de formas, de normas, de se desviar, de inventar errâncias, de produzir o que Brian Massumi denomina de “entusiasmo do corpo” ou “afecto de vitalidade” (MASSUMI, 2017, p. 24). Esse vitalismo é uma questão de ética que, de um ponto de vista spinozista, é lido na chave dos afectos de que um corpo é capaz para aumentar a sua potência de existir e de, portanto, resistir.

As errâncias seriam, então, um tipo de “animação”, uma “vivacidade” gerada pelos devires presentes nas corpografias artivistas “nivelada[s] de forma ativa com o viver” (MASSUMI, 2017, p. 25). Desse modo, como também pontua Anne Sauvagnargues, o vitalismo, ao recusar as essências e o sujeito substancial, encontra nos “blocos de afectos e perceptos” a condição e o lugar para a criação que faz da “variação, da diferença e do devir questões decisivas” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 141). *O mundo é meu trauma*, de Jota Mombaça, é apresentado a seguir com o intuito de mostrar como a sua presença advém como um vetor de forças no currículo experimentado.

**O mundo é meu trauma\***

Eu quis queimar a língua que me havia sido ensinada, essa língua na qual toda palavra está mancomunada com a reprodução de nossa ininteligibilidade. Somos simultaneamente tornadas incógnitas e levadas a lutar pela linguagem.

Na peça de odete e bruno eu li uma frase sobre apenas “““““possuirmos””””” (entre muitas aspas) a linguagem que reproduz nossa inexistência.

Isso estava escrito na parede.

Com a linguagem que reproduz nossa inexistência.

Eu tenho uma cena na cabeça e ela me assusta. Há três dias sinto que não saio de uma espiral negativa.

O pessimismo é tão potencialmente tóxico quanto a crença na verdade, no futuro e no bem. Se a gente ao menos soubesse enfeitiçar os efeitos da ansiedade noutras direções, para aprender com eles.

Mas a gente vai ficando doente e se sente descartável.

Estamos sempre na porta ou na esquina de qualquer coisa.

Em homenagem à conceição evaristo, a gente combinamos de não morrer. Precisávamos também que eles tivessem combinado de não nos matar.

Eu sei que eles não estão apenas lá fora. Não vi quando se instalaram, mas eu os sinto mexer bem na espinha dorsal de todos os meus traumas.

São eles que morrem a gente, apesar do que a gente combinamos. Entretanto o terapeuta, uma bicha preta – e tenho orgulho de dizer que procurei uma bicha preta como terapeuta porque de repente senti que não dava mais, que não dava mais, e que eu estava me afogando –, postou um dia desses: você é maior que o seu trauma.

Meu namorado, paneleiro (em português é assim que se diz “bicha”) e branco – que na contradição doce e densa, mágica e tensa das intimidades, propicia comigo afetos cúmplices enquanto os fantasmas de dívidas e dores irreconciliáveis percorrem os cômodos da casa e se penduram na mobília –, postou a mesma coisa no dia em que fui acossada por uma senhorinha lusitana na rua.

Ela chamou a polícia e eu disse:

Sr. Policial, eu sou maior do que você.

Eu sou maior do que todas as senhorinhas lusitanas que aprenderam a ler meu corpo como ameaça.

Eu sou maior do que as flutuações econômicas e do que o trabalho colapsado.

A sensação de que devo algo é tão recorrente, ainda que isso já não me impeça de dizer a eles – de novo eles, sempre eles – que não devo.

Que a dívida é a herança deles.

Eu escrevi a sangue na calçada dos invasores: Vocês nos devem.

Minha profecia diz que, assim como nós, os nossos fantasmas virão cobrar. Que já estão a caminho.

Escrever a frase na pele do país não garante que cesse a luta contra a sensação de que sou eu que devo.

Isso não passa de uma forma de cortar o mundo.

E o mundo é meu trauma.

Eu sou maior que o meu trauma (?)

Porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho.

Eu achei que vindo aqui eu ia poder pegar o que é meu, mas eu não me vejo em absolutamente nada. Só encontro espelhos brancos e penduricalhos. Nada do que há aqui acerta a conta dessa dívida porque essa dívida é impagável.

Tem um texto que diz qualquer coisa sobre a dívida impagável. É da denise ferreira da silva. Eu tive a oportunidade de traduzir coisas da denise, mas falhei sistematicamente. Uma vez atrás da outra.

E mesmo até chegar neste texto impublicável (???)

Eu perdi tantos prazos quanto me foram dados.

Percebe a recorrência, leitora hipotética deste desabafo?

De acatar prazos e fazer promessas isto eu não paro. Assim, quando paro de trabalhar, tenho o trabalho de fracassar para dar cabo.  
 E sou maior que esse trabalho e que os prazos e que o medo de não ter dinheiro e de não fechar a conta.  
 Eu sou maior que a ampulheta entornando.  
 Às vezes eu sinto que o vazio que me traga todas as manhãs e à noite é coextensivo ao vazio do meu extrato bancário. Eu sinto que a pressa autodestrutiva que me consome do meio-dia até o fim da tarde é inversamente proporcional à calma cruel e assassina do serviço de emigração e fronteiras.  
 Eu sou maior que essa matemática.  
 Eu sou maior que o serviço De emigração e fronteiras.  
 Maior que todas as fronteiras. Maior que as filas de documentos, telefones ocupados, olhares tortos e saudações à bandeira.  
 Uma vez ele me disse que eu podia entrar lá como um touro numa loja de porcelana. A bicha ontem quando viu que eu estava triste me disse que a tristeza é o fundamento da bicha-bomba: o preço de destruir a merda toda que nos constrange é demorar tempo demais até notar que a explosão também te deixa destruída.  
 Fui tramada em extremos de força. E como a bicha mesmo disse: somos exterminadoras e exterminadas.  
 Vida útil curta. Fatalismo.  
 Estamos sós na dor de nossas posições.  
 Se por dois segundos eu ponho a cabeça fora da espiral em que estou afogando, chego a uma conclusão imediata: ou eu paro ou isso para comigo.  
 Mas quando um corpo negro para de funcionar, quem ou o que pode ampará-lo?  
 E quando a gente quebra, que infraestruturas se precipitam, as do cuidado ou do descarte? Quanto tempo leva para sermos apagadas, depois que as palavras, linguagens e os gestos deixam de fazer qualquer sentido?  
 O que sobra de um corpo negro, quando ele próprio consente perder a batalha contra o mundo?

*\* Jota Mombaça, 2017. In: Revista Piseagrama.*

### **6.1.1. Dor, dívida e errância no currículo da cidade**

Jota Mombaça, 28 anos, ativista nômade, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que residia em Lisboa na época da escrita deste capítulo, define a si mesma como: “umx one hit artist pop guerrilheirx, bruxx políticx, performer e pesquisadorx del kuir em contextos sudakas, terceiro-mundistas, transfronteiriços e de mestiçagem estética, ética, visual, linguística, política, étnica, sexual e epistêmica” (MOMBAÇA, 2016b, p. 25).

A artista participou de três atividades em Belo Horizonte: o “laboratório de ficção visionária”, chamado “viagem no tempo”, que ocorreu em uma das salas do complexo

cultural da Praça da Liberdade; e duas “sessões de leitura”, uma no “Museu da Moda” de Belo Horizonte (o MUMO), chamada “sonhar em voz alta contra a distopia do presente”, e outra junto com a “Academia TransLiterária” no “Centro de Referência da Juventude” (o CRJ), chamada “mundo = ferida”, um verdadeiro ritual de lágrimas, cura, lavagem. Uma amostra de ativação/potencialização do corpo pelo “afeto” (no sentido de “afeição” mesmo) e de “afecto” (no sentido de “sensação”), que é quando o corpo conhece modificações / variações e experimenta o desejo, a alegria, a tristeza.

Mombaça não só escreve como realiza performances no seu exercício de pensar o não pensado, trabalhando em torno das relações entre “monstruosidade e humanidade”, “estudos cuir”, “justiça anticolonial”, “redistribuição da violência”, “ficção visionária” e “tensões de conhecimentos no sul globalizado”. Recusando qualquer tipo de *normatividade* de onde parece não haver lugar para a vida, surge a corpografia desviada/desviante, errada/errante de Jota Mombaça, que tem por objetivo “proliferar falhas na matriz representacional” (MOMBAÇA, 2017). Tomei como foco deste tópico a ação de Jota Mombaça com o coletivo mineiro Academia TransLiterária, em setembro de 2018.

As observações que se seguem foram retiradas das sensações que atravessaram a perfógrafa, ficando impregnadas em seu pensamento mediante a ação *mundo = ferida* transcrita no *Caderno de Achados e Inventados*. Ao afirmar que o poder “opera por ficções” não apenas “textuais” mas também “materiais”, que produzem “o mundo” (branco e masculino), Mombaça (2016b) argumenta que o “monopólio da violência” direcionada a corpos considerados “inumanos” forjou a ideia de que “o sistema de justiça” pode atuar de maneira “neutra” para “mediar os conflitos” envolvendo corporeidades negras, mestiças e que não se adequam ao gênero que lhes foi designado ao nascerem.

A frase “vamos resolver isso na justiça”, por exemplo, encontra-se enredada em um emaranhado de mecanismos e procedimentos de uma máquina de Estado, moral e politicamente produzida por uma mentalidade formulada, de antemão, pelas posições de “homem”, “branco”, “cisgênero” e “heterossexual”. De acordo com Mombaça, “não podemos construir o que não podemos imaginar”, de modo que “o poder insuspeitado das ficções (neo/coloniais) torna-se o cimento do mundo” (MOMBAÇA, 2016b, p. 5).

Sendo, portanto, “o sistema de valores” que “opera no feitiço deste mundo” – com seus “alvos de atualização dominante” (MOMBAÇA, 2016b, p. 7).

“Liberar o poder” das “ficções do domínio totalizante” é “parte de um processo denso” que requer “um trabalho de reimaginação do mundo”, “das formas de conhecê-lo”, das maneiras de “conceber resistências” e “linhas de fuga” que sigam “deformando as formas de poder através do tempo” (MOMBAÇA, 2016b, p. 5). Algumas dessas linhas de fuga, produzidas na cidade pelos artivismos, são capazes de deformar as formas e liberar as forças e compor “conteúdos” importantes para o *currículo das errâncias*. Fabular esse currículo foi o que se buscou atualizar nas perfografias com Ed Marte.

O encontro com Jota Mombaça – com seu modo de resistência que entende as corporeidades em desobediência de gênero como “erráticas” por “contrabandear informações, circunstâncias, políticas, estéticas e afetos”, numa espécie de “errorismo monstruoso” e “criativo” implicada na “precariedade” que emerge de “tensões corpo-políticas” advindas da “abjeção” (MOMBAÇA, 2016a) – ajudou a dar consistência ao currículo das errâncias aqui traçado. Ajudou a pensar as errâncias para além da perspectiva geográfica e estética dada pela urbanista Paola B. Jacques (2012); a pensá-las como algo que se instaura entre o real e a realidade. As errâncias performadas no giro do aliançar inspiradas no *work in progress* proposto por Jota Mombaça, pareceu-me se instalar na precariedade e nas potências das não-formas, nas intensidades, nos acontecimentos, nos processos, na vida.

Nada do “ou isso ou aquilo” que determinam os binarismos que separam o certo do errado, já que a letra “n” localizada entre o *erro* e a *ânsia* dentro da palavra *errância* não permite que tal errância, conjurada por corpos ininteligíveis, se substancialize em um produto, nem se fixe em uma identidade. É que as ab-errâncias que emergem das corporeidades errantes e erráticas inauguram uma disjunção inclusiva entre o certo e o errado que, ao se agenciarem, produzem um estado de hesitação, uma espécie de incertitude, própria dos estados monstruosos. Trata-se da produção de um “desgoverno errante” porque gera uma força subitamente “desgovernada” (MOMBAÇA, 2016a, p. 343). Uma espécie de “errogênese”, quer dizer, o que se cria “por vias errantes” (BENSUSAN, 2012) e implica em uma multiplicidade de fragmentos, “pegadas, ossos,

dentos, peles, amuletos, sombras”, como potências criativas de uma “teoria monstra” que emerge dos artivismos errantes (MOMBAÇA, 2016a, p. 342).

Esse modo de criação *errorista* pontua e destaca, ainda, “o fracasso” dos corpos inelegíveis como vetores de força política. O fato de serem corpos considerados “erráticos” sinaliza, também, “o fracasso” e “a precariedade” que surgem como linhas desviantes em relação a “projetos artísticos bem-sucedidos e comercializáveis” (MOMBAÇA, 2016a). Não é à toa que Mombaça afirma, em *O mundo é meu trauma*: “tenho o trabalho de fracassar para dar cabo” (MOMBAÇA, 2017). A artista diz que, como uma “bicha racializada”, “gorda”, “não binária” e “oriunda do nordeste brasileiro” (MOMBAÇA, 2016a) é impossível negar “o impacto da distribuição da violência como ameaça em sua vida diária”.

Todavia, é por ativar esse modo de criação *errorista* que lhe permite afirmar: “eu não vou mais sentir vergonha”; “eu não vou mais sentir medo de existir”, “eu sou maior que meu trauma”. Mesmo quando a afirmação vem seguida de um hesitante ponto de interrogação, ela é fulgurante demais, desobediente demais para ser silenciada. É essa mesma desobediência libidinal, desejante, que eu percebi transbordar nas corporeidades que compõem a Academia TransLiterária – convidadas para participarem com Jota Mombaça da leitura do texto *mundo = trauma*. A aliança entre Jota Mombaça e a Academia TransLiterária teve o efeito de constituição de um *modo de existência em aliança intensiva* como condição para “dizer-a-verdade”, isto é, “um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a sua própria verdade” (FOUCAULT, 2014).

O encontro de Jota Mombaça com a Academia TransLiterária me fez recordar os escritos de Foucault (2014) sobre a prática cínica, que arrastava em seu modo de viver toda uma “experiência de si”. É possível ver nesse encontro a produção de um modo de existência, de “experimentação de si” (FOUCAULT, 2014) que produz o desejo de se juntar para se fortalecer. A experimentação de si envolve aspectos como “a coragem de dizer a verdade” (parrhesia), que seria mais que a franqueza, seria a ousadia de dizer em público a “verdade” e produzir uma “atitude-limite”. Corpos trans que compõem a Academia TransLiterária muitas vezes se tornam o alvo da dissipação da diferença por meio da força política e policial na cidade.

Se o “medo e incerteza têm sido os pilares da gramática racial da modernidade”, Denise F. Silva (2016, p. 8) propõe a ativação de um pensamento insurgente que possa “produzir fraturas na violência racial do dia a dia”. Como ao experimentar “a força disruptiva da negritude” que se dá por meio de imagens, artefatos, movimentos, performances etc. Por isso, ações como as de Jota Mombaça podem emergir como um “item arsenal anticolonial e como lugar de confrontação da violência” (SILVA, 2016, p. 8). Por que vidas negras não importam?, questiona-se SILVA (2016). Porque, segundo ela, trata-se de uma “equação de valor”. Na imaginação ocidental moderna, a negritude é “um nada”, “uma nulidade”. Se no colonialismo se configurava como posse, na modernidade se configura como corpografias “descartáveis”, “abjetas”, “vidas precárias” (BUTLER, 2018) que servem ao ordenamento da violência e da violação. Esta, por sua vez, justifica, cotidianamente, a morte de pessoas negras, seja pela expropriação capitalista, seja pela violência de Estado. Jota Mombaça e a Academia TransLiterária operam com a negritude e a não binariedade de gênero/sexualidade como categorias de uma “diferença pura” performadas no contexto do sul global.

### **6.1.2. Jota Mombaça e sua crítica à *teoria queer* no contexto do sul global**

Corpografias como a de Jota Mombaça e das integrantes da Academia TransLiterária, da qual Ed Marte faz parte, reescrevem a *cartografia da violência* sofrida lançando mão de uma estética “aberrante”, “monstruosa”, “estranha” nas ruas da cidade. Quando Mombaça (2015) questiona(-se): “[p]ode um cu mestiço falar”, buscando argumentos para problematizar a pergunta levantada por Gayatri Spivak (2010), “pode o subalterno falar?”, penso que a artista esteja buscando questionar a visão que compreendeu as culturas não ocidentais como “subalternas”, isto é, tidas como “sem voz”.

O campo do currículo vem abraçando a temática das *corporeidades em desobediência de gênero* pelo viés das *teorizações queer*, como apontam as pesquisas empreendidas pelo Grupo de Estudos em Educação e Relações de Gênero criado pela professora Guacira Louro, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tampouco se pode afirmar que o problema da *colonialidade* tenha passado despercebido no marco dos chamados *estudos queer* no Brasil. Em 1998, Malú Urriola, uma artista chilena, publica o seu ensaio *Hija de Perra*, produzindo interessantes contaminações e

disparando um movimento de *crítica descolonizadora* que passa a ganhar força na produção brasileira.

Perguntar “quem são os subalternos” e “quais são estes saberes produzidos nessas supostas margens”, como faz Jota Mombaça, é não aceitar os *jogos de verdade* que desenham os limites entre “o centro” e “a margem”; entre a produção estandardizada das “logias” e a clandestinidade dos “saberes” considerados “marginais”. Se a ideia de civilização associa-se “cientificamente” à de “branquitude” (PELÚCIO, 2012), Jota Mombaça inverte o jogo perguntando “pode o homem branco calar?”. Quando, no jogo intertextual que estabelece com Spivak (2010), Mombaça discute se “pode um mestiço falar”, a artista está se posicionando de forma heterodoxa em relação à narrativa corrente acerca dos efeitos das importações das teorizações *queer* nos trópicos. Na perspectiva de Jota Mombaça, quando *o queer* torna-se um discurso cada vez mais teórico, com respaldo acadêmico em escala global, isso se torna problemático. Mombaça alia-se, assim, a Hija de Perra (2014) e seu ensaio *Interpretações imundas de como a teoria queer coloniza nosso contexto sudaca, terceiro-mundista e pobre de aspirações, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados pela heteronormas*, para também questionar as continuidades entre os posicionamentos considerados *queer* e a questão da colonialidade no contexto sul-americano.

Em sua passagem por Belo Horizonte, entre muitas questões suscitadas pelo seu encontro com a Academia TransLiterária, no Centro de Referência da Juventude, um ponto levantado por Jota Mombaça chamou mais a minha atenção: a de que as performances artivistas devem expressar as corpografias abjetas “sem a obrigação de se tornarem transparentes”. Ou seja, sem insistir em evidenciar todos os pontos em jogo, em traduzir todas as dinâmicas experimentadas para o público, em expor, explicar-se, lançar luzes etc. Para Jota Mombaça, as experimentações artivistas não devem produzir narrativas que tornem os corpos abjetos, inteligíveis. Sua força, segunda a artista, está justamente “no campo do não visível”, no “lado não transparente” que envolve as performances como máquinas de guerra. São nos pontos cegos promovidos pelos encontros que um certo trânsito pode ser acionado, apostando na possibilidade que os corpos têm de entrar e sair quando bem quiserem, de experimentar as aberturas e as conexões produzidas pelos contágios, trata-se de produzir errâncias no pensamento, no

sentido mesmo de “um corpo errante que anda e se perde numa cidade desconhecida”, como afirmou a artista.

Assim, o currículo das errâncias se efetua nos acontecimentos que fogem das tentativas de “controle”; o currículo das errâncias se afasta da necessidade de sempre haver “explicação” para que haja “o aprender”. E assim resiste a obrigatoriedade de “reprodução de modos de vida já dados”, “predeterminados” e que “comunicam sobre o que e como pensar”. A esse respeito, Renata Aspís (2012, p. 94) argumenta que esse é um “mito da pedagogia” que “fundamenta as escolas até hoje”. Os ativismos, ao abrirem mão de explicar alguma coisa a alguém, não se deixam aprisionar por esse “mito da pedagogia” que “divide o mundo em dois e separa as inteligências em duas, a inferior que deve ser instruída até o ponto de alcançar a superior” (ASPIS, 2012, p. 125). Aprender no currículo das errâncias é, então, experimentar encontros que possibilitam que os afectos atravessem os corpos passantes “como flechas”, desanestesiando-os, proliferando novas possibilidades de criação e novas formas de pensamento na cidade.

## **6.2. E se essa cidade fosse minha? Alianças intensivas produzidas por corpografias aberrantes no currículo das errâncias**

A cidade é um sistema complexo, um agenciamento cada vez mais codificado pelo mercado financeiro, pelas relações formalizadas de trabalho e de família, pelos valores de consumo impulsionados pelas mídias, pelas burocracias que muitas vezes impedem o fluxo das coisas, criam uma constelação de sociabilidades obrigatórias, repleta de funções, horários e distribuição de tarefas, de regras inventadas para controlar nossos corpos... Isso fortalece em nossos corpos um tipo de corpografia capitalística, branca, hétero e *cisgênera* como a única possível. Uma cidade torna-se, então, marcada pelo genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans. Enquanto escuto Jota Mombaça e o relato das integrantes da Academia TransLiterária, me vem à cabeça o trecho de *Mil Platôs* sobre a produção das *máquinas de guerra* e sua potencialidade para margear, cercar e arrebeitar os limites do que nos cerca, produzindo outros movimentos, outros espaço-tempo, outras formas de justiça. Uma máquina de guerra, segundo Deleuze e Guattari (1997b), inventa um segredo. Cria confrarias.

Inventa nomadismo. Transforma o espaço estriado e controlador da cidade em espaços lisos, libertários.

Em seu livro *Cidades rebeldes*, David Harvey (2014) toma a noção de “direito à cidade”, originalmente problematizada por H. Lefebvre, para examinar o papel desempenhado pelo espaço urbano como canal de absorção de capital ao longo da história. Ao fazê-lo, incorpora a tal conceito novos conteúdos de natureza política contemporânea. Pensar a cidade que queremos é questionar, de acordo com Harvey (2014), quem tem direito à cidade. Essa discussão tem ultrapassado diversas barreiras disciplinares e sido realizada por variados campos do saber. Em 2018, é publicado no Brasil o livro *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, de Judith Butler. No início de 2019, no Grupo de Estudos e Ações em Filosofia e Educação da FaE/UFMG, *o grupelho*,<sup>1</sup> iniciamos uma espécie de leitura de tal obra, pensando-a como uma sementeira, um canteiro de obras, no sentido de produção de perceptos e afectos que pudessem contribuir com nossas pesquisas individuais e com as “extervenções”<sup>2</sup> que produzíamos. Foi assim que a noção de *corpos em aliança* fez morada em mim e tornou-se intercessora de um importante giro no currículo das errâncias, o que chamei aqui de *aliançar*.

*Corpos em aliança* diz respeito às corporeidades heterogêneas que se reúnem em público “para serem vistas e ouvidas como uma presença política e como uma força plural” (BUTLER, 2018, loc. 459). Tais corpografias se unem no intuito de promover uma ação de rejeição coletiva à “precariedade induzida social e economicamente” (BUTLER, 2018, loc. 460). Trata-se, portanto, de uma experimentação coletiva – que Judith Butler chama de *o direito de aparecer*, e nada mais é do que “a demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, loc. 304).

Um dos objetivos da Academia TransLiterária é, como aponta Butler (2018), ter o direito de performar uma cidade em que todas as corporeidades possam circular e serem vistas e escutadas em suas diferenças, produzindo afecções e expressões variadas como a música, o teatro, as performances, os saraus marginais, entre outras práticas estéticas

---

<sup>1</sup> <<https://ufmggrupelho.wixsite.com/grupelho>>.

<sup>2</sup> Ações realizadas pelo *grupelho* relacionadas ao sair e enxamear signos estranhos que movam o pensar para que as pessoas saiam do lugar do “já sabido”. Para saber mais, acessar o link: <<https://ufmggrupelho.wixsite.com/grupelho/extervencoes>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

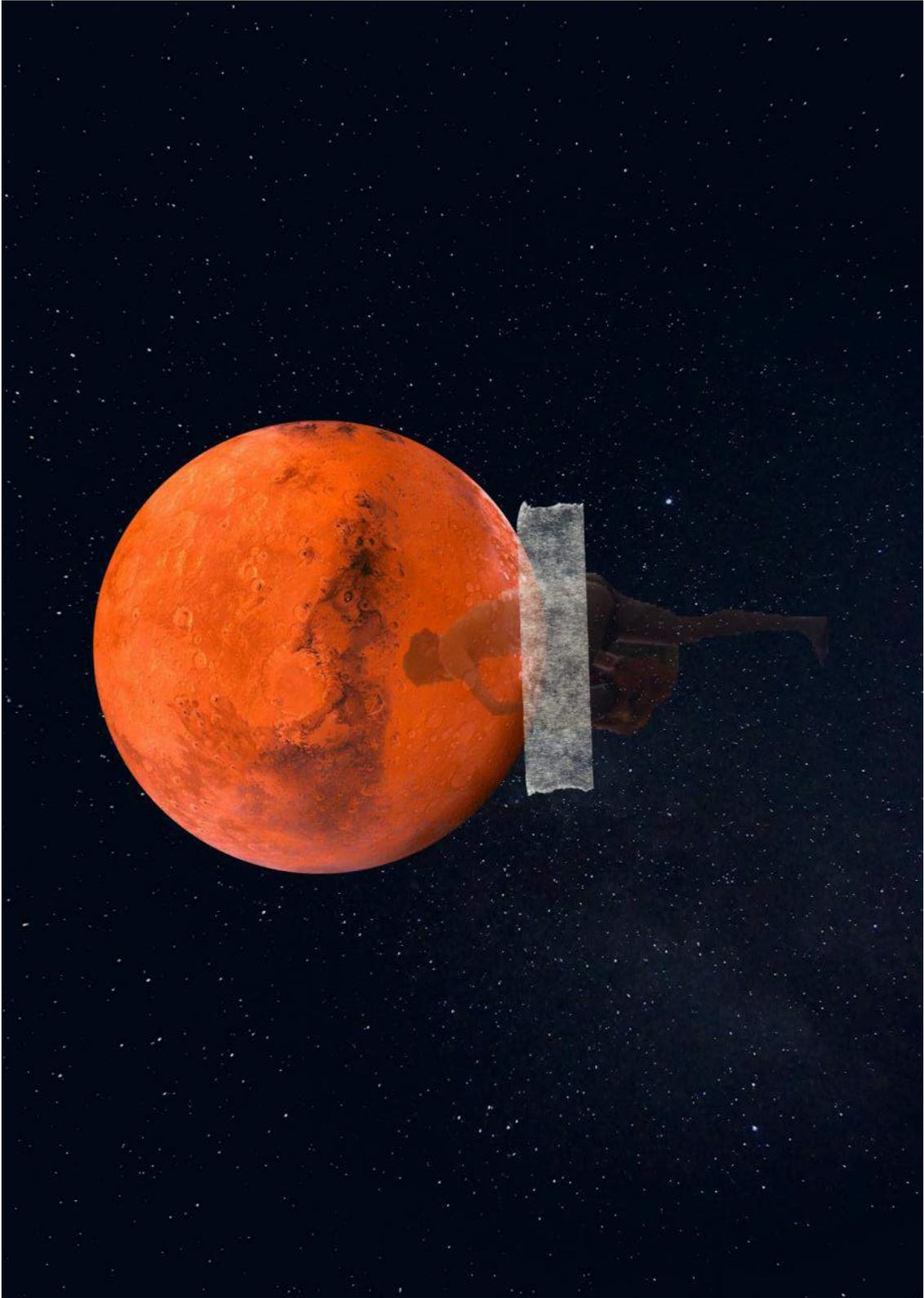
que possam tensionar os limites das normas de gênero na capital mineira. Trata-se de uma forma potente de acionar uma imaginação política coletiva a favor das lutas por mais justiça e liberação dos corpos. Trata-se de ativar um modo trans de *Viver Juntas* como afirma Ed Marte. Por mais difícil que possa parecer, insistir nesse modo de vida “torna-se um imperativo ético e político” (BUTLER, 2018, loc. 504). Participar da Academia TransLiterária tem o sentido de pertencer a uma “matilha”, é ter um “bando” para não perambular sozinha pelas ruas. Isso inclui: amizades, suportes, rupturas, solidariedade, disputas, alegrias, conflitos.

O “direito de aparecer”, como vem sendo pensado por Butler (2018, loc. 462), trata-se de um tipo de agenciamento que liga as “minorias sexuais e de gênero” às “populações precárias” de modo mais afectivo. Trata-se não só de uma questão ética mas também de “justiça social” tecida pelo diálogo que Butler (2018) realiza, algumas vezes se aproximando, outras se afastando de Hannah Arendt. Não podemos agir sem suportes, aponta Butler (2018). Contudo, “precisamos lutar por suportes que nos permitem agir (BUTLER, 2018, loc. 1232).

Para Butler (2018), a “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. A “precariedade induzida” é, portanto, uma distribuição diferencial da condição precária. Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparações adequadas.

As ações políticas contemporâneas precisam criar “espaços de aparecimento”, de “corporificação” e de “reconhecimento” (BUTLER, 2018). Trata-se da invenção de corpografias em aliança pela vida, como as que povoam a Academia TransLiterária. Compreendo que as práticas artivistas produzem uma imaginação política que afecta outros corpos, produzindo novas maneiras de compor com a cidade, de promover novas condutas, novos territórios existências e suas novas maneiras de aprender. Mas sem o aliançar, sem a mistura dos corpos, sem tecer redes de amizades potentes e criadoras, isso não seria possível. O aliançar mapeado nas perfografias com Ed Marte sinaliza para uma ação conjuntiva e disjuntiva de pegar e largar coisas, de aprender e desprender

outras. É uma outra maneira de fazer política que se apoia na invenção de outros modos de aparecer e estar juntas na cidade.



## VII. DIFERENÇAR

Durante todo o tempo em que realizei a cartografia à noite antes de dormir eu lia um trecho do romance de Ítalo Calvino chamado *As cidades invisíveis*. Lia devagarinho *vagarinho* porque queria que o fim da leitura do livro coincidisse com o final da tese. Por isso, quando estava quase chegando ao final, eu recomeçava de um outro jeito. Não sei quantas vezes eu comecei de novo a leitura do livro, nem quantas maneiras diferentes de ler foram inventadas nessa brincadeira. Mas havia uma questão que sempre me capturava e tinha a ver com o poético nome da obra. Também perdi a conta de quantas respostas eu inventei para os motivos do livro se chamar assim. Talvez seja porque as cidades se constroem na invisibilidade da voz de quem as escuta; na pura ausência de vocalidade de quem as imagina. Talvez por isso seja mesmo impossível mapear as cidades e, por consequência, inviável localizá-las. Essa é apenas uma das muitas interdições em jogo no romance em que uma rigorosa, quase matemática, construção ficcional se alimenta de poderosos encontros com infinitos signos. Graças a eles, Marco Polo pôde narrar os elementos que tornam visíveis as cidades invisíveis, não importando quais sejam esses elementos – se imagens, palavras, coisas, animais, plantas, gentes de toda espécie. É o encontro virtual com os signos que evoca o gosto das iguarias, a dança na música silenciosa das ruas escuras, o encantado aroma dos incensos orientais, o toque do ônix e da ametista, a chegada a Despina de navio ou de camelo, as pipas que sobrevoam os canais concêntricos de Anastácia, os deuses que protegem a cidade de Leandra. Há toda uma multiplicidade de mundos impalpáveis que se atualiza pela ação de um sopro sonoro mas invisível no encontro com algo que agita o pensamento. Por isso, quem comanda a narração não é a voz, mas o ouvido. Eu imaginei, então, que pudesse contar duas histórias para minha avó, caso ela fosse viva: a das cidades com nomes de mulheres e a de uma mulher-trans-não-binária na cidade. Imaginei muitas vezes o que ela – uma senhora acostumada a comer de cócoras na cozinha de chão batido como fazia a avó dela – me diria quando terminasse de contar as duas histórias. Quem sabe ela desse aquela risada contagiante, balançasse a cabeça espalhando as imagens construídas e dissesse debochando da minha cara que só eu mesma para *inventar* histórias como aquelas.

*Gláucia Carneiro*

Acredito que sou protegida pelo estado afetivo que me lança em cada um destes universos, provocando uma espécie de cegueira que distorce o real – ao invés do testemunho à fábula.

*Virgínia de Medeiros*

### **7.1. Mas pera aí, isso não vai ter fim? Diferençar e afirmar o movimento infinito do currículo da cidade**

Não importa quais sejam os elementos que resultam numa cartografia, numa perfografia, numa performance, numa dança... O que resta quando se termina de escrever uma tese que levou quase quatro anos para ficar pronta? Importa é tomar o que fica à revelia da regra de equivalência do bom senso que sempre toma as coisas pelo que elas têm de maior tolice, besteira. Importa mais é tomar o que restou numa espécie de jogo em que se inventa novas relações no interior de cada elemento que sobrou. Não que isso seja feito sem alguma hesitação. *Diferençar* não seria outra coisa senão afirmar “o mesmo” produzido pela “diferença”. É que a repetição da diferença inaugura um raciocínio que privilegia a intensidade e não a representação. Com Deleuze (2018b) o pensamento se dá quando uma cadeia é interrompida, num anel tortuoso, num giro turbilhonar, num movimento ab-errante, numa aliança demoníaca que nos violenta e nos convida a pensar “o novo”, isto é, “a diferença” (DELEUZE, 2018b).

E se conseguíssemos inventar um jogo em que o erro (não importa qual seja) participaria da produção de um currículo que nunca teria fim porque se perpetuaria infinitamente nas inúmeras maneiras que temos de reaparelhar os fins e começar tudo de novo? Um currículo que cada vez que você lançasse o corpo na rua, tanto o corpo quanto a rua nunca seriam os mesmos? Que nome dar a um procedimento como esse? Se pudesse fazê-lo, eu chamaria de *currículo das errâncias*. A importância do erro para a arte, para a ciência e para a filosofia estaria em pensar que, quando começamos o jogo, nunca fazemos do mesmo jeito. E se desde o início ficasse explícito que tudo que existe se tece por meio de uma trama complicada em que o erro, a hesitação, as incertezas jogam um papel importante? Essa sempre foi uma questão para a perfógrafa. Traçar um currículo em que a gente pudesse errar de várias maneiras. Atualizar um currículo em que os corpos pudessem hesitar, estranhar, se abrir, aprender, escrever, se jogar, viajar, perfografar, dançar, girar em movimento turbilhonar, sem começos, nem fins. Efetuar um currículo que trabalhasse a favor da vida.

Escrever um currículo não como um John Cage ou Clarice Lispector ou Deligny, mas *com John Cage com Clarice Lispector com Deligny com as crianças autistas com artistas com artistas jogando com o experimentalismo em que as coisas, se não dão errado,*

dão em outras coisas. Mas uma vez posto em funcionamento o procedimento de errar, há de se produzir diferentes níveis de combate que se comunicam em sua própria radicalidade. Como na *Patafísica* de Alfred Jarry. Deleuze, em *Ilhas desertas*, afirma: “destaque-se duas noções” a de “jogo” que “deve substituir a relação metafísica do relativo e do absoluto” e a de “errância” que “deve ultrapassar a oposição metafísica do verdadeiro e do falso, do erro e da verdade” (DELEUZE, 2006, p. 90). Esta tese atualizou e apresentou o *currículo das errâncias* que se distancia da oposição entre o verdadeiro e o falso.

Mesmo que haja no currículo das errâncias uma torção para a qual me valho do pensamento de Deleuze. Isso de modo algum o destitui dos problemas que o move. Porque trata-se de pensar a errância, a hesitação, as incertezas como força de transmutação que se situa entre os corpos e os signos. Trata-se de pensar a errância como tentativa, linha de fuga, processo de desterritorialização que instaura o diferenciar. E aí está o que interessa para o currículo: a errância implicada na hesitação, numa espécie de titubeio que assinala um desacordo com a normalização e um desacordo com a representação. A pedagogia da hesitação é a que promove aprenderes que se dão num desacordo com seu tempo, em sua desmedida, intensificando o diferenciar contido na passagem dos vetores de afecção: o estranhamento, a perplexidade, o riso. Extratores de aberturas no corpo.

Abertura. Afinal, qual novo começo nos damos? Ritornelos. Artivismos. Artimanhas. Artilharia. Fogo! Jogar! Queimar! Gaymada. Quem está do outro lado do campo minado? Inimigo é qualquer modo de existência, qualquer vida que queira destruir a potência da vida. Para tal combate nos preparamos, performamos, giramos, gingamos, num giro sempre aberto, num círculo sem começo nem fim. Tecendo nossas redes de afectos, abraços, sorrisos, retratos, retratinhos com você, com Ed Marte na cidade. Cidades Invisíveis. Cidades Inimagináveis. Cidades Impossíveis.

Cidades sem fim!

Eu poderia terminar com essas palavras, deixá-las no ar. Deixar em aberto feito a roda proposta por estes sete giros no pensamento curricular. Os giros do abrir, do perfografar, do hesitar, do desmontar, do aprender, do aliançar e do diferenciar como um convite a novas conexões, disputas e alianças em um currículo e no pensamento

curricular. Entretanto, a escrita de uma tese convoca pelo menos à indicação de alguns pontos que façam vibrar uma frequência intensiva composta pelos processos que colocam a roda para girar em movimento turbilhonar.

Pensar nos arrasta sempre em um exercício de *diferençar*. Trata-se de *aberturas* que foram acontecendo durante toda a investigação à medida que a perfógrafa aprendia com o corpo, à medida que apreendia a cidade sensível acionada pelos ativismos. O *sensível* não tem forma e nos coloca em um ponto de vista em que o sentir encontra-se implicado na *sensação*. Trata-se de um sentir mobilizado pelo encontro direto do pensamento com o *signo da diferença* que aciona uma *pedagogia da hesitação*. Uma pedagogia que funciona mediante desaprenderes e aprenderes que desorganizam as faculdades, fazendo com que estas possam duvidar da normalização dos códigos fechadores dos corpos.

Os ativismos produzem intensidades na cidade que fazem os corpos passantes experimentarem *singularidades* que permitem pensar de outras maneiras. Permitem também que sejam traçadas certas *alianças* na cidade, modos de resistência que não aceitam as imagens clichês que resultam da normalização dos corpos. As *intensidades*, fruto do encontro dos corpos passantes com os signos artistas são forças que nos fazem sentir o *diferençar* que emerge de cada prática de desconstrução, crítica e criação de uma nova maneira de compor com a cidade e que são importantes para um currículo vivo, um currículo-vida, um currículo das errâncias. Assim, as práticas artistas podem ser consideradas instauradoras de novas formas de existir, novas práticas urbanas.

Instaurar é dar forma a um novo modo, um novo tipo de expressão dos afectos. Criar uma *ética* para certo tipo de *estética*. A forma é nova, mas a novidade, a diferença é imaterial. É pura força. A abertura dos corpos passantes engendrada no encontro com os signos dos ativismos inscreve na cidade a experimentação contagiante de um tipo de riso afirmativo. Alegria que permite que os corpos passantes se abram, mesmo que momentaneamente, para o novo, para aprender a diferença, que faz criar novas maneiras de pensar, novas possibilidades de vida, como a que experimentou a perfógrafa ao curricular *errâncias* com Ed Marte. O currículo das errâncias, portanto, tem como matérias, entre outras coisas, a arte, a política, os afectos, o movimento, as intensidades, a alegria, o desaprender, a experimentação, a hesitação, as corporeidades, a abertura aos outros corpos.

O aprender no currículo das errâncias é acionado pelo deixar-se afectar, abrir-se ao encontro com os *signos da diferença* desdobrados pelos vetores do *estranhamento*, da *perplexidade* e da *alegria*. As maneiras pelas quais um corpo pode ser afectado, isto é, aberto, depende de sua *potência* de ser ou não atravessado pelos signos do ativismo. Mas para que isso aconteça, é preciso que o corpo desacelere, saia do modo automático, se questione sobre o porquê de tanta pressa. Quando o corpo entra em um modo desacelerado, ele começa a prestar atenção nas sensações e torna-se mais permeável aos signos ao redor. As performances artivistas apontam para o que Deleuze e Guattari (1997b) chamam de *desterritorializações* que, no caso do ativismo das dissidências, sugerem um outro uso possível dos corpos. Um uso que rompe com a ordem estabelecida e sua organização. Quando entramos em contato com a experimentação de um *corpo sem órgãos*, como o das corpografias dissidentes e artivistas, sentimos que podemos muito mais do que imaginamos.

Por fim, muito se falou de corpo e de corpografia nesta tese. Pode-se dizer que a principal reviravolta produzida no corpo da perfógrafa seja a abertura a outros corpos. Abertura que pode descolar os corpos mesmo que por instantes da aceleração capitalista. O encontro com os signos do ativismo abre espaço na cidade para outros ritmos, os dos devires. *Devires* produzidos por currículos menores que pulsam em ritmos diferenciadores na cidade. A cidade está repleta desses currículos menores, diferenciadores e ativadores do sensível como o currículo das errâncias aqui perfografado. Existe uma miríade de currículos menores, como o dos saraus, das batalhas de MCs, das hortas e das ocupações urbanas, esperando por nós na cidade, mas para acessá-los é preciso abrir a porta e sair, ir para a rua e deixar-se inundar pelos signos políticos, estéticos e éticos de uma arte clandestina e urbana. Os devires perfografados nos currículos das errâncias sinalizaram uma grande afinidade com o *aliançar*. Aliançar entendido como a produção desejante e política e subversiva e monstruosa e erradia trazida à superfície das ruas por bandos, maltas, tribos, corpos que se juntam para maniFESTArem, irradiarem suas singularidades, expressarem seu modo de existência e o direito de aparecerem na cidade, se essa for a sua vontade. A aliança é, portanto, um modo poderoso de *outramento*, uma oportunidade de trocar de pele, de fazer um *exercício de si*. No decorrer da cartografia sentíamos que um tipo de aliança secreta e viscosa era tecido entre outros corpos e o corpo de Ed Marte: corpos em aliança artivista baseada na *máquina de guerra* chamada amizade e corpos

desconhecidos unidos pela energia fulgurante do estranhamento, da admiração e da alegria. Ao tentar decifrar os signos emitidos pelo riso insidioso e selvagem que unia corpos tão diferentes por meio das performances, a perfógrafa descobriu, misturando e desembaralhando as linhas de seu *Caderno de Achados e Inventados*, que o riso no currículo das errâncias não carregava nada de racional.

Pelo contrário, o riso continha algo de puramente instintivo, acionava um *devir-animal*. A instauração desse riso aberrante, aliás, interrompia o que havia de conhecimento, de norma, de normal nos corpos passantes – mesmo que por instantes – por engendrar expressões de algo desconhecido, de uma espécie de não saber ou um tipo de saber desconcertante. Se o conhecimento pede certa estabilização das coisas, o riso acionado pelas performances artistas instaurava uma afecção que desdobrava o inesperado e o incerto; algo enigmático que fazia os corpos passantes hesitarem, rirem, pararem o movimento acelerado. Isto é, deixarem-se invadir pelo não sabido.

É o informe pintado por Francis Bacon e performado por Ed Marte, Jota Mombaça, Linn da Quebrada; as corpografias que se unem em alianças artistas, como a Academia TransLiterária, a Toda Deseo e o Perpendicular Invisível, que disparam signos que dispõe uma plasticidade maior para os corpos; pintam corpos desviantes e desviados, corpos erráticos suturados com outras peles, ossos, fios, linhas, tecidos, palavras, textos, texturas, vozes, sensações, saberes, não saberes, desejos, erotismos que compõem outros corpos: corpos coletivos, corpos em artivismos, corpos em aliança intensiva na cidade. Assim a perfógrafa chega ao fim da investigação, mas descobre que as suas errâncias nunca terão fim, porque a cidade é um corpo em movimento.

# Perfografias Em Cena

## 1. Juraci

Ed Marte começa a ação vestida de homem. Um homem viril, másculo, que carrega uma pesada caixa de ferramentas. Na sequência, a artista anuncia “quem aí precisa de um gás?”.

Num primeiro momento somos levadas a acreditar que se trata do “gás de cozinha”, já que a artista se encontra vestida como um entregador de gás. Mas durante o desenrolar da ação, percebemos que o signo “gás” a que se refere a artista remete a outros sentidos. Quem em nossos dias não anda mesmo precisando de um “gás” para recarregar as energias, sobretudo no atual contexto brasileiro em que os afectos tristes tomaram de assalto a nossa vida? Seria o Artivismo uma espécie de gás que estamos precisando para potencializar nossas existências?

Data

19 de março de 2016

Local

Museu de Arte da Pampulha

## 2. Réquiem para uma Noiva

Na performance Réquiem para uma Noiva, Ed Marte trabalha as relações entre o corpo político, o espaço e o público, a arte e a vida. Aborda as questões de gênero, feminismo e o universo *queer* do homem-mulher-trans, as lutas políticas de empoderamento e reafirmação do corpo livre (texto divulgado pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte). A apresentação fez parte da Virada Cultural de Belo Horizonte. A artista caminha pelas ruas da cidade vestida de noiva tocando um réquiem em um acordeon percorrendo os diversos espaços onde aconteciam as programações artísticas do evento culminando no palco do Viaduto Santa Tereza.

Data

19 de julho de 2016

Local

Viaduto Santa Tereza

## 3. Espetáculo- Performance Interdrag de Gaymada + Ed Marte

Surgido em 2013, a *Cia Toda Deseo* se define como um grupo de teatro e performance de Belo Horizonte, que se uniu a partir do desejo de um grupo de “amigues” que queriam fazer teatro abordando as questões que envolve o universo das LGBTs.

Em 2016 a *Toda Deseo* estreou na Virada Cultural o Campeonato Interdrag de Gaymada, competição realizada em espaços públicos de Belo Horizonte e que mistura o tradicional jogo de quicimada com performances de Drag Queens

Data

19 de julho de 2016

Local

Parque Municipal Américo Renné Gianetti

## 4. Presença Permeável com Ed Marte

O Projeto Presença Permeável convidou artistas de performances e intervenções urbanas a ocupar o vão livre da Praça das Artes com ações em diálogo com o espaço, ao mesmo tempo, de passagem e de convivência. Ed Marte performa *Se é para romper vamos romper* declarando, via fortes emoções, a utilidade pública de locais da cidade distribuindo títulos de posse dos logradouros as pessoas que circulam pelo centro (texto divulgado pelo Theatro Municipal de SP).

Data

23 de novembro de 2016

Local

Praça das Artes/ Vão Livre/ Theatro Municipal de São Paulo

## 5. PERPENDICULAR [Invisível]+ Ed Marte Deri[di]vando pelas ruas do baixo centro

Projeto PERPENDICULAR, evento de arte contemporânea focado em manifestações artísticas efêmeras - expressões performáticas, intervenções urbanas, instalações processuais - teve início em setembro de 2009 com o projeto PERPENDICULAR ações para apartamento. Em seus 10 anos de edições a proposta é ocupar espaços urbanos-praças, ruas, cidades, bairros - e territórios artísticos - muscus, galerias e instituições artísticas- ativando redes colaborativas de expressão capazes de ampliar as relações entre corpos artistas, curadores, pesquisadores, estudantes e público em geral. Já ocorreram encontros/residências/ ocupações nas cidades de Belo Horizonte-MG/BRA; Rio de Janeiro-RJ/BRA; São Paulo-SP/BR; Macció-AL/BRA; Fortaleza-CE/BR; Berlim/Alemanha; Bilbao/Espanha.

Data 26 de julho de 2017

Local

Viaduto Santa Tereza

## 6. Prazer, Ed - Retratinho com você

Na performance *Retratinho com Você* Ed Marte faz uma provocação bem humorada ao fenômeno das *selfies* ao se colocar à disposição para tirar fotos com qualquer corpo passante que tiver interesse em posar ao lado da artista. A cena faz alusão ao mundo onde todas as pessoas encontram-se conectadas por meio das redes sociais. Faz ainda uma crítica da popularização de celebridades instantâneas. O corpo de Ed Marte coloca-se na cena urbana para abordar questões emergenciais como o deslizamento entre gêneros e recombinações de vestuários questionando o padrão das poéticas visuais que cobrem os corpos.

Data

7 de julho de 2017

Local

Parque Municipal Américo Renné Gianetti

<https://vimeo.com/80193781>

## 7. Contar Corpos e Sorrir?

O grupo paulistano *Coletivo Friccional* pensou na intervenção Contar os Corpos e Sorrir?, já performada em diferentes cidades do Brasil, como São Paulo e Belo Horizonte. Neste sábado, 16 de Julho, foi a vez da capital mineira, na véspera de sua Parada LGBT. “O objetivo da ação é tentar fazer que essa informação (mortes por lgbtphobia) deixe de ser estatística, é dar materialidade a esses corpos” explica Kako Arancibia, idealizador da performance. “Mostramos esses corpos no chão, no meio da praça pública, para que esses dados atinjam as pessoas de forma mais efetiva e concreta, para não deixar que os assassinatos sejam apenas mais um número.” Homens de capuz preto, que se aproximam de passantes na rua e os põe dentro de um saco plástico. Cada pessoa ensacada é carregada e enfileirada na calçada. Ao fundo, é reproduzida uma gravação com discursos e falas que incentivam ou perpetuam a lgbtphobia já presente em nossa cultura.

Data 16 de julho de 2017

Local Quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro

## 8. Filme de Rua + Ed Marte

Pelas ruas de Belo Horizonte, um grupo de adolescentes faz o filme de suas vidas e acaba conhecendo o mar.

Minas Gerais, 2017, 24 min.

De Família Filme de Rua com Joana Ladeira, Paula Kimo, Zi Reis, Ed Marte, Guilherme Fernandes, Daniel Carneiro.

Data 7 de setembro de 2017

Local

Cachoeira Doc - Festival de Documentários de Cachoeira- BA.

<http://www.cachoeiradoc.com.br/2017>

## 9. Mundo = Ferida Jota Mombaça + Academia TransLiterária

Diante dos alarmantes números de assassinatos de jovens negros e de pessoas LGBT no Brasil, a artista trans Jota Mombaça propõe um pacto “A Gente Combinamos de Não Morrer”, que faz parte da programação do Festival Internacional de Teatro (FIT-BH). “A performance expressa um combinado fundamental que nós, negros e pessoas trans, temos que fazer: de não morrer. As condições sociais estabelecidas são para o genocídio da população negra, das trans, das travestis. É como se o plano do poder fosse nos matar. Em face disso, o que nos resta é fazer um combinado ao avesso, que é o de não morrer, e isso passa por se cuidar, estudar os modos como a violência se organiza e ser resiliente, sobreviver a ela”, destaca Jota Mombaça.

Data: 18 de setembro de 2018

Local Centro de Referência da Juventude (CRJ).

Minha vida, minha vida, tanto falo dela como de uma coisa acabada, quanto como de uma brincadeira que ainda dura, e estou errad[a], pois ela acabou e dura ao mesmo tempo, mas com que tempo verbal exprimir isso?[...].

Talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura [...].

*Samuel Beckett, Molloy*

# NOTAS DE FIM E AGRADECIMENTOS

Leitora, foi no território-palimpsesto que é o Baixo-Centro que eu procurei reconhecer o que no meu “inferno não era inferno”, realizando as perfografias aqui relatadas com uma artista trans. Porém, sei que algo de decisivo sempre escapa, fica de fora, sempre ficam brechas que valem a pena espiar. É que os giros não têm fim. Mas quem sabe seja interessante demorarmos um pouco mais nas incertezas que brotam do não saber que enredaram a perfógrafa desde o início desta investigação. “Hesitar”, eis a palavra-chave do currículo das errâncias. Hesitar, não saber, abrir-se para uma nova, embora, talvez, difícil experiência curricular; é um modo errático de aprender os signos da arte, do ativismo, da cidade, da vida.

Aprender de um modo errático arrasta sempre um pouco de caos ou de acaso. No caso desta cartografia, tratou-se de tomar o caos como espécie de um jogo, fazendo perfografias e aprendendo com Ed Marte a dançar sobre os pés do acaso. A força de sua pedagogia das ruas está, justamente, em não tentar controlar os devires. Suas artistagens-signos fazem do acaso um objeto de afirmação, nada de ressentimento contra os acontecimentos: afirmar a vida sobre todas as coisas.

Deste aprender perfografado com Ed Marte nasceu a pedagogia da hesitação – produzida por um corpo em errâncias pela cidade –, a que ensina a não se contentar com o possível, nem a desejar o impossível. Nada disso. A pedagogia da hesitação convida ao estranhamento e a perplexidade, vetores de abertura, de contraefetuação, de afirmação da diferença que se dá desde o momento em que, hesitantemente, o corpo decide abrir a porta e sair.

Ah, a diferença, o movimento, o devir, o acaso, esses fantasmas que assombram as estruturas, as organizações, a ordem, a identidade, os currículos... e nos lançam ao que há de mais volátil, fluido, menor, artístico, artista, contagiante, à deriva, em variação contínua, o ainda não pensado no pensamento, que pulsa dentro e fora das escolas: o devir.

Ora, os devires estão sempre lá, não importa se estamos do lado de dentro ou do lado de fora da escola. Os devires nos alcançam, nos arrastam. Eles têm a força de um rio invisível. Mas é preciso uma pequena fissura para que tal intensidade nos arrebate: um estranhamento, uma perplexidade, um encantamento, um devir-amante. É preciso amar a vida. Artistar o mundo. Sermos dignas do acontecimento, conjurando o intolerável e reativar nossa “crença no mundo”, como afirmava Deleuze.

Há quem diga que não existam pontos finais, aliás, em uma teia tecida em movimentos turbilhonares por uma aranha-trans não se sabe onde os pontos começam nem onde terminam. Por ora, de um modo sorrateiro, quero apenas me despedir de você, leitora,

agradecendo a sua companhia, paciência e leitura. Quero agradecer, também, a todas as gentes: caminhos, encruzilhadas, desvios, objetos, livros, plantas, bichos e pessoas que se fizeram presentes durante as perfografias, os momentos de estudo, de escrita, de *porrada no pensamento*, fazendo *extervenções* comigo pelas ruas, me causando estranhamento, me escutando, duvidando de mim, cuidando da casa, me alegrando, me apoiando, me dando ânimo, coragem, força, enfim, agradeço à VIDA por todos os encontros que abriram tantas brechas que serviram para tornar o meu corpo mais poroso, mais permeável aos afectos.

Agradeço, portanto, às brechas, rasgos, rachaduras e tantas outras fissuras que escancaram as urgências & ao Zé Luiz, meu amor, pela coragem de viver junto e ser um reservatório de forças para mim, me instigando a crescer como mulher e ser humano. Agradeço pela paciência e por abrir frestas em seu corpo para os devires desta tese &

à Marlucy Paraíso, minha amiga e orientadora, exemplo de rigor e paixão pelo que faz, por aceitar o desafio de orientar uma mente tão hesitante, inquieta e em constante movimento turbilhonar. Por me dizer ainda na graduação e, repetir na orientação, que nunca havia visto olhos tão brilhantes e famintos de saber. Sou infinitamente grata à VIDA por esse nosso re-encontro ter reativado mais 25 anos de amizade, afeto e admiração infinita, que vão além de uma vida acadêmica &

à Renata Aspis, por insuflar em mim de uma maneira ainda mais forte essa fome de rua, uma vontade de ser pirata, insurgente, de não desistir fácil, de resistir, de re-existir, de viver com autenticidade, de fazer festa, de emprestar o corpo para usos artísticos, políticos e solidários, de criar alternativas e não fechar os olhos, nem o corpo, para as injustiças, de tentar superar o abismo entre falar e fazer. E de, para além de tudo isso, ser amiga e cuidar &

à Rosvita Bernardes, por me dizer lá em 2013 que eu deveria fazer doutorado, por acreditar em mim e nas coisas que eu acredito. Agradeço por me cercar de estudantes de arte da UEMG que tinham o mesmo brilho e a mesma fome de vida que eu, e por criarmos juntas um ateliê de arte numa escola de periferia – experiência que abriu uma fissura em meu corpo para o devir-artivista desta tese &

à Tai, inspiração para mim como mulher e artista, por nossas longas conversas sobre arte e escola e vida. Se eu já tinha um corpo aberto para arte, a convivência com você escancarou todas as portas e janelas da minha alma. Obrigada pelas infinitas vezes que você me emprestou suas lentes do sensível para que eu pudesse enxergar as coisas para além do óbvio &

Agradeço à Banca de Qualificação: Silvia Nogueira Chaves, Paulo H. de Queiroz, Luciana Loponte, Renata Lima Aspis, pelas questões que se desdobraram nos sete giros e no *Caderno de Achados e Inventados* que constituem esta tese &

à Banca de Defesa: Cláudio Alves, André Favacho, Thiago Ranniery, Rosvita K. Bernardes, Renata Lima Aspis e Luciana Loponte, por terem aceitado o convite e participarem de mais este giro comigo &

ao GECC & ao *grupelho*, por serem sempre especiais e se tornarem a minha matilha & ao CNPq, pelo investimento e apoio a esta pesquisa de doutorado.

Agradeço principalmente a todas as amigas maravilhosas que gastaram seu tempo comigo lendo este texto, fazendo observações perspicazes e preciosas, inventando e participando comigo das *extervenções* nas ruas e *porradas no pensamento I, II, final*. Agradeço pelas comidinhas deliciosas, pelos risos, caronas, chás, cafés e outras bebidinhas. Agradeço a *culundria* e todo afeto que vale uma vida: Erika, Camila, Patrícia, Danilo, Rhaíssa, Carla, Sabrina, João, Jaime, Poly, Polly, Anna, Carol, Shirlei, Gabriela, Claudiane, Mayra, Tayline, Gabriel, Maria Patrícia, Sandra, Cláudio e Joyce & Fernando (Hermógenes) & Libéria, Júlia, Davi, Lui, Luizinho, Wagner, Maria Carolina, Flávia, Ne, Tuliola, Kelly.

Agradeço a todas as professoras da Escola Municipal Governador Carlos Lacerda & às minhas alunas queridas, por me ensinarem todos os dias a querer sempre mais da vida &

à Joana, à Dica, à Val, à Lourdes, por tanta dedicação e por me ensinarem que a vida vai além de qualquer relação de trabalho, ela é feita de alianças intensivas e secretas, tecidas nos risos e nos choros, nos abraços, nos piores e nos melhores momentos experimentados no cuidado com a casa, com as plantas e em tantos detalhes que a fazem mais vivível. Por mulheres como vocês que eu estudo, luto, trabalho para que possamos inventar territórios-existências mais justos, menos preconceituosos e mais amáveis com a nossa mulheridade.

Agradeço, também, a duas grandes mulheres que são uma inspiração para mim, Andrea e Katia, pela coragem e generosidade que brotam do agenciamento de vocês duas &

ao meu encontro com artistas maravilhosas que, ao seu modo, estão criando microrrevoluções no mundo: Jota Mombaça & Academia TransLiterária & Perpendicular Invisível & Toda Deseo & Filme de Rua & Coletive Friccional.

Também gostaria de agradecer às minhas ancestrais, minhas queridas e inesquecíveis avós e tias, cuja trilha abriram para que eu pudesse percorrer cada passo das errâncias que hoje eu realizo & ao meu irmão por ter me dado o melhor presente da vida, a minha sobrinha Leticia, que tanta alegria agrega ao meu viver.

Agradeço especialmente a minha mãe por ter aberto em seu corpo uma brecha para minha existência, por suas qualidades e defeitos, por todos os seus momentos de hesitação. Sou grata aos seus acertos e erros, pelo que eles me tomaram e pelo que me deram, por me confundirem e por me salvarem. Eu sou a testa encostada em seu colo.

Quero agradecer também ao Dr. Hugo A. C. Prais, presença suave nos meus dias nublados, por acreditar em mim quando eu mais hesitava, vacilava, tremia & à Sarah Pimentel & ao Bruno D’Abruzzo (pela revisão dos textos e diagramação) & ao Thiago Viana Barbosa (pelas incríveis ilustrações-colagens), sem vocês este trabalho não seria o que é.

Por fim, quero agradecer a Ed Marte, pela coragem e delicadeza de ser quem é e, principalmente, por me ensinar que somos muitas e compomos com nossos corpos em

aliança as múltiplas geologias da VIDA para além de uma tese & a todas as mulheres & homens trans cujos corpos híbridos e políticos cruzaram (e ainda vão cruzar) com o meu, servindo de motivação para que eu pudesse realizar os sete giros aqui perfografados,

### **Dos Achados e Inventados em um Doutorado**

Uma das melhores coisas de um doutorado são os encontros.  
Alguns se enrolam. Outros se desdobram.  
Criam um chão pra gente pisar.

Amizade, algo a ser aprendido!  
Amizade-rede:  
para descansar o corpo.  
Amizade-aliança-política:  
abrem outras possibilidades de vida.

O ato de aprender em aliança traz consigo outros modos de vida.  
Acionam o poder de afectar e ser afectada.

O que dizer do riso que se ri junto?  
O riso, como “ensinamento”, destrói, justamente, todo ensino, pois dessacraliza  
qualquer fé e mostra o caráter ridículo das grandes “verdades”.  
Ri do poder, eis o poder do riso...

Se Ed Marte é minha amiga?

O que você acha?  
*Amigues* partilham uma pré-linguagem, um charme, uma gestualidade...  
A amizade é uma questão de percepção minúscula: perceber em alguém algo que nos convém,  
“que nos ensina, que abre e revela alguma coisa”, como diz Deleuze.  
Para ser amiga de alguém, basta estar sensível e aberta aos signos emitidos por ela,

*Caderno de Achados e Inventados*

# REFERÊNCIAS

AFONSO, J. O carnaval, a política e reconquista da cidade. *O Beltrano*, Belo Horizonte, s.d. Disponível em: <<http://www.obeltrano.com.br/portfolio/o-carnaval-a-politica-e-a-reconquista-a-cidade/>>. Acesso em: 17 set. 2018.

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *O uso dos corpos: Homo Sacer*, IV, 2. São Paulo: Boitempo, 2017.

ASPIS, R. *Ensino de filosofia e resistência*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

\_\_\_\_\_. Notas esparsas sobre filosofias da diferença e currículos. *Currículos sem Fronteiras* [on-line], v. 16, n. 3, p. 429-439, set./dez. 2016. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol16iss3articles/aspis.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2018.

BASBAUM, R. Diferenças entre nós e eles. In: MARQUEZ, R. *Conjs, re-bancos: exercícios&conversas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012.

BASBAUM, S. R. A obra de arte na era do ruído sem ruído. *Monodisperso*, Porto, v. 1, n. 1, p. 78-79, 2007.

BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENTO, B. Apresentação. In: COLLING, L. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimentos LGBT e ativismo queer*. Salvador: EdUFBA, 2015.

BENSUSAN, H. A errância e os incomensuráveis efemenismos: sobre erogênese esquizotrans. *Esquizotrans* [on-line], 2012. Disponível em: <<http://esquizotrans.wordpress.com/2012/a-errancia-e-os-incomensuraveis-efemenismos-sobre-erogenese-esquizotrans-fala-de-hilan-bensusan-no-tiresias-de-natal-amanha/>>. Acesso em: 19 maio 2016.

BEY, H. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. (Coleção Baderna).

BLANCA, R. M. *Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer*. 2011. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

\_\_\_\_\_. Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 46, p. 439-460, 2016.

\_\_\_\_\_. Quem tem receio da arte queer? *Revista Cult*, São Paulo, n. 226 (Dossiê Artivismo das dissidências sexuais e de gênero), ano 20, p. 40-45, ago. 2017.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BONAFÉ, J. La ciudad en el currículum y el currículum en la ciudad. In: SACRISTÁN, J. G. *Saberes e incertidumbres sobre el currículum*. Madrid: Morata, 2010. p. 527-547.

BOURCIER, S. *Queer Zones*. Politique des identités sexuelles et des saviors. Paris: Éditions Amsterdam, 2006.

\_\_\_\_\_. Bildungs-post-porn: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. *Revista Bagoas: Estudos Gays, Gêneros e Sexualidades*, Natal, v. 8, n. 11, p. 15-38, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/6541/5071>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. Vida precária. *Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 13, 2012.

\_\_\_\_\_. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, 2014.

\_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (Edição digital)

CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Os deuses da cidade. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPBELL, B. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. p. 164-175.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

\_\_\_\_\_. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CARNEIRO, G. C.; PARAÍSO, M. A. Cartografia para pesquisar currículos: um exercício ativo e experimental sobre um território em constante transformação. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 13, n. 3, p. 1003-1024, 2018.

CARNEIRO, G.; KRETLI, S. S. Existirmos: a que será que se destina? *Revista de Divulgação Científica Coletiva* [on-line], Recife, n. 10, 9 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.coletiva.org/educacao-e-diferencas-e-n10>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CARVALHAES, A. G. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CRAGNOLINI, M. Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1195-1203, 2005.

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLING, L. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimentos LGBT e ativismo queer*. Salvador: EdUFBA, 2015.

\_\_\_\_\_. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

CORAZZA, S. M. Noologia do currículo: vagamundo, o problemático, e assentado, o resolvido. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002.

\_\_\_\_\_. *Uma vida de professora*. Ijuí: Unijuí, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os cantos de fouror: escrita em filosofia-educação*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. Contribuições de Deleuze e Guattari para as pesquisas em educação. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, n. 8, p. 125-144, 2012.

\_\_\_\_\_. O que Deleuze quer da educação. In: AQUINO, J. G.; REGO, T. C. (org.). *A docência e a filosofia da diferença*. São Paulo: Segmento, 2014.

CORNEJO, G. Por uma pedagogia queer da amizade. *Askesis*, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 130-142, 2015.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 2016.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, É. *Deleuze: filosofia virtual*. São Paulo: 34, 1996a. p. 47-57.

\_\_\_\_\_. O prazer e o desejo. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, p. 13-25, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1999, v. 27, p. 4, 1999.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ilha deserta*. Tradução e Luiz Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon. A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Um manifesto de menos, Sobre o teatro, O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2018b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.

- \_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista concedida a Claire Parnet*. Paris: Éditions Montparnasse, 2005. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- DELIGNY, F. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- DESPENTES, V. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FABIÃO, E. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JR., A. W. (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011. p. 63-85.
- \_\_\_\_\_. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*, Campinas, v. 1, n. 4, 2013.
- FOUCAULT, M. “Da amizade como modo de vida”. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, n. 25, abril de 1981, p. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- FOUCAULT, M. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos V: ética, política e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Segurança, território, população – Curso no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 118-141.

GADELHA, K. Corpólicas. *In: CATÁLOGO PALCO GIRATÓRIO CIRCUITO NACIONAL REDE DE INTERCÂMBIO E DIFUSÃO DE ARTES CÊNICAS*. Rio de Janeiro: SESC, 2018.

GALEANO, E. A função da arte/1. *In: \_\_\_\_\_*. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 15.

GALINDO, D.; MÉLLO, R. P. Piratarías de gênero: experimentos estéticos queer-copyleft. *Psico*, Porto Alegre, v. 41, n. 2, p. 239-245, 2010.

GALLO, S. Em torno de uma educação menor. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 169-178, 2002.

GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

\_\_\_\_\_. Abrir o corpo. *In: FONSECA, T. G.; ANGELMAN, S. (org.) Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 13-28.

GIL, J.; CORAZZA, S.; TADEU, T. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. Entrevista com José Gil. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 205-224, 2002.

GIL, A. G. As probabilidades desiguais de Francis Bacon. *Poiésis*, Niterói, n. 20, p. 45-55, dez. 2012.

GIROUX, H. Por uma pedagogia crítica da representação. *In: MCLAREN, P.; GIROUX, H. (org.) Territórios contestados: currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

GOODSON, I. F. *Currículo: teoria e história*. 4. ed. São Paulo: Vozes, 2001.

GOMES, P. Z. Por uma estética radicante: deslocamentos, experiência e cidade. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 91, p. 143-156, 2017.

GONÇALVES, M. H. Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar são coisas que não se pode separar. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 41-54, 2019.

GUATTARI, F. Restauração da cidade subjetiva. *In: \_\_\_\_\_*. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUIMARÃES, R.; BRAGA, C. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. *Revista Cult*, São Paulo, Dossiê Artivismo das dissidências sexuais e de gênero, n. 226, ano 20, p. 28-31, ago. 2017.

GÓIS, A. S. *Parque Municipal de Belo Horizonte: público, apropriações e significações*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

- GRÓS, F. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- HALL, S. *Quem precisa de identidade*. São Paulo: Vozes, 2008.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Bem-estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- HARVEY, D. *Do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HARAWAY, D. *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria, 2017.
- HISSA, C. V. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, M. T. F.; MILANI, C. R. S. (org.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar*. Salvador: EdUFBA, 2009. p. 36-84.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JACQUES, P. B. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Corpografias urbanas. *Vitruvius* [online], São Paulo, ano 8, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Elogio aos errantes*. Salvador: EdUFBA, 2012.
- KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.; PASSOS, E. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- KOHAN, W. Entre nós, em defesa de uma escola. *ETD-Educação Temática Digital*, v. 19, n. 4, p. 590-606, 2017.
- KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAPOUJADE, D. Do campo transcendental ao nomadismo operário de W. James. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze, uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- \_\_\_\_\_. *As existências mínimas*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

\_\_\_\_\_. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

LEITE, T. *Nietzsche e o riso*. 2016. 205 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LISPECTOR, C. A galinha e o ovo. In: \_\_\_\_\_. *Legião estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. São Paulo: Rocco, 1994.

LOPES, D. Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha. *Revista FAMECOS: Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 2013.

LOURO, G. Heteronormatividade e homofobia. In: JUNQUEIRA, R. D. *Diversidade Sexual na Educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: MEC/Unesco, 2009. p. 85-93.

\_\_\_\_\_. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MAKNAMARA, M; PARAÍSO, M. A. Pesquisas pós-críticas em educação: notas metodológicas para investigações com currículos de gosto duvidoso. *Revista da FAEEBA - Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 22, n. 40, 2013.

MANNING, E. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

MASSUMI, B. A arte do corpo relacional: do espelho-tátil ao corpo virtual. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 5-21, 2016.

\_\_\_\_\_. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MEDEIROS, M. B. Pesquisa em arte, linguagem da arte ou como escrever sobre o pensamento corpoiteiro. In: AQUINO, F.; MEDEIROS, M. B. *Corpos informáticos: performance, corpo e política*. Brasília, DF: PPG-Arte/UNB, 2011. p. 15-36.

MEDEIROS, B. Encerando a chuva. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 2, n. 3, p. 4-7, maio/jun. 2013.

MEDEIROS, V. *Studio Butterfly*. São Paulo: Circuito, 2015.

MELO, T. M. *Praia da Estação: carnavalização e performatividade*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MESQUITA, A. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MEYER, D. Currículos de gênero e sexualidade: sobre tormentas e resistências criativas em territórios disputados. In: PARAÍSO, M.; CALDEIRA, M. C. (org.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

MIGLIANO, M. Entre gafanhotos e vaga-lumes: a potência narrativa na criação de outros imaginários políticos na Praia da Estação. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 240-254, 2016.

MIGUEL, M. Guerrilha e resistência em Cévennes. A Cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 57-71, 2015.

MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar? In: *Medium*, 2015. Disponível no link: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 19 nov 2016.

\_\_\_\_\_. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016a.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Oficina de Imaginação Política. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, p. 11, 2016b. Disponível em: <[encurtador.com.br/jruZ8](http://encurtador.com.br/jruZ8)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. O mundo é meu trauma. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

MUNHOZ, A. *et al. Aprender no encontro com o mestre*. Currículo, Espaço, Movimento. Lajeado: Univates, 2016. p. 7-18.

NEGRI, A. Dispositivo Metrôpole. A Multidão e a Metrôpole. *Revista Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 25-26, p. 201-208, 2010.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiadamente humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOGUEIRA, L. M.; SILVA, J. A cidade: o jogo da alteridade. Comunicação Oral. Sessão temática: Modos de Subjetivação na Cidade. *Corpocidade: Debates em Estética Urbana*, Salvador, v. 1, p. 1-11, 2008.

NÚCLEO DE SUBJETIVIDADE. Pólvora e grafite: entrevista com Flávia Lobo. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 12, n. 18, p. 81-99, 2015.

NUNES, M. *Ciberativismo queer: a resistência dos movimentos antimainstream*. In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO, 10., 2013. *Anais...* Florianópolis, 2013.

OLIVEIRA, T. R. *Currículo-teatro: uma cartografia com Antonin Artaud*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

OLIVEIRA, J. M. Trânsitos de Gênero: leituras queer/trans da potência do rizoma gênero. In: OLIVEIRA, J. M.; AMANCIO, L. (org.). *Gêneros e sexualidades: interseções e tangentes*. Lisboa: Maiadouro, 2017.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ORTEGA, F. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PÁNIKER, A. *Índika: una descolonización intelectual - Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia*. Barcelona: Kairós, 2005.

PARAÍSO, M. A. Currículo, desejo e experiência. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 277- 293, 2009.

\_\_\_\_\_. Diferença no currículo. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 40, n. 140, p. 587-604, maio/ago. 2010.

\_\_\_\_\_. Um currículo entre formas e forças. *Educação*, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 49-58, 2015a.

\_\_\_\_\_. Currículo-nômade: quando os devires fazem a diferença proliferar. In: COSTA, M. (org.). *Estudos culturais e educação*. Canoas: Ulbra, 2015b. p. 268-289.

\_\_\_\_\_. Currículo e relações de gênero: entre o que se ensina e o que se pode aprender. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 206-237, jan./abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Fazer do caos uma estrela dançarina no currículo: invenção política com gênero e sexualidade em tempos do slogan “ideologia de gênero”. In: PARAÍSO, M.; CALDEIRA, M. C. (org.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

PARAÍSO, M.; CALDEIRA, M. C. (org.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

PARAÍSO, M. A.; SILVA, S. K. Apresentação da Seção Temática: Perspectivas teóricas das pesquisas em currículo. *Currículo sem Fronteiras* [on-line], v. 16, n. 3, p. 380-387, 2016. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol16iss3articles/apresentacao.pdf>>. Acesso em: 19 nov de 2018.

PASSETI, E. *Anarquismos e Sociedade do Controle*. Colóquio Foucault-Deleuze. São Paulo: Unicamp, 2000.

PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: FAPESP; Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. Indivíduo e potência. In: NEUPARTH, S.; GREINER, C. (org.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. A experiência em Foucault. In: KIFFER, A. (org.). *Michel Foucault no Brasil*. São Paulo: Editora Nau, 2015.

\_\_\_\_\_. *Estamos em Guerra*. São Paulo: n-1 edições, 2018. (Coleção Pandemia).

PELLEJERO, E. Dos dispositivos de poder ao agenciamento da resistência. *Revista ComCiência*, Campinas, n. 98, 2008.

PELÚCIO, L. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Revista Semestral do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 395-418, 2012.

\_\_\_\_\_. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil? *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

PERDIGÃO, J. *Viaduto Santa Tereza*. Belo Horizonte: Conceito, 2016.

PEREIRA, P. P. G. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 499 - 512, 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1801/180114104004.pdf>>. Acesso: 3 jul. 2017.

PERRA, H. 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. *Periódicus*, Salvador, p. 1-8, nov. 2014-abr. 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896>>. Acesso em: 3 jul. 2017.

PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

\_\_\_\_\_. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Revista Performatus*, p. 1-32, 2017. Disponível em: <[http://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/Cartografias-Queer-Paul-Preciado\\_Performatus.pdf](http://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/Cartografias-Queer-Paul-Preciado_Performatus.pdf)>. Acesso em: 5 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. *Testo Junkie*. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 11, p. 32-37, 2017. Disponível em: <<https://piseagrama.org/testo-junkie/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. *Transfeminismo*. São Paulo: n-1 edições, 2018. (Coleção Pandemia).

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RENA, A. S. Indisciplina e estriamento na cidade: fazer a multidão é produzir o direito. *Revista Indisciplinar*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 120-129, out. 2015.

RENA, N; MAYER, J; NEVES, B; ALVES, J. Cartografando os movimentos multitudinários em Belo Horizonte: as jornadas de junho e depois. *Indisciplinar*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 9-28, dez. 2016.

RODRIGUES, A. *et al.* Não mexe comigo que eu não ando só. In: FERRARI, A.; CASTRO, R. P. (org.). *Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento*. Campinas: Pontes, 2017.

ROLNIK, S. Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Pensar a partir do corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial. Proposição para o Programa de Ações Culturais Autônomas - P.A.C.A. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/173605359>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2016. (Coleção Pandemia).

ROQUE, T. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018. (Coleção Pandemia).

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: n-1 edições, 2016. (Coleção Pandemia).

SANTOS, L. G. *O intolerável + Escutas em transe*. São Paulo: n-1 edições, 2016. (Coleção Pandemia).

SAUVAGNARGUES, A. Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 9, p. 20-34, out. 2010.

\_\_\_\_\_. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

SCHÉRER, R. Aprender com Deleuze. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 93, 2005.

SCHOPKE, R. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo: Contraponto, 2012.

SENNET, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização*. São Paulo: Record, 1997.

SERRES, M. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, T. T. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SILVA, J. P. L. *et al.* Bagunçando as normas de gênero: crianças transviadas e a invenção de outros possíveis no currículo escolar. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDOS CULTURAIS, 7., 2017. *Anais...* Canoas, 2017 Disponível em: <[http://www.2017.sbece.com.br/resources/anais/7/1495486395\\_ARQUIVO\\_Baguncandoasnormasdegenero\\_SBECE\\_TextoCompleto.pdf](http://www.2017.sbece.com.br/resources/anais/7/1495486395_ARQUIVO_Baguncandoasnormasdegenero_SBECE_TextoCompleto.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2018.

SILVA, D. F. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. Oficina de Imaginação Política. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, p. 17, 2016. Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise\\_ferreira\\_da\\_silva\\_-\\_a\\_di\\_\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_-_a_di__vi)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

SILVA, J. Movimentos do corpo em dança: do corpo sem órgãos ao corporar. *O teatro transcendente*, Blumenau, v. 17, n. 1, p. 19-38, 2012.

SIMONDON, G. A gênese do indivíduo. In: PELBART, P.; DA COSTA, R. (org.). *Cadernos de subjetividade: o reencantamento do concreto*. São Paulo: Editora Hucitec Educ, 2003. p. 97-117.

SONTAG, S. Notas sobre a estética camp. In: SONTAG, S. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM Editores, 1987. p. 318-337.

SPARGO, T. *Foucault e a teoria queer, seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, V. *O valor do riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. (Coleção Conexões, v. 24).

31ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO. *Como coisas que não existem*. Disponível em: <[https://issuu.com/bienal/docs/31\\_\\_\\_livro-en\\_red](https://issuu.com/bienal/docs/31___livro-en_red)>. Acesso em: 19 ago. 2017.

32ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO. *Glossário e Cartografia do Homo Modernus. Incerteza Viva*. Disponível em: <[https://issuu.com/bienal/docs/glossario\\_cartografia\\_homo\\_modernus](https://issuu.com/bienal/docs/glossario_cartografia_homo_modernus)>. Acesso em: 19 nov. 2016.