

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

**Relações entre design, corpo e sujeitos desviados e
desviantes na contemporaneidade**

EDSON GABRIEL DEL MENICO CORAZZA

BAURU
2024

Relações entre design, corpo e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru, como exigência à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Desenho do Produto, Linha de Pesquisa: Planejamento de Produto.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Cristina de Moura

**BAURU
2024**

Corazza, Edson Gabriel Del Menico.

Relações entre design, corpo e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade/ Edson Gabriel Del Menico Corazza, Bauru, 2024.

96 p.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, 2024.

Orientadora: Mônica Cristina de Moura

1. Design Contemporâneo. 2. Corpos e Sujeitos Desviados e Desviantes. 3. Design e Corpo. 4. Design e Arte. 5. Design e Memória I. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE EDSON GABRIEL DEL MENICO CORAZZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de março do ano de 2024, às 14:30 horas, no(a) Google Meet: <https://meet.google.com/gqd-rccg-uqc>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de EDSON GABRIEL DEL MENICO CORAZZA, intitulada **Relações entre design, corpo e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Doutora MONICA CRISTINA DE MOURA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/Unesp/Bauru, Professora Doutora FERNANDA HENRIQUES (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/Unesp/Bauru, Prof^a. Dr^a. DENISE BERRUEZO PORTINARI (Participação Virtual) do(a) Arte e Design / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professora Doutora MONICA CRISTINA DE MOURA

Documento assinado digitalmente
 **MONICA CRISTINA DE MOURA**
Data: 11/04/2024 13:12:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Este trabalho foi desenvolvido no Laboratório de Pesquisa em Design Contemporâneo,
junto ao Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura.

BANCA DE AVALIAÇÃO

Titulares

Profa. Dra. Mônica Cristina de Moura
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FAAC/UNESP) – Bauru/SP
Orientadora

Profa. Dra. Fernanda Henriques
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FAAC/UNESP) – Bauru/SP

Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) – Rio de Janeiro/RJ

Suplente

Profa. Dra. Adriana Yumi Sato Duarte
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FAAC/UNESP) – Bauru/SP

Profa. Dra. Claudia Regina Garcia Vicentini
Universidade de São Paulo (EACH/USP) – São Paulo/SP

*Um corpo
rijo
carrega a
elegância
de um Davi
de Michelangelo
uma Vênus
de Milo
as costas
planas
os ombros
pareados
tal qual
um soldado
divagando
o horizonte
em pé
na linha do
front
um corpo duro
sustenta
dores
com elegância
mas não tem
a beleza
de um
corpo
que
cai.*

Carolina Bataier, 2024

Agradecimentos

Aos meus pais, por me possibilitarem esta jornada.

Às minhas avós, Dona Clarice e Dona Delza, por sempre me incentivarem, silenciosamente, a ser quem sou.

À Mara Corazza, Tia Bia, por me ensinar desde cedo que a educação me possibilitaria tanto quanto posso ser.

À minha orientadora, Mônica Moura, que teve sensibilidade em entender e me acolher para além desta pesquisa.

Aos meus amigos que estiveram em cada momento de felicidade e angústia, me encorajando a estar e permanecer aqui, seria impossível citar todes, todas e todos.

Aos meus companheiros de casa durante o período de escrita, Fernando e Dorival, assim como Amanda que, gentilmente, me cedeu um novo espaço para tornar menos dura essa parte da minha caminhada.

Por fim, à este percurso, que me trouxe muito mais do que eu podia imaginar.

Resumo

Esta pesquisa investiga a relação corpo, sujeito e design na contemporaneidade em suas aproximações com as artes visuais e o processo criativo que circunda corpos dissidentes às normas de gênero e sexualidade. Por meio de revisão bibliográfica reflete a respeito das noções simbólicas atribuídas ao corpo que dá pinta e que os tornam desviados e desviantes, em sua maioria, ainda excluídos das produções de conhecimento e saber e minoritários nas relações de poder na atualidade. Infere-se sobre as subjetividades que permeiam a estética que atribui o sentido de desvio a partir da observação de artefatos, objetos e representações visuais que compõem a corporalidade do sujeitos desviados que têm sido destituídos do direito à ontologia de seus corpos e identidades. A dissertação tem natureza qualitativa e adota a abordagem de pesquisa bibliográfica, com mapeamento digital no estudo de caso a partir das criações e produções visuais da artista visual Venus Santana, residente da cidade de Bauru, interior de São Paulo, onde desenvolve projetos a partir de sua própria corporalidade desviada em conflito com o pensamento conservador e religioso presente nas regiões interioranas do estado, pautadas pelo discurso de representantes políticos de base neopentecostal apoiados por uma política neoliberal. Este estudo está ancorado em teóricos de diversas áreas do conhecimento entre o design, corpo, performance e ciências sociais, a fim de responder como se constroem as relações entre design, corpo e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade, bem como qual a participação deste campo como aporte para memória na criação de novos espaços de existência de corporalidades dissidentes.

Palavras-chave: Design Contemporâneo; Corpos e Sujeitos Desviados e Desviantes; Design e Corpo; Design e Arte; Design e Memória.

Abstract

This research investigates the relation body, subject and design in contemporaneity in its approximations with the visual arts and the creative process that surrounds dissident bodies to the norms of gender and sexuality. Through literature review reflects on the symbolic notions attributed to the body that paints and that make them deviant, mostly still excluded from the productions of knowledge and knowledge and minority in power relations today. It is inferred about the subjectivities that permeate the aesthetics that attribute the sense of deviation from the observation of artifacts, from the objects and visual representations that make up the corporality of the deviated subjects who have been deprived of the right to ontology of their bodies and identities. The dissertation has a qualitative nature and adopts the approach of bibliographic research, with digital mapping in the case study from the creations and visual productions of the visual artist Venus Santana, resident of the city of Bauru, São Paulo, Brazil where it develops projects from its own corporeality deviated in conflict with the conservative and religious thought present in the interior regions of the state, guided by the discourse of neo-Pentecostal political representatives supported by a neoliberal policy. This study is anchored in theorists of various areas of knowledge between design, body, performance and social sciences, in order to answer how the relationships between design, body and deviant and deviant subjects are built in the as a contribution to memory in the creation of new spaces of existence of dissident corporalities.

Keywords: Contemporary Design; Design and Body; Memory; Deviant Bodies.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Apresentação.....	14
1.2 Caracterização do problema.....	16
1.3 Questão de pesquisa.....	21
1.4 Objetivos.....	22
1.4.1 Objetivo geral:.....	22
1.4.2 Objetivos específicos:.....	22
1.5 Quadro do principal referencial teórico	22
1.6 Método, etapas e procedimentos adotados	23
2 DESIGN, SUJEITO E CORPO DESVIADO	26
2.1 O contemporâneo, o sujeito e sua corporalidade	26
2.2 Design Contemporâneo: práxis e sensibilidade	47
3 CORPOS QUE DENUNCIAM.....	57
3. 1 Memória e sensibilidade	57
3. 2 Representação e imaginário	62
4 CORPO DESVIADO EM REFLEXÃO.....	68
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	92
CRÉDITOS.....	96

Lista de Figuras

Figura 1: Ney Matogrosso fotografado em 1974	30
Figura 2: Passeata em 1º de Maio de 1980 no ABC	34
Figura 3: Lennie Dale e Ciro Barcelos integrantes do Grupo Dzi Croquettes	36
Figura 4: Novos enfoques do design contemporâneo	50
Figura 5: <i>The Doll</i> de Hans Bellmer	64
Figura 6: Venus Santana.....	69
Figura 7: Autorretrato irreal de mim	70
Figura 8: Nove versões irreais de mim.....	71
Figura 9: 8 de Março	73
Figura 10: Série Roxo: E pra falar de compaixão, E pra falar de rabiscos, E pra falar de verdade	74
Figura 11: Ruler Of My Heart	75
Figura 12: Rom pom pom pom mate um astronauta	77
Figura 13: Eu quero.....	79
Figura 14: Estudo para lambe	80
Figura 15: Performance Eu quero, Eu não quero.....	83
Figura 16: Performance Eu quero, Eu não quero	84

Lista de Quadros

Quadro 1: Principal referencial teórico	23
---	----

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

“Pode até ser gay, só não pode dar pinta!” Toda pessoa LGBTQIAPN¹, direta ou indiretamente, já ouviu essa expressão que carrega muito mais em seu discurso do que apenas uma mera afirmação. Aqui, o trecho “pode até ser” se refere não só a uma ideia de permissão, mas coloca o fato de ser gay enquanto algo danoso e ruim em uma comparação à heterossexualidade compulsória, a qual pressupõe que todo sujeito seja heterossexual ou, ao menos, performe dentro deste modelo. Uma regulação que está intrínseca na forma como desempenhamos nossos papéis sociais, os quais estabelecem, a partir de suas normas, uma relação de sentido e coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.

Mas, o que é “dar pinta”? O que atribui a uma pessoa ser “pintosa”²? E, caminhando além, por que a afirmação acima sugere uma possibilidade de validação do sujeito, propondo que, mesmo que tenha o “desprazer” de ser gay, que, ao menos, “não demonstre”? Por isso, esta pesquisa parte de uma inquietação pessoal e da necessidade em categorizar aqueles que possuem um corpo que denuncia e “dá pinta”, demarcando-os como fora das normas e, justamente por isto, excluídos daquilo que se produz como conhecimento e saber.

Para além disso, questiona-se quais artifícios, artefatos e outras visualidades são necessários para essa afirmação e, ainda, quais possíveis formas de subverter e ocupar espaços de memória e existência na ontologia desses corpos. Assim, nos debruçamos sobre o que é visto como “dar pinta” dentro da ótica social, regida por relações de poder e saber, que normalizam os corpos e os colocam enquanto desviados e desviantes quando fora dessa concordância em gênero e sexualidade.

¹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Pansexuais, Assexuados, Não-Binários. Ao mais cabe a possibilidade de outras identidades que possam partilhar dos anseios e desejos de ser gênero diverso, existente para além da heterossexualidade.

² Termo utilizado entre pessoas LGBTQIAPN+ para, principalmente, homens gays que demonstram feminilidade.

Construímos um caminho para essa investigação que seja capaz de entender as atribuições de “dar pinta”, percorrido por meio da memória que nos trouxe até aqui, onde investigamos quais noções simbólicas permeiam os corpos que se apresentam como desviados e desviantes na contemporaneidade, bem como os fatores sócio-políticos e suas influências nesse processo. Buscamos perceber quais subjetividades permeiam a estética que atribui o sentido de desvio aos sujeitos e suas identidades na atualidade.

Assim, observamos artefatos, objetos, representações visuais e as corporalidades que os envolvem atribuindo esse sentido de desvio, propondo um diálogo entre o design contemporâneo, o sujeito e o corpo desviado. Demonstrando, também, articulações que surgem nesse campo em meio à sensibilidade de seu processo projetual e criativo. Aproximamo-nos, assim, das formas de representação do corpo por meio das artes visuais, explicadas por meio do surrealismo, para entender o corpo não só como um local de constante disputa simbólica e política, mas colocando-o como um espaço de experimentação do sensível, que é capaz de sentir e produzir sentido.

As representações visuais que nos auxiliaram no início desta pesquisa a construir o pensamento de um corpo que “dá pinta” em trejeitos, visualidade e corporalidade, observadas em um passado recente e tensionadas por conflitos políticos e sociais, também são propostas no estudo de caso da artista visual Venus Santana, como possibilidade de novos espaços de memória e existência para o corpo desviado e desviante em uma cidade interiorana, machista, conservadora, que preserva uma determinada moral, bem como a família acima de tudo e de todos.

Propomos, assim, inferir possíveis reflexões acerca da articulação dessas representações visuais e noções simbólicas que delas derivam a partir do design contemporâneo, capaz de dialogar com campos sensíveis e subjetivos, tais como a memória, desde a concepção e o processo projetual. Uma aproximação não só da corporalidade desviante à essa área de conhecimento, mas de toda fruição que parte em seus anseios, desejos e sentimentos, as quais colocam não só a experiência desse corpo em seu processo criativo, mas também se representa e se expressa por meio deste - um corpo capaz de sentir e produzir sentido, ter ação estética e política, dar voz e pinta apresentadas por meio de projetos estético-políticos

1.2 Caracterização do problema

A proposta de investigar corpos desviados e desviantes por meio de seu diálogo com o design na contemporaneidade se dá por uma perspectiva sobre os processos identitários, os quais são discutidos desde muito tempo. A construção das identidades e de como os sujeitos se apresentam a partir de seus corpos estão sob olhar sociopolítico e cultural por onde utilizam, dentre tantos artifícios e artefatos, do design.

Observar uma corporalidade que desvia das configurações sociais que se estabelecem como padrões sociais de uma época, seja em suas atitudes, hábitos e artefatos ou objetos eleitos como norma, nos propõe pensar as produções simbólicas e subjetivas presentes nos saberes, discursos e nas materializações dos objetos do design. É necessário, portanto, observar, registrar e analisar os objetos presentes em trabalhos estético-políticos de corpos desobedientes.

Nesse aspecto, partimos do entendimento onde os objetos e todos os códigos que comunicam a partir deles, desempenham papel significativo na construção das identidades. Ademais, Adrian Forty (2007) propõe uma discussão para além da expressão de identidade individual por meio destes. Segundo o autor, os objetos de design, como roupas, móveis e utensílios, podem expressar a forma como nos vemos e que queremos comunicar ao outro e a sociedade - a forma como os outros nos veem -, ampliando para uma reflexão acerca das normas e os valores culturais de uma sociedade e sua coletividade, que estão, também, presentes no processo de comercialização de produtos - fato que se expande aos espaços que estes objetos e corpos ocupam.

A respeito dos objetos, Forty (2007) atribui dois significados principais: o primeiro se refere à sua dimensão utilitária; enquanto o segundo, à sua dimensão estética. Por sua vez, essas dimensões não podem ser separadas da dimensão simbólica legitimando seu valor abstrato e relacionadas às experiências vividas, aspectos psíquicos, pessoais, sentimentais e emotivos, bem como aos fatores sociais, culturais, políticos e econômicos (Löbach, 1981).

São reflexões acerca da noção de estética que estão para além das experiências utópicas dos campos da arte. Trata-se de uma percepção sensível do espectador e usuário que, na contemporaneidade, demonstra ser um sujeito que coloca seu corpo às

experiências também da coletividade, contemplando uma diversidade de produções subjetivas e simbólicas.

Contudo, Forty (2007) destaca que o campo do design é uma prática social que, ao mesmo passo que produz esses objetos, cria seu próprio desejo de consumo, pois está a cargo de processos mercadológicos, políticos, sociais e econômicos, que propõem não só a criação dos produtos, mas também o desejo de sua aquisição (consumo). Desse modo, os objetos de design passam a configurar noções estéticas, simbólicas e subjetivas que dialogam com os sujeitos, que geram ou refletem as mudanças nas atitudes dos sujeitos a partir do design, assim como pode reforçar ou desafiar normas (Forty, 2007).

Entretanto, faz-se necessário questionar, de quais formas essas noções simbólicas que permeiam os objetos, acompanham e dialogam com as produções subjetivas e identitárias que emergem na contemporaneidade. Trata-se de uma discussão por onde os objetos passam a moldar nossas interações com o mundo ao nosso redor e influenciam como reconhecemo-nos, colocando os corpos enquanto aceitáveis ou desviantes às normas.

Nesse mesmo pensamento, para Barthes (1979), os objetos excedem o campo físico e se configuram por meio dessas noções simbólicas e subjetivas. O autor, ao se referir ao vestuário, propõe que:

A roupa não é apenas um objeto de um fenômeno efêmero que é a moda, mas ela resiste aos corpos, os corpos vem e vão e elas sobrevivem. A roupa veste seu próprio “eu”, usando o corpo em sua forma mais pura e por uma espécie de tautologia remete ao próprio vestuário” (Barthes, 1979, p.245).

Os objetos transcendem, então, o caráter utilitário, invadem o inconsciente e são percebidos por uma ótica simbólica, sensível e subjetiva. Passam a assumir um protagonismo na relação sujeito e objeto quando atribuem sentido à corporalidade e identidade de quem o utiliza.

Sobretudo, há de se observar que a produção de desejo dos objetos está intimamente ligada à corporalidade que dá vida a eles, propondo quais corpos podem desejar e se apropriar desses mesmos objetos. Isso está para além do campo físico dos

objetos e artefatos de design e transcende tal dimensão utilitária e estética, mas invade o inconsciente e seu sentido simbólico. Para Foucault (2019, p. 235), não se trata do “consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”.

Assim, falar de corporalidades desviadas e desviantes é descortinar o que esconde a realidade e a presença de identidades transviadas, é entender que não escolhemos aquilo que compõe nossa performatividade, mas sim, somos escolhidas a por elas.

Conferimos às noções de performatividade e performance a partir do pensamento de Butler (2003), que, enquanto a performance se dá na reiteração de ações a fim de produzir uma ilusão de identidade coerente e estável no que confere ao senso comum, a performatividade se propõe no poder da performance em criar e sustentar normas culturais e políticas, incluindo as de gênero e sexualidade. Dessa forma, a performatividade está presente no processo social e cultural pelo qual a identidade é construída e mantida. Para a autora, também se trata da capacidade da linguagem e das práticas culturais de produzir o efeito que elas nomeiam, enquanto a performance está na expressão visível dessa identidade, como um agente da performatividade, por meio de um jogo de negociação e aceitação da realidade.

Ambas as dinâmicas se relacionam e são representadas por símbolos e signos capazes de construir uma leitura a respeito do quê e de quem somos, nossa culturalidade, gostos e desejos. Uma construção de sentido também por meio do design, ou seja, no uso e adoção de objetos, adornos, roupas, próteses, entre tantas outras tecnologias imbuídas de subjetividade e atravessadas por estruturas sistêmicas, observadas não somente nesses objetos, como também em discursos, instituições e, ainda, processos hierarquizantes. Tal qual Foucault (2019) apresenta como dispositivos, instituídos enquanto controle social, capazes de disciplinar corpos, delimitar gostos e prazeres e, principalmente, controlar a produção de saberes – responsáveis, ainda, por determinar uma performance e seu sujeito como aceitáveis, ou não, em seu contexto social, validada pela reiteração de normas, capazes de consentir ou negar sua existência.

O filósofo Giorgio Agamben define ainda tais dispositivos, ao interpretar Foucault, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40). Na contemporaneidade, esses dispositivos tornam-se ainda mais amplos, onde, segundo o autor, “ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação” (Agamben, 2009, p. 40).

Essas questões são próprias e pertinentes do tempo, corpo e sujeito contemporâneo, o qual entendemos aqui não só como o momento em que vivemos, mas aquele que nos permite a reflexão dos anseios latentes, seja ele observado no agora, passado recente, ou em suas relações históricas e sociais. Segundo Moura (2010), anseios destacados com a ampliação de debates e evidência de coletivos e movimentos sociais ativistas, a fim de representar e reivindicar a existência de “minorias”, termo ao qual não se refere ao seu fator quantitativo, e sim, ao fato de possuírem suas angústias e reivindicações minoradas.

Dessa forma, na contemporaneidade é onde emergem processos identitários implícitos ao nosso tempo. São dentre outros, corpos dissidentes a uma norma de gênero e sexualidade, disruptivos ao pensamento binário, constituídas pelo essencialismo, um processo determinista que ordena sexo e gênero como algo natural e biológico. O mesmo conceito que ordena os corpos dentro da dicotomia masculino/feminino e nos atravessa desde pequenas situações acionadas pelo senso comum, capazes de definir o que é próprio para homens e para mulheres, responsável ainda pela manutenção das desigualdades de gênero observadas em nossas relações diárias.

São normatizações atribuídas por uma pedagogia que busca adequar nossos corpos às expectativas sociais de um modelo heteronormativo³, onde reiteram a todo o

³ Heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Atinge diretamente pessoas e casais heterossexuais por meio da necessidade de matrimônio, construção familiar e filhos, mas também está presente nas relações homossexuais que passam a adequar suas vidas ao modelo heterorreprodutivo – ou aproximá-las ao máximo – como o casamento, adoção de filhos e, na forma individual e pessoal, adotando atitudes e hábitos que confirmem estes padrões.

momento as formas de usá-lo, adorná-lo e representá-lo. Trata-se de uma constante negociação, que opera a partir do confronto e da anuência desses dispositivos, mas nunca distante deles.

Uma discussão que se dá, antes de tudo, no processo identitário daqueles que borram as fronteiras do senso comum, reguladas, também, por comportamentos sexuais e definições de gênero. Busca-se entender as reconfigurações e desconfigurações propostas em trabalhos de pessoas de corpos dissidentes, que desobedecem à norma; projetos e trabalhos estético-políticos que cunham sobre suas vivências, pela memória dos corpos, identidade e objetos. Uma corporalidade que se torna um local de inscrições simbólicas em constante disputa, capaz de subverter e romper além do estético, também em sua epistemologia, considerando-os, ainda, como territórios políticos.

Isso tudo são provocações subjetivas, além da superfície e que partilham dos significados daquilo que se observa. O filósofo Jacques Rancière coloca essa sensibilidade enquanto “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2009a, p. 16). Sensibilidades que estão para além do objeto, obra e performance que se vê, que proporcionam experiências distintas e ao mesmo tempo mútuas, as quais aproximam a arte e a política, enquanto processo democrático.

Para Rancière (2009a), a política e a arte têm uma origem comum: estão fundadas em um lugar sensível e se constituem a partir da estética, a qual podemos elaborar seu entendimento por meio de um processo de fruição, na integração das emoções atribuídas a partir do que se vivencia enquanto arte em um recorte às experiências individuais e coletivas.

Tratamos, assim, o estético-político enquanto a intersecção entre a arte, a estética e as dimensões políticas da existência, especialmente no que diz respeito à forma como os corpos e as identidades são representados e regulados socialmente. Falamos aqui de uma dimensão onde a criação de imagens, artefatos e performances não é neutra, mas carrega e expressa posições sobre as estruturas sociais, contribuindo para a

memória e para a reivindicação de novos espaços de existência para corporalidades dissidentes.

Dessa forma, a arte (e o design) tem um papel fundamental na construção da identidade do sujeito, pois é por meio dela que o indivíduo é capaz de experimentar novas formas de percepção e sensibilidade. Rancière (2009a) propõe, ainda, a relação entre a construção de identidade do sujeito, o objeto na arte e o uso, o qual podemos aproximar ao sujeito e sua performance, sendo o último uma figura que possibilita uma experiência estética que subverte as normas e hierarquias estabelecidas no campo da arte e da política, já que, para o autor, a arte também não deve ser vista apenas como um meio de representação ou de expressão de ideias ou sentimentos, mas como um meio de experimentação estética, que desafia as formas de percepção e compreensão do mundo.

Assim, ao passo que nos aprofundamos nessa relação objeto, corpo e sujeito, é no design contemporâneo - e em seu diálogo com a arte - que se apresentam possibilidades e instrumentos para mediação e construção de novos espaços e conhecimento ao que se refere às identidades tidas como abjetas e dissidentes. Por isso, esta pesquisa se debruça onde circulam essas relações, refletindo como as produções imagéticas e materiais, como os objetos, são capazes de atribuir um sentido à performatividade dos corpos, atreladas ao seu processo identitário e na construção de sua memória. Para além disso, questionando as noções simbólicas que se rompem, e que são capazes de propor novos sentidos quando envolvidas por uma corporalidade desviante, apresentadas em trabalhos estético-políticos de corpos dissidentes.

1.3 Questão de pesquisa

Diante do exposto, as questões que permeiam a presente pesquisa são:

Como se constroem as relações entre design, corpos e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade?

Qual a participação do design como aporte para memória na criação de novos espaços de existência de corporalidades dissidentes?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo geral:

O objetivo geral deste estudo é analisar as relações entre design, arte e sujeitos desviados e desviantes na contemporaneidade, investigando como as produções estético-políticas desses corpos contribuem para a criação de novos espaços de existência e memória.

1.4.2 Objetivos específicos:

- Aprofundar a compreensão sobre as noções simbólicas e subjetivas atribuídas ao corpo desviado e desviante na contemporaneidade, considerando os dispositivos de poder e saber que regulam a performatividade de identidades dissidentes;
- Analisar como elementos sensíveis (memória), culturais e estéticos se manifestam na construção identitária de corpos dissidentes, evidenciando a relação entre sujeito, performance e objeto na pluralidade de seus sentidos;
- Realizar estudo de caso da artista visual Venus Santana e como sua corporalidade e produções artísticas estético-políticas dialogam com as normas sociais, criando discursos de resistência e visibilidade em contextos conservadores.

1.5 Quadro do principal referencial teórico

Os autores selecionados possibilitaram a construção desse percurso do design na contemporaneidade, considerando desde sua introdução à sociedade moderna sob a ótica mercadológica, atualizando-se por meio de fatores sócio-políticos e culturais, até o seu fazer dentro do campo do sensível. Contudo, esta revisão bibliográfica buscou aproximar também a percepção das relações entre design, identidade e sujeito nesse tempo.

Destaca-se, ainda, que outros autores foram necessários para esclarecer como se dá o processo criativo no design e na arte a partir do corpo, da performance e dos atravessamentos culturais, utilizando dos estudos de memória e sócio-políticos,

demonstrando a posição do design contemporâneo também como resultado dessas intersecções.

Quadro 1: Principal referencial teórico



Fonte: Elaborado pelo autor

1.6 Método, etapas e procedimentos adotados

Esta pesquisa apresenta caráter indutivo a partir da observação de um contexto particular, a fim de pensar o todo e sua relação em uma esfera mais ampla. São observações de uma realidade concreta específica através de fatos adquiridos, desenvolvidas pelo estudo de caso de sujeitos estabelecidos no método apresentado a seguir, mas que são capazes de proporcionar reflexões a respeito de um contexto social como todo. Uma pesquisa descritiva, realizada através de um formato exploratório e de estudo de caso, a partir de uma análise qualitativa.

Em primeiro momento, seu método refere-se à revisão de literatura, com o intuito de guiar e conectar o design às questões que interseccionam o sujeito contemporâneo e seus processos identitários, a corporalidade e performatividade em relação a produção

de novas subjetividades nesses tempos, bem como sua relação com os dispositivos de controle às normas.

Trata-se de uma investigação teórica sobre os campos do design e o contemporâneo, suas relações entre sociedade, corporalidade, sujeito e objeto e sua intersecção com arte e o fazer político, utilizando do pensamento de diversos autores desses campos de conhecimento, antes referenciados. Os materiais a serem utilizados nessa etapa compõem livros, artigos de anais e periódicos, artigos de jornais e revistas, teses e dissertações já validados cientificamente.

Os procedimentos metodológicos foram construídos a partir da revisão bibliográfica e de pesquisa documental a partir da análise da produção material e imaterial, veiculada por meio de canais selecionados na rede social Instagram, além dos veículos de comunicação próprios dos sujeitos estudados, tais como blogs e websites, capazes de fornecer os materiais de suas obras, pinturas, esculturas, instalações e performances.

Já o estudo de caso foi conduzido com uma artista visual que se apresenta por meio de um corpo desviado e desviante, propondo reflexões para além de seus trabalhos visuais e performance artística. A escolha para análise das obras de Venus Santana decorreu, inicialmente, da aproximação do autor nos circuitos culturais alternativos da cidade de Bauru, nos quais atua como produtor e espectador, em especial, daqueles que promovem manifestações de arte marginal, periférica e LGBTQIAPN+. Desse modo, participando de eventos independentes, rodas de conversa, feiras de arte e encontros fomentados por coletivos locais, o autor teve contato com produções artísticas que transgredem os padrões normativos de expressão e existência, em especial os que emergem das vivências dissidentes e periféricas. Nesse percurso, Venus se destaca como figura de destaque por realizar obras e performances que extrapolam o campo estético, assumindo uma postura política de enfrentamento às estruturas opressoras. Assim, foi acompanhado e analisado não somente seus projetos, como também, sua participação em rodas de conversa, e espaços de depoimentos e diálogos capazes de promover reflexões acerca da arte, vida e memória de Venus e de outros sujeitos desviados e desviantes.

Concomitante a isso, o recorte geográfico da pesquisa para a cidade de Bauru levou em consideração, também, o crescente pensamento fundamentalista religioso nas áreas onde os discursos e as atuações de representantes políticos de base neopentecostal têm se ampliado, os quais levam sujeitos desviados a procurar grandes centros. Mesmo que esses locais possuam altos índices de violência⁴ contra os corpos dissidentes, ainda assim é nesses espaços que se visualizam possibilidades maiores para interações, criando um imaginário em busca de reconhecimento e pertencimento, atribuindo um novo sentido de liberdade para existir.

Contudo, contrariando um apontamento de um movimento migratório, em sentido às capitais dos seus e outros estados, propomos observar a presença de um corpo desviado e desviante em regiões conservadoras, para que possamos ampliar nosso olhar para a discussão do protagonismo de corpos plurais em todos os espaços.

⁴ Dados retirados em 02/10/2023 do site da ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais – a partir do Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2021, realizado no ano de 2022.

2 DESIGN, SUJEITO E CORPO DESVIADO

2.1 O contemporâneo, o sujeito e sua corporalidade

O que é capaz de tornar a imagem e identidade de um sujeito aceitável? Ou, ainda, torná-lo abjeto, desprezível, meramente excluído? Quais elementos, materiais e simbólicos são responsáveis por atribuir sentido à corporalidade? É possível mapear quais são essas normas e padrões capazes de incluir ou repelir as identidades dos sujeitos e como elas se configuram e alteram no tempo? E, por fim, quem autoriza o cerceamento de um sujeito pelo seu caminhar, falar e existir?

Antes de traçarmos um caminho para possíveis respostas à essas perguntas, é necessário contextualizarmos que, quaisquer que sejam as questões ou as problemáticas, é perceptível a intrínseca relação do ser humano, indivíduo no centro das relações, colocando-o agora, enquanto sujeito, por onde partem e acontecem esses diálogos que incluem, também, a identidade e o corpo investigado por meio do design contemporâneo.

Esse entendimento enquanto sujeito se dá, segundo Abbagnano (2007), pelo seu significado por meio de uma experiência autônoma, da qual age, conhece e se atribuem propriedades. Para o autor:

Esse termo teve dois significados fundamentais: 1º aquilo de que se fala ou a que se atribuem qualidades ou determinações ou a que são inerentes qualidades ou determinações; 2º o eu, o espírito ou a consciência, como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo (Abbagnano, 2007, p. 929)

Desse modo, o sujeito é aquele que permeia e que se relaciona entre os questionamentos e anseios de seu tempo e, segundo o autor, diferem ao “simples ser "objeto" ou parte passiva de tais relações” (Abbagnano, 2007, p. 930). Contudo, não se refere somente às circunstâncias substanciais, mas, principalmente, aos pensamentos, sentimentos e percepções.

Essa mesma construção das percepções e sentimentos que levam ao pensamento e ao processo cognitivo, estão também ligadas à corporalidade, segundo Ferreira (2008). Para este autor, a corporalidade está presente antes mesmo do

surgimento da consciência individual, porém não se trata apenas de processos fisiológicos e biológicos, mas também psíquicos e simbólicos. É por meio das experiências que ali se constituem, fornecidas através do corpo que os elementos de relação entre o sujeito e o mundo se estabelecem. Também para Foucault (2009, p. 232), tornar-se sujeito “não se trata, para nós, apenas de uma questão teórica, mas de uma parte de nossa experiência”.

Trata-se de uma extensão da superfície corpórea, onde a construção da subjetividade e das percepções sensíveis estão também nas experiências da corporalidade. Mas, não se fazem sozinhas: são, ainda, resultado de experiências coletivas, do corpo a corpo, do conflito e da anuência, reiterados em ações, memórias e conhecimentos que engendram como nos organizamos socialmente. São referências que estruturam nossas interações e estão à nossa volta no decorrer dos tempos, como parte de uma lembrança do caminho que estivemos e dá indícios para onde vamos, pois, segundo Ecléa Bosi (1994), são esses fatos que permanecem vivos justamente por se tornarem também objeto de conversa e narração. Entretanto, para a autora, ainda há de se observar a presença do sonho em meio às memórias coletivas, uma vez que esse se dá em contraponto à reiteração da imagem partilhada, pois, “parece alimentar-se mais generosamente desses momentos solitários de evocação que teriam, talvez, ao menos a vantagem de não sofrer a modelagem sistemática da ideologia grupal” (Bosi, 1994, p.67).

Dessa forma, ainda que nosso processo de formação enquanto sujeitos esteja sob a influência das estruturas que nos organizam em sociedades, há ainda as experiências sensíveis que partem do sujeito em seu íntimo, em diálogo e conflito com o olhar que converge para a coletividade. É nesse lugar das ideias e dos ideais, tanto da coletividade quanto da individualidade, do imaginário de quem podemos ser, que se dá o entrelaçamento entre o sujeito, o contemporâneo e as insurgências do seu próprio tempo. O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 59) explica a contemporaneidade como “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”.

Quanto ao design contemporâneo, conseguimos observar e relacionar seu prenúncio a partir do final da Segunda Guerra Mundial, pois há que se considerar que, na tentativa de uma recuperação da economia após esse período, inicia-se uma série de alterações estruturais na sociedade capitalista. Entre essas alterações, houve a mudança do conceito de trabalho, assim como a substituição da preservação de economias/ economizar pelo binômio produção e consumo; valores sociais como severidade, esforço e trabalho, herdados da tradição protestante e do pensamento moderno foram substituídos por valores como relaxamento, humor, jogo e ócio; uma mudança de sensibilidade que vai marcar a produção cultural com formas mais complexas e exuberantes, entre elas o design, deixando de lado a simplicidade austera do funcionalismo. Em termos mundiais, muitas sociedades foram perdendo sua uniformidade étnica e cultural diante da proliferação de grupos diferenciados e perante o surgimento de subculturas. Essa questão leva ao ecletismo cultural e o desejo de uma produção com dimensão simbólica que facilite a identificação pessoal.

Para descortinar o que está para além do fator temporal, também é necessário aproximarmos outros pensamentos, pois, ao mesmo passo que somos resultado dos caminhos que se constroem, somos efeito de seu rompimento. Uma relação já explicada por Derrida (1974), por meio do conceito de “suplementaridade”, na qual seus opostos existem em função da ausência de um centro, criando uma ideia dicotômica. Aqui, seu processo se dá, justamente, por meio daquilo que o autor chama por desconstrução, entendida ao passo que confrontamos normas existentes, revelando que sua oposição não é natural e inevitável, mas construída e produzida pelos discursos que a reiteram. Assim, não há o fim de normas e conceitos, mas a proposição de uma nova estrutura e um novo entendimento. Ainda segundo Derrida, um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupando assim, o lugar mais alto. Dessa forma, desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um dado momento, inverter essa hierarquia (Derrida, 1974).

Compreendemos, assim, que mesmo que as construções de um tempo estejam fundadas e estabelecidas à nossa volta, há de se notar formas de rompimento que se estabelecem em sua linha temporal, circundadas por esses anseios latentes de sua

época ou como resultado de outras, observadas pelo distanciamento àquilo que nos cega (Agamben, 2009). Para Moura,

[...] é um tempo de contradição e de forma concomitante convivem visões e atitudes altamente problemáticas, mas também são despertadas ou provocadas as convicções, os princípios e o pensamento questionador, a preservação de recursos naturais, ética, democracia, cidadania, coletividade, ativismo e as relações que se movimentam por um viés sociopolítico (Moura, 2021, p.108, 109).

Portanto, vivenciar o contemporâneo é, antes de tudo, experienciar seu tempo naquilo que entremeia seus conflitos. Trata-se do que está para além do que se vê, entendendo suas origens e desdobramentos, descortinando o que sobrepõe as realidades.

Para Foucault (2009), temos consciência de todos os fatos, inclusive os banais, mas, “o fato de serem banais não significa que não existam. O que temos de fazer com eles é descobrir – ou tentar descobrir – que problema específico e talvez original a eles se relaciona”. O autor ainda explica, que é desse modo que também nos tornamos sujeitos, pois “enquanto o sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em relações de poder muito complexas” (Foucault, 2009, p. 233). Desse modo, essas mesmas relações de poder se mostram presentes, subjetivamente, em todas as interações sociais exercendo influência de maneira dispersa e descentralizada, utilizando daquilo que Foucault (2009) chama por dispositivos, sendo estes não um objeto específico, mas uma rede de relações entre instituições, práticas disciplinares e discursos.

Esse sujeito contemporâneo é, justamente, resultado da relação do corpo a corpo entre os seres vivos e os dispositivos (Agamben, 2009). Se aqui entendemos o termo “dispositivo” pela definição deste autor como “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.40), percebemos então, sua íntima relação entre as instituições e espaços aos quais transitamos, bem como os discursos, linguagens e tudo que se produz a partir deles. São processos subjetivos, responsáveis pela construção do ser, ou ainda objetos que terão o poder de reiterar essas mesmas subjetivações. É preciso lembrar

que, segundo Agamben (2009), um mesmo sujeito pode ser lugar de múltiplos destes processos, em que “ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação” (Agamben, 2009, p.41).

Assim, o contemporâneo traz consigo o sujeito enquanto protagonista dessas relações dicotômicas e conflitantes de seu interior e em relação aos outros, um processo que objetiva e o torna sujeito em “práticas divisoras”, presentes em diversos domínios, como, um deles, a sexualidade (Foucault, 2009), pela qual contextualizamos por meio da figura 01.

Figura 1: Ney Matogrosso fotografado em 1974



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles/ Coleção Acervo Madalena Schwartz <Disponível em: Ney Matogrosso, 80, forjou sua liberdade no seio do conservadorismo brasileiro - 30/07/2021 - Ilustrada - Folha (uol.com.br)>

Ney Matogrosso é historicamente conhecido por sua performance em sua banda de origem, Secos e Molhados. O grupo de rock, iniciado nos anos de 1970 no Brasil, vivencia o período mais repressivo da ditadura militar, comandada pelo general Emilio Garrastazu Médici⁵, que, após a instituição do AI-5, suspende as garantias dos direitos básicos a todos os cidadãos, decretando o fechamento do Congresso Nacional, e assumindo todas as funções legislativas. Ainda proibiu, dentre outras coisas, órgãos de imprensa, associações políticas, manifestações públicas, concedendo ainda ao regime ditatorial amplos poderes para suspender, punir e cassar civis e políticos brasileiros.

Dentre tantos artistas de extrema importância que surgem nessa época com ações e formas de contrapor tal regime, Ney, que é um homem abertamente homossexual, se expressa, para além da palavra, com seu corpo constituído por artefatos e objetos, diferenciados e singulares, em meio a gestos e danças extravagantes para comunicar sua arte. Agrega à seu corpo adornos, figurinos, maquiagens que revelam características próprias de sua identidade, criando uma narrativa singular em suas performances.

É por meio desse corpo que se constrói, para além das expressões artísticas e visuais, uma narrativa contra a opressão vivida na época. Em suas performances, sempre emblemáticas, o artista interpreta músicas como “O vira”⁶ e “Pavão Mysteryozo”⁷, que se reconfiguram por meio do corpo que intermedia a palavra. Em contextualização à primeira música, o jogo de palavras que levam à expressão “virar homem”, ganha um novo sentido ao ser entremeada pelo corpo fluido e extravagante do intérprete, levando à alusão, ainda que não proposital, de expressões repressivas escutadas até os dias de hoje, como: “você tem que virar homem” - uma forma de ordem a homens afeminados e com trejeitos para que se coloquem dentro do esperado socialmente. Para a segunda música, escrita pelo cantor e compositor Ednardo a partir de um cordel inspirado em um

⁵ Terceiro ditador brasileiro do regime militar no período de 1969 a 1975, foi antecedido pelos presidentes Castelo Branco (1964-1967) e Costa e Silva (1967-1969).

⁶ Canção de João Ricardo Luhli, composta em 1973 a partir de diversas canções e arranjos populares. Foi interpretada originalmente por Ney Matogrosso no grupo Secos & Molhados e lançada no disco de mesmo nome e no mesmo ano.

⁷ Canção de Ednardo composta em 1970 a partir do cordel “A história do Pavão Misterioso”, escrita pelo poeta popular paraibano José Camelo de Melo em 1920. Foi interpretada por Ney Matogrosso em 1973 no show que o grupo Secos & Molhados realizou Teatro Ruth Escobar, em São Paulo.

romance proibido de mesmo nome, no corpo transviado em performance e adornos, o pavão está para além da metáfora do romance proibido da literatura. Atravessado pela atribuição de senso comum do animal como extravagante e enfeitado demais para as linhas masculinas de uma época, ele ganha uma entonação de afirmação em ser esse corpo chamativo, performático e delirante.

Não se trata da ideia de mimetizar o corpo feminino em seus trejeitos e composições visuais e de figurino, mas sobre a realidade das possibilidades de existência que se tornam conflitantes à um modelo heteronormativo, o qual, segundo Miskolci (2012, p. 43-44), refere-se à “uma ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Ela se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero”.

Tal disrupção provém de um conceito de uma existência binária de gênero, uma dicotomia de bases essencialistas, anteriormente explicada pelo historiador e sociólogo Jeffrey Weeks (2000, p. 29), como “ponto de vista que tenta explicar as propriedades de um todo complexo por referência a uma suposta verdade ou essência interior” – observamos, ainda, que esses preceitos colocam sexo e gênero como algo somente natural e biológico, de forma que fatores como os aspectos culturais, históricos e políticos são mitigados.

Esse essencialismo, bastante acionado ao senso comum, é aquele que muitas vezes naturaliza desde pequenas percepções cotidianas, como quando falamos em atividades físicas que devem ser desempenhadas somente por homens ou somente por mulheres, passando pelas escolhas de objetos para meninas e outros para meninos, em cores, formas e texturas. Isso nos coloca num lugar de entendimento onde antes de sermos seres sociais, somos constituídos a partir de uma identidade dada por meio da genitália.

Entretanto, o entendimento de corpo é um campo em constante disputa epistemológica, atravessada por conceitos éticos, morais e científicos desmistificados pelos estudos culturais pós-estruturalistas. Em contestação a esse princípio essencialista, para Butler (2003), a construção de gênero se coloca enquanto parte de

inscrições simbólicas capazes de regular e operacionalizar nossos corpos para uma normatização das construções identitárias. Segundo a autora:

[...] o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou um “sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (Butler, 2003, p. 25)

Tal entendimento se estende, para a autora, tanto para sexo quanto para gênero, sendo que “o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revela absolutamente nenhuma” (Butler, 2003, p.25). Nesse caso, tanto sexo quanto gênero tornam-se uma forma de controle dos corpos, entendido sob uma relação política que se dá no campo discursivo de relações de poder. Trata-se de inscrições culturais colocadas ao ser humano em seu nascimento, capazes de, muitas vezes subverter, obstruir e dificultar o processo identitário. Isso também pode ser percebido, uma vez que ambos engendram o entendimento do que é masculino e feminino e suas implicações enquanto uma imagem performática aceitável, excluindo, ainda, quaisquer outras manifestações que escapem ao binarismo de gênero, as quais categorizamos enquanto dissidentes e desviantes, já discutidas anteriormente.

Para Berenice Bento (2006), a performance de gênero está, antes de tudo, atrelada a essas construções do tempo que normatizam seus corpos, fazendo com que, muitas vezes, acabemos sucumbindo ou subvertendo a partir de como posicionamos diferentes símbolos e signos a esses corpos. Para a autora:

O gênero só existe na prática e sua existência só se realiza mediante um conjunto de reiteraões cujos conteúdos são frutos de interpretações sobre o masculino e o feminino. O ato de pôr uma roupa, escolher a cor, compor um estilo, são ações que fazem o gênero, que visibilizam e posicionam os corpos-sexuados, os corpos em trânsito ou os corpos ambíguos na ordem dicotomizada dos gêneros. Vestir-se é um dos atos performáticos mais carregados de significados para a construção das performances dos gêneros. (Bento, 2006, p.178-179)

O corpo torna-se, então, além de discursivo e expressivo, um espaço simbólico e político, que se constitui nas áreas de fronteira entre identificação e desconhecido, presença e vazio, tornando possível a existência além do normatizado, ainda que desviante. Também é necessário pontuar que a escolha desses objetos e artefatos,

dentre tantos signos e dispositivos que nos valem para nos representar dentro e fora do espectro físico e visível, também estão ligados às nossas memórias e lembranças por onde traduzem e potencializam nossa existência, nossas alegrias, mas também nossas dores, anseios e sensibilidades.

Algo que, historicamente, impulsionou também o surgimento de movimentos sociais e de coletivos que se organizam para discussão dessas e de outras pautas, sob o olhar de suas identidades, no intuito de expor e combater essas agressões.

Figura 2: Passeata em 1º de Maio de 1980 no ABC



Fonte: Foto de James Green, fundador do Grupo Ativista Somos no período de Ditadura Militar
<Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br>>

São imagens que não andam sozinhas, que estão entremeadas a contextos sócio-políticos, como na Figura 02⁸, reiterando a ideia de impossibilidade de dissociação entre

⁸ Observa-se também como a política produz um discurso para além das palavras e a importância das imagens e memória visual. A própria manifestação, com a ocupação do espaço público e a presença coletiva de corpos, constitui um "dispositivo" (Foucault, 2009) que gera um discurso de resistência. A

arte e política; configuram-se enquanto experiências distintas e ao mesmo tempo mútuas e como grupo social.

Para o filósofo Jacques Rancière (2009), são entendidas enquanto um processo democrático, onde todas são evidenciadas, e assim, aproximam a política da arte. O fazer arte em suas práticas e nuances também é um fazer político, por onde o autor designa as “práticas estéticas”, como formas de visibilidade de práticas da arte, do lugar que ocupam e do que “fazem” no que diz respeito ao comum (Rancière, 2009a, p.17). Ainda segundo o autor, é no universo da subjetividade que se dão as atuações dos artistas. Em suas palavras, é neste

[...] recorte do sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/ política. A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação [...] (Rancière, 2009a, p.26, grifo nosso)

São representações artísticas e ativistas que envolvem o corpo dissidente, a performance e a existência desviante e desviada em um momento de tensão e conflito na história do Brasil. Não a primeira, tão pouco a última.

Figura 3: Lennie Dale e Ciro Barcelos integrantes do Grupo Dzi Croquettes



Fonte: Foto de Patrice Calmette na página oficial do Grupo na rede social Facebook
<Disponível em: facebook.com/DziCroquettes>

Contemporâneo a Ney Matogrosso, observamos ainda, dentro da emergência do período ditatorial brasileiro, o grupo teatral e musical Dzi Croquettes (Figura 03). O grupo artístico composto por atores e dançarinos, em resposta à violência explícita, também do Regime Militar, utilizava da performance e da representação do corpo para reposicionar linguagens, expressões, roupas, artefatos, maquiagens e tudo que estivesse no ambiente dentro e fora dos palcos, colocando à prova a corporalidade de uma vivência desviada.

Utilizavam de elementos como a travestilidade para a afirmação de direitos e da pluralidade de existências. Retiravam objetos de espaços comuns e do senso comum,

realocando onde não os víamos, utilizam do desconforto, do incômodo enquanto processo de fruição para proporcionar sensações e subjetividades que levem ao pensar. Em uma época em que a homossexualidade e transexualidade eram patologizadas, colocar-se não só como fora da norma, mas abjeto, na fronteira entre as existências conhecidas à época, pode levar à outras rupturas para além do visual.

Tudo corroborava para uma leitura desviada e desviante daquele grupo. Os espaços de teatro, em termos políticos, eram vistos de forma subversiva, de onde partiam pensamentos contrarregime da época. Perucas, colares, brincos, meias esportivas, lingerie, luvas de boxe e casquetes de plumas: existia uma dificuldade de leitura também na configuração de performatividade do sujeito e seu amplo aspecto. A configuração de figurino, cenário e performance propunham um estranhamento para além da norma binária de gênero. Não havia, sobretudo, a preocupação em ser homem ou mulher, masculino ou feminino.

Vemos na prática aquilo que Butler (2003) nos alerta quando ocorre esse deslocamento da relação gênero e sexo. No sistema binário, constrói-se que, gênero decorre do sexo a partir de uma classificação que se coloca enquanto coerente e produzida nesses pares. Entretanto, a subversiva existência dos atores dentro e fora dos palcos, demonstra que não há uma eliminação que proponha ou masculino ou feminino, ou homem ou mulher, a partir da experiência da construção do sujeito e sua corporalidade, não há, assim, uma relação de mimese, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito, como definido por Butler (2003). Ainda segundo a autora, isso se dá, pois:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino (Butler, 2003, p. 26).

Dzi Croquettes também abusavam da nudez, da liberdade sexual e do corpo sem regras para criar, representar e inferir reflexões acerca de suas existências. Mais ainda: as ações do grupo ilustravam a íntima conexão entre teoria e prática que Foucault descreve, ao empregarem as formas de resistência como o próprio ponto de partida para

evidenciar as dinâmicas de poder. Para o autor, são elas que esclarecem as relações de poder, localizam sua posição e descobrem sua aplicação e métodos, pois não se trata, ainda, em atacar uma instituição, ou grupo, mas uma técnica, uma forma de poder (Foucault, 2009). Seria também uma elucidação e pedagogia acerca das lutas pautadas.

Mas, são essas relações de poder evidenciadas por meio da arte de Dzi Croquettes e atreladas ao campo das suas lutas que, ao mesmo passo que os tornam individuais e atribuem o direito de serem diferentes, os separam dos demais, que os fragmenta da vida comunitária e os fazem retornar “à sua própria identidade de um modo coercitivo” (Foucault, 2009, p. 234 – 235).

Esse mesmo desejo de liberdade, de estar fora da submissão, ainda assim não é capaz de colocá-los distante disso. Dzi Croquettes são aplaudidos por sua liberdade nos palcos e sua arte transgressora, mas excluídos quando colocados à luz do dia, fora dos palcos. São estigmatizados por essa imagem que borra as fronteiras do masculino e feminino, homem e mulher, bicha e travesti. Isso pois o significado de “dar pinta” atribui para além da estética que permeia a arte e corporalidade dos artistas: é interseccionada pela vida e realidade. Também revela, silenciosamente, sem mencionar uma palavra sequer, seus gostos, prazeres, aflições e conflitos.

Podemos considerar como menciona Rancière (2009b, p. 39), onde não se trata apenas de um “hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a uma decifração”. Trata-se daquilo que reverbera na identidade do sujeito e provoca a reflexão sobre quem se é, e onde se encontra, daquilo que partilha da arte e da política e se experimenta no corpo.

É possível perceber a profundidade com que esses artistas confrontavam, por meio de suas identidades enquanto sujeitos, o modelo dicotômico de masculino e feminino, macho e fêmea. Para o filósofo transexual Paul B. Preciado (2021), ao falar sobre sua vivência e transição sexual, o autor explica que sair dessa jaula binária o transportou para outra, agora, por vontade própria. Esse autor ainda considera que se trata agora de uma jaula política, que também abarca o autoconhecimento do próprio sujeito que habita este espaço e passa a reconhecer seu status de gaiola.

Já conforme Foucault, são esses os corpos que, na sociedade moderna, passam a se submeter a métodos de assepsia, protegidos por um modo “quase médico”, como “a criminologia, a eugenia, e a exclusão dos degenerados” (2019, p. 234). É ainda na divisão dos corpos aceitáveis ou não, na busca de pureza física e moral, que a autora Mary Douglas (1976) também pontua que há diferentes sistemas simbólicos que são atribuídos em diversos modos nas relações sociais, e que permitem a compreensão de pertencimento ou não em seus grupos.

Desse modo, são evidenciados símbolos que constroem o que Douglas (1976) atribui enquanto “pureza” e “impureza”, utilizados para estabelecer limites e fronteiras sociais, distinguindo o que está inserido nesses grupos e o que está fora. Enquanto a pureza se associa à segurança, resguardada pela proteção do pertencimento aos códigos sociais ali regentes, a impureza permeia entre o perigo e a contaminação. Assim, a pureza é usada como uma forma de manter a ordem social, por onde a imagem desses artistas se liga ao abjeto e promíscuo.

Preciado (2021) observa que aquilo que se refere a um regime da diferença sexual está posto a partir de um sistema histórico de representações e um conjunto de discursos culturais, instituições, convenções, práticas e acordos (simbólicos, religiosos, científicos, técnicos, comerciais ou comunicativos) que permitem a uma sociedade decidir o que é verdadeiro e, assim, distingui-lo do que é falso. São esses valores construídos que também atribuem aos corpos o que mencionamos enquanto desviantes e desviados. Para Becker (2008), o primeiro trata do comportamento que se desvia do normal e aceitável em seu tempo e contexto social. Não há aqui juízo moral, onde muitas vezes é usado de forma neutra a fim de identificar algo ou alguém de comportamento não conformista em relação às normas dominantes. Entretanto, o termo desviado, segundo Becker (2008), está impregnado de julgamentos morais, inferindo que esse sujeito possui um comportamento socialmente inaceitável, em função das noções simbólicas que se apresentam em meio à corporalidade e identidade do sujeito. Trata-se de um termo estigmatizante capaz de criar zonas excludentes e fronteiriças àqueles que ali se encontram.

Douglas (1976), pontua, ainda, que esses sistemas simbólicos têm o poder de formar uma coletividade ao indicar quais elementos da experiência são significativos e quais são irrelevantes, quais se encaixam e quais estão excluídos. A autora destaca que é por meio da experiência do corpo que se evidenciam os interesses coletivos. Sendo assim, é no corpo que, mesmo pertencente ao sujeito, se materializam e representam os interesses da sociedade, em diálogo e conflito com os desejos individuais do sujeito, os quais ainda utilizam como lugar de expressão e negociação em sintonia com a ordem social e a integridade dos limites.

Há de se destacar que, para Foucault (2019), não há um corpo social constituído pelas universalidades das vontades. O autor menciona ainda que não existe um consenso que faz surgir este corpo, “mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (Foucault, 2019, p. 235), colocando os corpos como resultado desses dispositivos e constante disputa.

Falamos aqui do que antecede o campo físico do que vemos e realizamos, mas, naquilo que se encontra antes, na concepção das ideias, das permissões do possível e impossível para ser e existir. Butler (2002) descreve que estas são estruturas sistêmicas que levam ao que a autora conceitua como abjeto, atribuindo a um sujeito e seu corpo a imagem de desviado. Segundo a autora, o abjeto está para além ainda dos limites da sexualidade e dos conflitos de gênero na contemporaneidade, trata-se de vidas que “não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante’” (Butler, 2002, p. 161), Onde se confere ainda a abjeção pelo mesmo modo como a tipologia, sendo esta, dentro da patologização psiquiátrica, local onde se encontravam os corpos transexuais até o ano de 2018⁹, valendo dos estigmas da ciência e da medicina para o lugar de exclusão.

São regulações estabelecidas para controle comportamental e estruturadas pelos sistemas vigentes, que, ainda que sejam revistas e reavaliadas com o passar dos

⁹ Em Junho de 2018, a OMS retira a transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais após 28 anos. A transexualidade permanece na CID (Classificação Internacional de Doenças) como “incongruência de gênero”, porém, em uma categoria diferente: a das condições relativas à saúde sexual. Disponível em: www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais. Acessado em 12/01/2024)

tempos, deixam marcas e não são facilmente esquecidas e apagadas. São tópicos também já discutidos por Foucault (1999), por meio do que o autor explica enquanto biopoder, intimamente ligado às disciplinas do comportamento, da performance, dos corpos e, assim, do sujeito. Isso porque, para Foucault (1999), esse conceito se aplica à regulação da vida biológica e populacional dos indivíduos, considerando, assim, padrões de reprodutibilidade dentro das sociedades, a fim de satisfazer a dominação dos modelos políticos e econômicos vigentes.

Tal controle da vida humana em seus aspectos biológicos e populacionais se estende ao modo como os sujeitos se posicionam, performam e adequam seus corpos e identidades às normas sociais vigentes. Nesse sentido, Foucault (2019) amplia essa relação de poder à sexualidade, concebendo-a como um dispositivo de regulação e controle – que atua sobre os corpos, gostos, prazeres e, crucialmente, na produção de saberes. Consequentemente, esse dispositivo estabelece uma produção discursiva que não apenas organiza quem tem o direito de fala e existência, mas também determina quem deve ser silenciado, moldando a visualidade e a própria existência dos corpos e sujeitos.

Contudo, ainda que o conflito homossexual, bissexual e transvestigêner¹⁰ não tenha iniciado no período ditatorial e sim muito antes dele, é nesse momento que, de certo, instituem-se suas formas mais brutais – e abertamente declaradas – de tentar combatê-lo. Isso se dá, em muito, por se tratar de uma ideia de desordem na sociedade industrial, centro do modelo econômico capitalista, o qual promove a alta produção e consumo de bens e serviços para sua própria manutenção.

Aliado ao conservadorismo familiar e religioso, seria, então, inútil ao modelo social vigente, já que este – dentro do entendimento conservador capitalista – não permitiria a reprodução da espécie, fracassando com ele próprio.. Há aqui a instituição de uma sociedade de obediência pautada pelo “dever-fazer” (Han, 2017b), a qual preza a constituição da família e sua reprodutibilidade que, ao passo que cria bons homens para

¹⁰ Termo cunhado pela ativista Indianarae Siqueira, onde une o significado das palavras travesti, transexual e transgênero e veiculado nos movimentos LGBTQIAPN+.

trabalhar/produzir e boas mulheres para servi-los, cria também consumidores daquilo que se produz.

São pensamentos construídos por meio de uma ideia que, para Han (2017a, p.44), “o capitalismo absolutiza o mero viver” e acaba por engendrar a forma como nos organizamos para o intuito de que exista apenas um modelo possível. O esvaziamento de sentido da vida é um dos artifícios para a forma de regulação e controle que se apresentam na contemporaneidade e que nos levam ao “inferno do igual” (Han, 2017b).

Para Adrian Forty (2007), é também onde o capitalismo criou raízes que se percebeu uma resistência ao “novo” e ao “desconhecido” - fato este que fizeram as sociedades modernas utilizarem do design para articulação das mudanças em curso que o próprio sistema desencadeou, as quais foram descritas como progresso, civilização e industrialização (Forty, 2007, p.20). Para o autor, o design esteve presente a fim de superar a resistência à novidade, em um processo de disfarçar, esconder e transformar, a serviço de um conjunto de símbolos que passam a operar em virtude de sua manutenção.

Por isso, Foucault destaca a necessidade de “distinguir as relações de poder das relações de comunicação”, transmitidas em um “sistema de signos ou de qualquer outro meio simbólico”, onde, ainda que estejam separadas, estão imbricadas umas às outras, por onde se apoiam e servem, mutuamente, de instrumento na produção de sentido (Foucault, 2009, p. 240-241). Desse modo, confere a tudo que produzimos, inclusive ao design, aspectos para além da mensagem, que

[...] a produção e a circulação de elementos significantes podem perfeitamente ter por objetivo ou por consequências efeitos de poder, que não são simplesmente um aspecto destas. Passando ou não por sistemas de comunicação, as relações de poder tem sua especificidade (Foucault, 2009, p. 240).

Ponderamos assim, que nada está isento de uma percepção sociopolítica, e mesmo as produções estéticas e comerciais, também utilizam das noções simbólicas dos objetos, discursos e produções de saberes, para acompanhar as alterações em curso, promovendo a manutenção das hierarquias.

No que diz respeito a uma perspectiva do domínio dos corpos, Foucault (2019) discute que se alterou pelos tempos em concordância com as instituições médicas, políticas e religiosas. Para o autor, “a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares...” (2019, p. 235), retomando, ainda, a ideia de que muitas vezes somos escolhidos pelos objetos e produções discursivas, mais do que os escolhemos intuitivamente.

Algo também discutido por Foucault (2019) que considera que o poder não está somente sob a ação de reprimir. Para o autor:

[...] se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte é porque produz efeitos positivos no nível do desejo – como se começa a conhecer – e também no nível do saber (Foucault, 2019, p. 239).

Dessa forma, o poder não impede o saber e a visualidade dos corpos, mas ele os constrói a partir de suas perspectivas. Para Foucault, a sociedade precisa, ainda, de um corpo e, no que diz respeito aos controles da sexualidade, resta saber qual corpo a sociedade atual necessita.

Se antes nos entendíamos sob o espectro de uma sociedade de obediência, regulada e controlada pelo “dever-fazer” capitalista, hoje sua configuração se altera para o invisível comando do “poder-fazer” presente no neoliberalismo. Ainda que possuam o mesmo intuito e mesmo ponto de chegada para uma regulação dos sujeitos e sua máxima produtividade, se estruturam de formas diferentes, onde a primeira sendo uma sociedade da negatividade, se reconhecia no dever e na obrigação; enquanto a outra, utiliza da positividade irreal em poder ser quem, e o que quiser ser, para construir uma incansável forma de produção (Han, 2017b).

Assim, estamos a todo o momento sob a ótica coercitiva destes, seja da produção ou da punição, seja tanto pelo outro, como no modelo capitalista, quanto por nós mesmos dentro do contexto da positividade neoliberal. Esta última soa muito eficaz aos modelos de controle e regulação, já que, para Han:

[...] a autocoerção é muito mais fatal do que a coerção alheia, pois não é possível haver nenhuma resistência contra ela. Por trás da aparente liberdade do indivíduo singular, o regime neoliberal esconde uma estrutura coercitiva; a partir daí o indivíduo passa a não mais

compreender a si mesmo como sujeito submisso (*subjecto to*) mas como projeto lançado. (Han, 2017a, p. 24)

Há agora a ideia de um espaço para existir, mas ao preço de não ser totalmente, pois, para todas as possibilidades identitárias, há limites que esse mesmo sistema impõe do que pode ou não ser desejado e alcançado, levando em conta a existência destes corpos a partir do atendimento de ferramentas produtivas e comerciais. Em destaque aos corpos desviados e marginalizados que sobrevivem, que ultrapassam as expectativas das estatísticas de educação, profissão e vida, lhes é dada uma categoria de representatividade nesse novo espaço do universo meritocrático do neoliberalismo. É concedido uma leitura de que aquele corpo superou as estatísticas e perspectiva de vida e sobreviveu por merecimento que deve ser, então, copiado.

Retornar-se, assim, a apenas existir e não mais ser. Devemos, então, performar e atribuir aos nossos corpos a ideia de produtividade, ainda que não haja qualquer sentido com nós mesmos. Dessa forma, no igual habita uma mentirosa recompensa ao passo que reiteramos as normas da positividade neoliberal e, nesse conforto da falsa ideia de pertencimento, se encontra o apagamento de quem somos enquanto sujeitos e identidades existentes no mundo.

Segundo Han, na “positividade só são admitidas coisas que são consumidas” (2017a, p. 31) e, esta, tem o poder de transformar tudo em uma fórmula para consumo. Entretanto, o autor começa a traçar formas de rompimento com essa perspectiva que estão pautadas justamente na diferença, no esvaziamento e total conhecimento de si mesmo para que sejamos capazes de entender e perceber o outro.

Ainda para Han (2017a), o princípio de desempenho da atualidade, que hoje domina todos os âmbitos da vida, abarca também o amor e a sexualidade, e seria necessário esvaziar-se para se autoconhecer e reconhecer o outro, proporcionando, assim, a alteridade necessária e capaz de subverter estas construções. Conforme este autor, isso seria uma ameaça aos regimes de controle atuais, portanto, “a alteridade não é uma diferença consumível. O capitalismo vai eliminando por toda a parte a alteridade a fim de submeter tudo ao consumo” (Han, 2017a, p. 34-35).

Aos exemplos antes mencionados, Han ainda configura a presença destes como uma real ameaça aos regimes sócio-políticos, uma vez que, “no inferno do igual, a chegada do outro atópico pode tomar uma forma apocalíptica” (Han, 2017a, p.11). Assim, o que nos leva para o inferno do igual teria, então, seu percurso alterado por meio da atopia que se dá num lugar estranho.

Para Foucault (2019), está ainda além, é pelo investimento do corpo pelo poder que se deu o domínio e a consciência do próprio corpo. Na atribuição de desejo ao corpo da sociedade moderna, e por assim dizer toda a identidade carregada nessa corporalidade, ao passo que se expõe, também se ataca e, assim, emerge “inevitavelmente a reivindicação de seu do corpo contra o poder, da saúde contra e economia, do prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor” (Foucault, 2019, p. 235).

Há também que se destacar que, ainda que os conflitos sociopolíticos sejam força motriz para a percepção de identidades desviadas, o avanço dos movimentos sociais contribui, também, para as rupturas do conservadorismo e tradicionalismo, sendo por essas rachaduras onde emergem novas formas de existência. As pautas identitárias que, para Lipovetsky (2004), não se tratam de um assunto instantâneo e tão pouco finalizado, são “uma reivindicação, um objeto de apropriação dos indivíduos. Meio de construir-se e dizer o que se é, maneira de afirmar-se e fazer-se reconhecer, a filiação comunitária vem acompanhada de autodefinição e autoquestionamento” (Lipovetsky, 2004, p. 95).

São práticas de uma corporalidade que questionam a ordem do desejo, do sexo e do gênero, que expõem e problematizam a construção social que se estabelece por uma performatividade de gênero, que desvia daquilo que Butler (2003) atribui por uma matriz cultural que torna os sujeitos inteligíveis, ou seja: estabelece que, para existir, é necessário possuir uma relação de sentido e coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Ainda para a autora:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas

leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (Butler, 2003, p. 39).

Ademais, conforme Foucault (1999), a noção de sexo está em acordo com os discursos de poder-saber, a qual submetem os sujeitos de seu tempo. É, ainda, no dispositivo de sexualidade que são investidos os discursos e as normas para regulação desses corpos. Portanto, a definição de homem ou mulher estaria a cargo dessas noções simbólicas e discursivas, a fim de colocar tais noções enquanto incontestáveis. Para o autor:

[...] a noção de “sexo” permitiu agrupar de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta unidade fictícia como princípio casual, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda parte: o sexo pôde, portanto, funcionar como significado único e como significado universal. (Foucault, 1999, p. 144-145)

Ao questionarmos como essas percepções engendram nosso conhecimento e as formas como produzimos sentido em nossos corpos, desestabilizamos a compreensão de sexo como uma categoria fixa, por onde se constrói o gênero a partir de sua relação. Sexo seria, então, um ideal regulatório. Segundo Butler (2001), sexo seria:

[...] um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas” (Butler, 2001, p. 152).

Para a autora, por meio dessa construção do ideal, o sexo biológico é frequentemente usado como base para a categorização de gênero, por uma ótica da qual essa associação pudesse ser natural e inevitável. Entretanto, sexo é uma categoria que também é construída social e culturalmente, e a atribuição de significado de gênero e sexo passam questionar, juntamente, a performatividade necessária para reforçar as normas dominantes. Isto, pois, segundo a autora, “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (Butler, 2001, p. 154).

Busca-se, então, formas de reconfigurar essa ordem, de entender como se produzem essas noções simbólicas a fim de subvertê-las. Assim, surgem produções

abarcadas nos conhecimentos político-sociais em diversos campos, como no design, em transversalidade ou transdisciplinaridade por meio do diálogo com outras áreas de conhecimento, que possibilitam repensar e traçar novos caminhos a partir dessa dialética relação entre o tempo e os sujeitos, colocando em evidência suas identidades.

2.2 Design Contemporâneo: práxis e sensibilidade

A presença do sujeito no centro das discussões identitárias na contemporaneidade, o coloca em destaque em tantas áreas de conhecimento quanto suas intersecções. Envolvem aqui áreas como: artística, tecnológica, sociopolítica e cultural, bem como suas ações para o desenvolvimento projetual. Um estreitamento que leva uma fusão do pessoal ao individual, onde, mesmo a cultura de massa e tantas manifestações artísticas passam a incorporar e apresentar uma estetização do cotidiano nas diversas formas de representação.

A ampliação de perspectiva, principalmente, no que tange áreas criativas, levam a novas e outras constituições projetuais para além das formas plásticas, pensando ainda, no sensorial, subjetivo, que se constrói para além do visível, em uma proposta quase sinestésica. Na contemporaneidade, não há como traçar limites precisos entre o que se entende nos projetos e produtos enquanto função prática, simbólica, estética e sensível, que envolvem, por sua vez, as relações do real, do subjetivo e do imaginário e, também, da significação do poder. E é nesse percurso que se estreita na sociedade de consumo e nas produções imagéticas, que se constroem também, lugares, contextos e objetos imbuídos de uma "estetização da realidade", como sugere Featherstone:

A superprodução de signos e a reprodução de imagens e simulações resultam numa perda do significado estável e numa estetização da realidade, na qual as massas ficam fascinadas pelo fluxo infinito de justaposições bizarras, que levam o espectador para além do sentido estável. (Featherstone, 1995, p. 34)

Nesse aspecto, podemos ainda propor a reflexão ao que Lipovetsky e Serroy (2015) chamam de “estetização do mundo”, sendo uma ferramenta do “capitalismo artista”. Para os autores, nada mais escapa às operações de design-decoração, tudo é pensado e realizado para parecer “tendência”, “seduzir”, “ser imagem” e “novo”, produzir

efeitos visuais e emocionais. Nas sociedades contemporâneas, atravessadas pelo hiperconsumismo podemos perceber novas relações entre o homem e a cultura, e tudo que perpassa por eles (Lipovetsky; Serroy, 2015). São processos que afetam e são afetados pela identidade dos sujeitos e, principalmente, em áreas projetuais, onde destacamos aqui, o design.

Dessa forma, enquanto projeto e práxis¹¹, o design, para Bomfim (2014) “procura seguir princípios de diversas ciências na determinação da figura dos objetos”, onde, ainda para o autor, considera que um objeto supõe inicialmente a existência de um sujeito:

Não há sentido em objeto sem sujeito, pois o objeto, entendido como “coisa”, “fato”, “representação”, “conceito”, “pensamento”, etc., só existe dentro dos limites de nossas experiências, de nosso conhecimento e de nossa linguagem. (...) Os objetos se transformam, os sujeitos se modificam e os significados dos objetos para os sujeitos também se alteram (Bomfim, 2014, p. 44).

Essa dialética relação entre objeto e sujeito não é fixa, reflete para além das percepções visíveis, significados que se alteram e ganham corpo por meio da sensibilidade que ali permeia. É ainda, através destas subjetividades, que o design sendo um campo intimamente ligado com seu tempo, sujeito e sociedade, pode e deve refletir toda mudança social e política. Segundo Moura (2021), isso se dá uma vez que a definição de design contemporâneo:

[...] está diretamente voltada às manifestações próprias e temas emergentes de cada época, na relação da historicidade com as mudanças do conhecimento e as inovações que ocorrem em diferentes âmbitos que dizem respeito à contemporaneidade e, conseqüentemente, ao design (Moura, 2021.p. 106, 107).

Sendo assim, o campo projetual dentro do design contemporâneo propõe diálogos com esses mesmos processos subjetivos e sensíveis que envolvem, agora, os sujeitos e suas identidades, para além das funções práticas, concebendo suas noções simbólicas. Se para Moura (2021) este é um campo que necessita atualização de tempos

¹¹ Assim como Ana Mae Barbosa e a Abordagem Triangular para o Ensino das Artes, construímos aqui o entendimento de práxis a partir da reflexão de Paulo Freire em Pedagogia do Oprimido (2005), estreitando uma relação entre práxis à reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Trata-se de uma dialética entre teoria e prática, que se sobrepõem e retroalimentam. Esta seria, ainda, uma teoria de práxis para a viabilidade das utopias.

em tempos, ao passo que observa os atravessamentos de sua época, ainda nesse universo da representação, do projetual e da criação, o design se coloca de forma presente nas mudanças ocorridas em seu fazer. Nesse sentido, Bomfim considera que:

Design, do mesmo modo que qualquer outra atividade do processo extremamente complexo e dinâmico do trabalho social, é orientado por um conjunto de objetivos de natureza política, ideológica, social, econômica, etc., que são determinados pelas instituições sociais, ou seja, partidos políticos, sindicatos, associações de classe; enfim, pelas organizações que possuem e exercem poder sobre uma sociedade. (Bomfim, 2014, p. 17).

Não somente esse conjunto de objetivos se tornam amplos, como também as formas de atuação dentro do design se ampliam no contemporâneo. Essa relação com as problemáticas do seu tempo, ao passo que proporcionam novas articulações, também sugerem outras formas de atuação para a área, já que, do mesmo modo que o design é atravessado pelas sensibilidades e subjetividades, há uma ilimitada possibilidade de novos e outros diálogos antes não explorados.

Falamos aqui de um design que, segundo Portinari (2017, p. 3) “se constitui em um entrecruzamento de diferentes práticas e espaços”. Para a autora, não se trata apenas de “processo projetual ‘puro’ cujas implicações políticas e sociais dependeriam apenas dos meios e dos modos de sua instrumentalização”, onde também compreendemos que o design, em seu caráter inter e transdisciplinar, necessário para visualização das esferas simbólicas e sensíveis presentes nas relações cotidianas, capazes, assim, de atender às emergentes demandas, que se articulam para além das suas práticas disciplinares, construindo novas possibilidades.

Conforme Moura (2018), inicialmente, a interdisciplinaridade se dá por meio das aproximações dentro do próprio campo do design, proporcionando uma interação entre as práticas que ali já se organizavam, desenvolvendo e ampliando seus limites, onde a autora pontua enquanto “design com”. Essa expansão, leva a uma visão do design total, possibilitando o rompimento de fronteiras do design e estreitando sua relação com outros aspectos que se configuram em tantas outras áreas, nem sempre correlatas. Aqui, a transdisciplinaridade, agora entendida como “design e”, torna-se um campo de possibilidades em contínua exploração, como exemplificamos na Figura 04. Não há limites, tão pouco conclusão e ponto final para seu alcance, tendo em vista que suas

possibilidades estão intimamente ligadas às percepções e subjetividades que engendram o agora, sendo este, mutável e inconcluso.

Figura 4: Novos enfoques do design contemporâneo



Fonte: Adaptado de MOURA (2018)

Esse horizonte que se amplia traz novos conhecimentos e entendimentos para o campo do design e, por consequência, para a atuação dos designers na contemporaneidade. Para tanto, é necessária atenção às minúcias que se apresentam nas relações cotidianas, de forma específica, àquelas que se colocam à sombra dos símbolos que engendram a comunicação dos fatos e acontecimentos. É assim que Flusser (2007) nos alerta para uma atenção aos códigos e símbolos que se apresentam na comunicação, que onde quer que se descubram códigos, pode-se deduzir algo sobre a humanidade.

É importante analisar o que se altera no tempo, aquilo que ganha novas configurações e promove tensões e estranhamentos na ótica da normalidade. Desse modo, no que diz respeito às produções simbólicas do design, corpo e sujeito desviado,

observamos que ao se colocarem em discordância ao modelo binário e heterossexual, na disrupção da normalidade sexual, conferem à sua representação e corporalidade outros códigos, símbolos e subjetividades que destoam daquelas produzidas e correspondentes às normas praticadas para a visualidade de um corpo passável¹².

Refletimos, então, na capacidade de propor novos debates e diálogos a partir das corporalidades desviadas e desviantes, a fim de repensar novos caminhos. Ainda sobre o que diz respeito à performatividade dos corpos a partir das normas de gênero, para Portinari (2017):

A noção da materialização performativa de corpos, identidades, subjetividades e diferenças sociais serve ao mesmo tempo para problematizar a idéia de “construção” do social, para desvelar a dimensão performativa da norma e para visibilizar os seus agenciamentos críticos – embora a crítica não possa se reduzir à sua performatização. (Portinari, 2017, p. 16)

Nesse aspecto, o design está presente não somente nos objetos e artefatos que são utilizados a fim de atribuir esse sentido de inteligibilidade aos corpos em sua performatividade, mas também enquanto construção das ideias, em seu projeto e processo, nos discursos, na dialética relação com o sujeito, que, ao mesmo passo que se constroem para corroborar com o corpo inteligível, ao esbarrarem nos corpos desviados, questionam, colocam em dúvida essa construção social da sexualidade. Observa-se que, para os sujeitos em que o discurso da cisheteronorma não faz sentido, esses corpos desobedientes que o rejeitam “emitem outros códigos, outros desejos sociais politicamente discordantes” (Altmayer; Veras, 2021, p. 108).

Isso se dá, pois, para promover a sensação de um corpo que pertence e se reconhece dentro do que estabelece essa regulação, há ainda um pressuposto que toda e qualquer pessoa se envolve de códigos e símbolos a partir de uma heterossexualidade compulsória (Butler, 2003). Essa seria uma regulação intrínseca na forma como desempenhamos nossos papéis sociais, não nos permitindo distanciar daquilo que culturalmente é normal e desejável.

¹² Segundo o entendimento de Butler (2003), passibilidade diz respeito à forma como a pessoa é lida ou interpretada pelos outros e socialmente em relação às normas de gênero e sexualidade dominantes, por meio das quais são internalizadas, contestadas e reforçadas por meio das práticas sociais.

Contudo, a presença do design nessa discussão estaria ainda no que antecede a justaposição por meio de códigos e símbolos, de objetos e materiais visuais em meio aos corpos. Essa sua intrínseca relação com o sujeito o coloca na concepção das ideias, no ponto de partida dos processos criativos, na elaboração do projeto. Desse modo, na contemporaneidade é onde emergem as discussões para possibilidades de rompimento com os saberes que hierarquizam essa ótica dentro do campo do design, desde o momento da concepção das ideias, a fim de dialogar com tantas outras identidades e sujeitos existentes neste tempo.

Uma articulação que nos permite aproximar ao que Portinari (2017) propõe ao construir um caminho para *queerizar* o design, propondo formas capazes de subverter e embaralhar as práticas normativas, propondo novos processos subjetivos, como sugere:

Queerizar é problematizar a normatividade e potencializar a diferença, lá onde elas se produzem: nos dispositivos de saber e de poder, na performatividade dos discursos e das práticas, na materialização e partilha das (in)visibilidades – e nos seus pontos de fragmentação e fissura. Essa problematização se dá de diversas formas, abrindo novas possibilidades de agenciamento crítico (Portinari, 2017, p. 14).

Seria, assim, uma forma de desorganizar práticas normativas propondo e estabelecendo outros processos subjetivos que partem deste momento (Portinari, 2017). Além disso, para Altmayer e Veras (2021), trata-se sobre expor o que se pretende esconder, onde, para estes autores, *queerizar* o design seria o “foco em seus processos constitutivos e atribuir responsabilidades culturais e sociais, econômicas e políticas” (Altmayer; Veras, 2021, p. 104).

Construímos uma percepção do papel do design tanto na manutenção dessas estruturas binárias, capazes de reforçar estes discursos, quanto sua importância na percepção para novas formas de pensar o mundo, demonstrando seu envolvimento não somente na cultura material, mas também naquilo que engendra a constituição do pensamento, dos símbolos e dos sujeitos de um tempo.

É necessária, assim, uma percepção também por parte dos designers que nesse tempo se encontram e se colocam enquanto sujeitos contemporâneos. Para Haraway (1995), a produção de novas epistemologias do saber faz parte de uma ação política que reconhece que tal produção de conhecimento não está descolada da subjetividade, das

noções simbólicas que construíram quem as realiza. Essa é uma discussão onde a participação dos designers remontam para uma nova esfera. Não se trata apenas da função prática e projetual e, justamente isso, se deve à participação do sujeito para além da sua posição enquanto receptor e em expandir a função poética, sensível e subjetiva do design. Agora, ele está presente também enquanto idealizador e intermediador dos objetos e projetos, tanto como público quanto próprio designer. Ademais, não há apenas um design funcional e racional destinado às produções em massa, como era pautado e idealizado no design moderno, por isso se propõe o processo projetual para a diversidade, o qual coloca o sujeito também como cocriador ou criador, receptor e fruidor destes processos e do todo.

O designer se torna parte, princípio e, antes de tudo, pertencente ao processo criativo. Os projetos de design, agora, dependem deste sujeito para que suas funções, tanto concretas quanto abstratas, sejam realizadas e validadas. Assim, por meio desses novos rearranjos sensíveis e fruidores que o design também se aproxima de áreas como a arte em meio a fluidez no contemporâneo. O destacamento da figura do designer, seus estreitamentos e intersecções com outras áreas, nos leva ao conceito de designer-artista, evidenciando não só a individualidade, mas também a subjetividade, seus processos criativos e formas de expressões, por onde passam a demarcar suas identidades. Antes anônimo, o designer agora tem nome e reconhecimento que o distingue e o revela, seja por sua produção estética, sua atitude no universo de criação e produção, seja pelas ações políticas que defende.

Para Foucault (2001), a função-autor propõe não somente a atribuição de um discurso ao seu produtor, elas dialogam com toda a trajetória e o conjunto de relações que engendram a existência deste sujeito em seu contexto e atravessamentos sociais, proporcionando assim, inúmeros discursos que possam atingir àqueles que, de alguma forma, partilham ou partilharam do mesmo processo de subjetivação em algum momento de suas vivências. Ainda conforme Foucault (2001, p. 279-280), tal função autoral “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”.

Portanto, a posição do designer enquanto autor traz consigo para além da marca e do nome, mas sim, tudo que engendra a identidade do sujeito criador que, em alguma instância, também torna-se intermediador, espectador e fruidor destes projetos de design. Além disso, ele configura uma humanização do design ao passo que institui a existência de um sujeito, seja em partes ou na totalidade desses níveis. Sua posição-sujeito, referenciada pelo nome ou pela plástica que se caracteriza autoral, está marcada então por meio da memória, individual e coletiva, que o designer partilha em sua construção identitária. Isso se deve, segundo Michael Rock (2015), a um “nome próprio [que] carrega consigo características físicas, subjetivas e até inerentes, não só de um indivíduo, mas em referência a tudo que nele comporta”.

Bomfim (2014) pontua em seus textos, ao dissertar sobre uma teoria para o design, que os objetivos mencionados se referem às estratégias utilizadas para caracterizar e tornar palpável as utopias de uma sociedade. Em meio a representação do real e do imaginário mencionadas inicialmente como umas das proposições deste tempo contemporâneo, ainda para Bomfim (2014), “(...) as utopias têm duplo significado: de um lado elas constituem o objetivo distante de ser alcançado (ideal), de outro, são o anúncio do possível (real)”. E, portanto, é importante lembrar que o design revela e reflete onde a sociedade se encontra; o design anuncia ou denuncia, conforme Bomfim (2014). Mais do que isso: ressalta-se uma característica que se apresenta no design contemporâneo: a consciência que as experiências de um designer estão presentes em seus projetos e produtos.

Poynor (2003) aponta que aparição do designer como autor é uma das ideias chave do design pós-moderno e destaca que o ato de desenhar, de projetar nunca é algo neutro e, os designers, especialmente nos últimos 30 anos, sempre trazem algo de pessoal em seus projetos e têm sido considerados os profissionais mais importantes da cultura contemporânea, onde a memória assume papel significativo. Para Haslam (2010, p. 23) “o design é uma mistura de decisões racionais e conscientes que podem ser analisadas e decisões subconscientes que não podem ser deliberadas tão prontamente, uma vez que derivam da experiência e da criatividade do designer”.

Buscamos, assim, por meio da memória, esse lugar, ou melhor, “não-lugar”, que se busca habitar como um horizonte de possibilidades que se coloca à disposição da sensibilidade para a criação e configuração projetual. Aqui, Rancière (2009a) trata a partilha do sensível como um conjunto de produções subjetivas existentes neste campo que foge da mera superfície e sim em um sistema que revela e oculta o que existe em comum e distinto, o que está em jogo não é somente a produção visual ou discursiva, mas o que é sentido a partir destas (Rancière, 2009a). São esses campos sensíveis que aproximam o sujeito às suas identidades, aos seus gostos, desejos e interesses.

Buscamos nesse “não lugar” o que o autor denomina como a utopia que se dá como ponto extremo de reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência, e que pode nos proporcionar, de fato, o conhecimento real dos acontecimentos de nosso tempo, daquilo que se coloca para além do visível nos códigos e símbolos. Isto, pois, para Rancière (2009a), essa nova configuração de espaço também é capaz de repensar o real. Contudo, é preciso criarmos, ainda que a partir de um lugar ficcional, a possibilidade de novos entendimentos, estruturas, percepções, concebendo que muitas vezes perpetuamos aquilo que já nos foi proposto, como explica:

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2009a, p. 59).

Desse modo, por meio do design, desde a percepção em seu processo criativo, e a partir de uma ótica desarticulada da normatividade, seríamos capazes de propor e produzir novas formas de conhecimento. Para Portinari (2017), *queerizar* o design estaria, justamente:

[...] problematizar e transviar a participação do design na (re)produção e materialização das estratégias da normatividade, através da análise crítica de sua inserção nesses processos, agenciando-o para a produção de perspectivas e práticas contra-normativas e a potencialização de novas possibilidades de existência (Portinari, 2017, p. 3).

Assim, essas discussões e problematizações seriam aquilo que se configura no campo sensível, capazes de revelar, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes, que nele definem lugares e partes respectivas (Rancière, 2009a). Traçamos, portanto, uma possibilidade de diálogo para a sensibilização do design, também capaz

de abarcar as produções de saberes subalternos, aquelas que emergem dos corpos desviados e desviantes, propondo em contrapartida, uma reflexão acerca da constituição das estruturas hierárquicas do saber dominante.

Para observarmos como operam esses processos normativos e seus desdobramentos em meio ao design e a arte, proporcionando a construção desses novos lugares de existência, é necessário voltarmo-nos à comunicação do corpo e do que dele advém, intermediado por essas produções discursivas das normas. Nos debruçamos, assim, para analisar os discursos latentes aos corpos desviados, que comunicam e saltam para além da mera representação visual.

Dessa forma, propomos, nos capítulos que seguem, trazer elementos que atribuem o sentido de dar pinta aos corpos desviados às normas, bem como uma reflexão acerca de toda potencialidade criativa destes. Primeiramente, observando em suas minúcias, nos detalhes que se reiteram ao longo dos tempos e que se expressam cotidianamente. Uma reflexão pautada na memória dos corpos e daquilo que os construiu de forma atrelada às suas identidades. Isto, pois, tal reflexão a respeito dessas práticas dissidentes são também uma forma de investigar a memória social dos objetos (Altmayer; Veras, 2021, p. 110). Em seguida, caminhamos até as representações do corpo por meio das artes, traçando caminhos para a percepção das noções simbólicas e subjetivas que se manifestam, as quais estão imbuídas de todo esse arcabouço normativo, para, assim, posterior estudo de caso.

3 CORPOS QUE DENUNCIAM

3. 1 Memória e sensibilidade

Este capítulo propõe refletir acerca dos corpos que denunciam: seja as evidências de construções sociopolíticas que se refletem nas produções imagéticas e materiais, presentes no cotidiano e em nossa subjetividade, seja nas representações artísticas. Inicialmente, propomos um diálogo a respeito do quanto essas representações visuais e os objetos são capazes de atribuir um sentido à performatividade dos corpos, atreladas ao seu processo identitário e na construção de sua memória; e, posteriormente, inferimos formas para observar a articulação das representações sensíveis do corpo nas artes, decorrentes de um processo criativo que dialoga com essas noções simbólicas normativas, evidenciando como essas mesmas atribuições estão presentes e aparentes nas produções visuais.

Retornemos, então, à referência da música Pavão Mysteryozo, antes citada, a qual podemos traduzir que os mistérios de seu voar o levam a tantos céus e lugares que foram capazes de lhe proporcionar histórias para contar. E é assim, em meio às formas, não misteriosas, mas sensíveis e subjetivas, que nos apresentamos, que somos capazes de construir tantas memórias. Há, aqui, uma subjetividade existente entre o pavão, seu mistério em ser quem é, os lugares que percorreu e, assim, as lembranças que dali surgiram. Lembranças vividas e sentidas por meio de seu corpo espalhafatoso e “cheio de pinta”, que diz muito sobre o modo como são posicionados socialmente e se fazem presentes em vida, em sociedade e no mundo. A partir dessas dinâmicas decorrem, ainda, os processos identitários em meio à construção individual de quem somos, e coletiva da qual pertencemos.

Ao traduzirmos os mistérios do seu voo enquanto a forma como o pavão se apresenta, ou seja, sua performatividade, podemos observar que tais lembranças criadas se constituem por uma simbiótica relação entre corpo, sujeito e memória. Um estreitamento explicado por Ecléa Bosi (1994) onde, segundo a autora:

[...] cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é

constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o objeto” (Bosi, 1994, p. 44).

Bosi (1994, p. 46) ainda explica que as imagens do presente estão pautadas no que vivenciamos, uma vez que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. Sendo assim, seria impossível dissociarmos quem somos – como resultado de nossas memórias – de nossos corpos e da construção destes enquanto processo identitário. É possível concebermos, ainda, como as interações com todos os dispositivos aos quais estamos expostos, são capazes de engendrar a forma como se agencia nossa corporalidade, performatividade e, assim, identidade, destacando, principalmente, as intervenções subjetivas.

Para entendermos como as percepções que nossos corpos constituem estão ligadas intimamente aos resultados de como os construímos por meio da memória, é necessário, também, perceber como seus atravessamentos sociais, culturais e, principalmente, de senso comum e partilhados, agenciam essas construções de uma corporalidade enquanto aceitável ou desviada e abjeta. Por isso, escrevo em primeira pessoa como parte de um depoimento para necessária contextualização.

Desde sempre entendi que meu corpo falava antes de mim, até mesmo o que eu não queria dizer. Alto, espalhafatoso e ao mesmo tempo tímido, vivi entre o entrave de passar despercebido e não saber falar de outra forma que não fosse com o embaraço das mãos e do corpo quebrado¹³. O motivo por permanecer na tentativa de não ser visto era uma, entre as diversas formas de agressão, no sentido de questionar minha sexualidade enquanto algo desajustado e nocivo. Ser uma criança “viada”¹⁴ nos anos 90 me trazia poucas referências e contextos de possibilidades de existência para além das identidades caricatas e pejorativas dos programas de humor, por isso, por muito tempo me permiti, de forma frustrada, me “deixar no armário”¹⁵, sendo esta a minha forma de me expressar.

¹³ Aqui, atribuo quebrado tanto ao sentido de que meu corpo não exercia uma postura ereta e masculina esperada socialmente, quanto ao sentido de que meu corpo estava desajustado, fora do eixo e que necessitava de conserto.

¹⁴ Termo utilizado em meio às pessoas LGBTQIAPN+ para designar uma criança afeminada.

¹⁵ Termo utilizado pessoas LGBTQIAPN+ que mantém sua sexualidade em anonimato e não reveladas. Segundo Miskolci (2007), o armário é “uma forma de regulação da vida social de pessoas que se

Anos depois, entendi a impossibilidade de tudo isso, uma vez que me constituí enquanto sujeito e tive minha identidade a partir de aproximações com a arte, a sensibilidade e o entendimento de que, para muito além do senso comum e a operacionalização dos corpos, existem tantas outras possibilidades de existências, ainda que desviadas e desviantes e que não estão pautadas nas expectativas conservadoras. Mas, meu corpo não só expressa quem eu sou, ele também me denuncia e denuncia tudo que engendra seu processo de construção em memórias e lembranças, as quais não são só minhas, mas dos iguais a mim.

Recentemente, em consulta médica, apresentei como sintoma um nódulo linfático. Sentado ali, à frente dos médicos, um homem de short curto, camisa ampla desabotoada e tênis cano alto, tive sempre o mesmo diagnóstico: bicha! Ainda que os exames não apontassem qualquer infecção bacteriana, todos trataram da mesma forma, uma vez que acreditavam ser proveniente de uma IST¹⁶, trazendo tantos outros problemas ainda piores por um tratamento equivocado. Por fim, tratava-se de um agravamento, ainda pouco conhecido, da Covid-19: uma infecção viral.

Há, aqui, neste corpo do relato, uma memória da estigmatização de como ele se construiu: de um significado, ainda que implícito e subjetivo, atribuído à sua performatividade, seu comportamento e as formas que ali se materializavam, transpostas por meio das memórias que este carrega.

Se para Bosi (1994, p. 54) “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão [...]”, a construção desses significados está também inscrita e atravessada naqueles que o observam e, aqui, operam o senso comum. Pensamos, ainda, a lembrança, segundo a autora, enquanto “uma imagem construída pelos materiais que

relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na "mentira" e na vida dupla”.

¹⁶ Infecção Sexualmente Transmissível. Necessário contextualizar que desde o surgimento do vírus HIV/AIDS nos anos 80, os grupos de pessoas LGBTQIAPN+ são vistos como principais alvos das doenças sexualmente transmissíveis, em especial homens gays e mulheres transexuais e travestis. Recentemente presenciamos o mesmo com os casos de Monkeypox (varíola do macaco), criando novos estigmas ao corpo gay e transvestigênere.

estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (Bosi, 1994, p. 55).

E, para além da memória que este corpo carrega e absorve em seu processo identitário, há ainda o acúmulo de signos e símbolos que são dispostos e agregados nele para reforçar e confirmar as subjetividades expressas. O acúmulo de signos e sensibilidades dos objetos, roupas, cabelo, silhueta e tudo que ali conferem, atribuem uma discursividade subjetiva que se reitera. Portanto, Bomfim (2014) coloca:

Para qualquer sociedade os produtos, independente de suas características particulares, são instrumentos para realização das utopias, através da realização dos indivíduos ou parte deles em seus relacionamentos com outros indivíduos (sociedade) e com seu contexto material e temporal (meio-ambiente) (Bomfim, 2014, p. 17).

Dessa forma, não só a interação dos artefatos agencia processos subjetivos em sua relação com o corpo, mas também o meio ao qual ele se encontra, inferindo a este, outros atravessamentos. Assim, percebemos a construção de conflitos ao passo que ocorrem choques de identidades desviadas e dissidentes com aquelas que cumprem papéis previamente estabelecidos dentro de uma expectativa de senso comum. Podemos ainda lembrar que esses entraves se constroem a partir destes dispositivos presentes no contemporâneo, onde, segundo Foucault (2019), a sexualidade é um dispositivo histórico de poder e regulação social, a fim de vigiar, controlar e hierarquizar corpos e conhecimentos.

É no investimento do corpo pelo poder, segundo Foucault (2019) que se atribui diferentes significados ao longo dos tempos, onde, mesmo que hoje acredite-se numa maior liberdade para a existência dissidente, o que era antes moldado de forma densa e rígida, ainda permeia no campo subjetivo para uma leitura de não correspondência à norma, desviado e abjeto. As formas de controle tomam apenas outras formas, se alteram para acompanhar as produções discursivas de poder, mas continuam no campo do sensível até que se construam novas produções subjetivas.

Uma subjetividade que leva adiante aquilo que se concretizou no imaginário do que é ser uma pessoa pintosa, em sua mais pura noção simbólica e significativa, reiterada nas produções imagéticas, onde, na cultura material, utilizou do design como reiteração das produções discursivas de gênero e sexualidade (Forty, 2007). Seja nas

representações dos corpos desviados em materiais visuais como cartazes, pôsteres, e outras artes gráficas, ou ainda, na concepção de produtos pessoais, objetos de decoração ou vestuário que, em meio às experimentações com o corpo e a performatividade desviada, construíram, assim, o sentido do que é “dar pinta”.

Para Bosi (1994), “a memória das pessoas também dependeria desse longo e amplo processo, pelo qual sempre ‘fica’ o que significa. E fica não do mesmo modo: às vezes quase intacto, às vezes profundamente alterado” (Bosi, 1994, p. 66). Ponderamos, portanto, esse longo caminho que se abre para descortinar o que está para além das produções materiais. Mais do que isso, colocando o corpo desviado também como parte desta construção, nesse campo sensível que coloca suas dores e anseios à disposição do processo criativo para a visualização de novas possibilidades.

É nesse entremeado de sensibilidades e representações atribuídas por meio das memórias que, ao percorrerem o corpo, o sujeito e o objeto são capazes de criar novas narrativas e sentidos quando passam a operar junto à corporalidade desviada. São histórias contadas num lugar onde não se vê, mas têm sua narrativa que permeia nesse espaço sensível. Para Rancière (2009a, p. 54-55), “a circulação nessa paisagem de signos define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais”. Essa ordenação literária não se trata de uma “autorreferencialidade solitária da imagem. É a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto” (Rancière, 2009a, p. 55). Um arranjo de símbolos em códigos de um campo sensível que se organizam para uma comunicação concreta, como já mencionava Flusser (2007, p. 130), onde, “como símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere”.

Sendo assim, é por meio dessa representação do corpo desviado e sua performatividade, quase entendida como um teatro da realidade, umas das formas de efetividade sensível da palavra que, conforme Rancière (2009b), construímos uma percepção das vivências, memórias e sensibilidades expressadas na materialização do

entrelaçamento entre objeto, corpo e sujeito que dá pinta. Entretanto, seria nessas representações que poderíamos vislumbrar possíveis formas de formas de resgate, memória e reivindicação de existência, uma vez que, para Portinari (2002, p. 141), “nossos corpos não são tão nossos assim, e o trabalho de apropriar-se, habitar, incorporar, tornar nosso o corpo próprio, trabalho iniciado na primeira infância, desdobra-se nas infinitas vicissitudes de um processo que só termina na morte”.

Esse estranhamento da presença do corpo desviado está na inconformidade da liberdade de usar o próprio corpo para a atribuição clara das informações e da comunicação, para reivindicação da memória que constituiu esses corpos como registro de suas existências, dando visibilidade ao que realmente o sujeito quer, mesmo que o torne um corpo desviado às moralidades vigentes. Uma liberdade que atribui medo ao senso comum e às normas sociais, revisitadas e alteradas em seu tempo, a fim de disciplinar o saber e o poder, uma vez que o sujeito desviado e desviante se constitui nas atribuições simbólicas da impureza que são vistas como uma ameaça à ordem social e à integridade dos limites estabelecidos em meio ao senso comum e dominante, onde, para Douglas (1976), quando os símbolos da impureza são violados, a ordem está ameaçada e as fronteiras podem ser violadas por forças perigosas.

3. 2 Representação e imaginário

Até esse momento discorreremos os caminhos subjetivos que engendram a forma como nos organizamos, por onde, no desvio desses percursos, levam à noção de identidades dissidentes na contemporaneidade. Aqui, os corpos que representam esses processos identitários são múltiplos e não correspondem a um padrão. Dessa forma, os atravessamentos que levam à essas identidades também não são totalmente individuais, mas, sendo também coletivos, interseccionados por produções de saberes que, se esbarram em determinados momentos e em diferentes corpos.

Por isso, para entendermos como se dão as representações do corpo em meio às produções visuais, propomos fragmentar o entendimento do corpo/sujeito para aproximarmos cada significado, utilizando da arte e o processo criativo que advém do corpo para exemplificar. Antes de tudo, não se trata de uma identificação concreta e

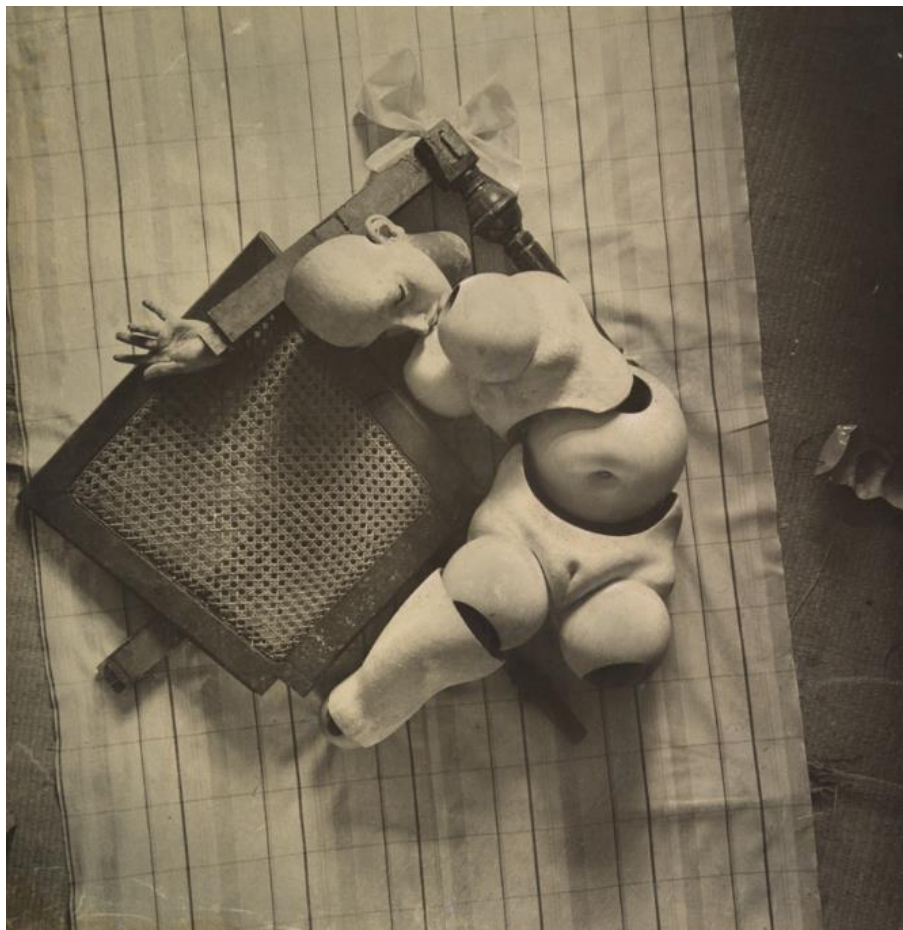
nominal, ainda que a visualidade seja também responsável pela comunicação dos códigos e símbolos. É na narrativa que se constrói para além dessa concretude e nas possibilidades do imaginário que dali incorrem, que pertencem essas coincidências e as singularidades.

Desse modo, Moraes (2002), propõe uma análise, ao questionar a construção do corpo perfeito a partir das relações culturais e históricas, entre a identidade dos corpos femininos e o processo criativo do movimento surrealista. Assim, a autora pontua, para além das tensões entre a representação do corpo na arte e na vida real, a destituição de sentido do corpo conjunto, tornando possível destrinchar, também, seus significados e, ao passo que realoca essas partes significantes em outros lugares, ainda que confuso, proporciona uma reconfiguração capaz de expor novos entendimentos e subjetividades.

Isso se deve, uma vez que, para o surrealismo, existe uma fonte inesgotável de imagens e ideias no inconsciente, por meio dos sonhos e dos absurdos, que estão distantes da lógica, da razão e das normas. Para Moraes (2002, p.69), “ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos”.

Em muitas obras surrealistas o corpo humano é distorcido, fragmentado ou transformado em formas híbridas como sugere a obra de Hans Bellmer, representada na série de fotografias chamada “*The Doll*” (Figura 05), a qual o artista utilizava bonecas para criar figuras femininas desmembradas e reconstituídas de maneira perturbadora, subvertendo e questionando expectativas sociais em relação ao corpo feminino.

Figura 5: *The Doll* de Hans Bellmer



Fonte: Disponível em < <https://www.artic.edu/artworks/223367/the-doll-la-poupee> >

Seria, ainda, uma forma de atribuir novos sentidos ao corpo que só estaria a cargo das produções normativas e cumpriria seu papel submisso se fosse visualmente como a própria norma o queria. Assim, para Moraes (2002), fragmentar é o mesmo que designar uma ideia de caos, de desintegração da ordem existente e, ainda, o desprendimento e desligamento de um todo - o que só foi possível após o aprofundamento da consciência com o rompimento aos padrões modernistas.

São questionamentos ao seu tempo, suas mazelas e seus anseios, alcançando níveis da percepção para além da superfície, como discutimos até o presente momento. Nas palavras da autora:

Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano (Moraes, 2002, p. 59).

Assim, ao passo que observamos novas perspectivas no design e nas artes a partir das identidades dissidentes, criamos rachaduras na, até então, sólida edificação das produções discursivas de controle e norma. Algo que se estende à performatividade dos corpos desviados que passam a representar essa ruptura.

A relação subjetiva entre o corpo e a arte surrealista é complexa e multifacetada. Isso não era somente um componente intermediador, algo que seria utilizado apenas para materialização da arte, mas antecedendo até mesmo o processo criativo, questionando a natureza da realidade e os limites da mente humana. Dessa forma, ao corpo se atribuía a capacidade de explorar as inquietações do inconsciente e do eu, que possibilitariam refletir outras fórmulas de estudo capazes de ampliar o imaginário, levando em conta seus recortes invisíveis e sensíveis, para assim, levar à subversão das opressões e falta de liberdade vividas e experimentadas. Para tanto, os artistas surrealistas, acreditavam ser necessário um aprofundamento das subjetividades que acometiam o corpo, atravessados em contextos sócio-políticos e, até mesmo, ontológicos.

Necessário pontuar que, em consideração aos corpos desviantes e em conformação às problemáticas que implicam hoje a existência daqueles que se configurarem enquanto abjetos, Butler (2002) alerta à necessidade de reivindicação de uma ontologia que o anteceda, pensando ainda como uma reivindicação de existência:

Eu atribuo ontologia exatamente àquilo que tem sido sistematicamente destituído do privilégio da ontologia. O domínio da ontologia é um território regulamentado: o que se produz dentro dele, o que é dele excluído para que o domínio se constitua como tal, é um efeito do poder” (Butler, 2002, p. 161)

Aos corpos desviados, o aprofundamento e experimentação de suas dores, estaria, desse modo, ligado à reivindicação da própria existência por meio da arte e da representação visual. A representação da performatividade desviada traz muito mais que a representatividade daquele corpo, mas, sim, articula esta ampliação do imaginário para

possibilidades de outras vivências que se constituem fora do regime de poder, uma potência que passa a incluir e nomear quem estava fora e com o nome de abjeto.

É, ainda, em atenção a essas minúcias que jamais passam despercebidas nas relações de poder, que se produzem sensibilidades, onde, para Moraes (2002), passam a ser vivenciadas dentro do campo simbólico no processo criativo e levam a tantas outras percepções que resultam na visualidade das artes em seu campo físico. Segundo a autora:

Se as sensações do corpo passavam a ser consideradas determinantes para o ato de criação, isso se devia fundamentalmente à obstinada busca desses artistas no sentido de intensificar a consciência através das manifestações orgânicas, levando em conta sobretudo as alterações mais bruscas do ser, expressas primordialmente na matéria (Moraes, 2002, p. 72).

Portanto, o processo criativo que advém do corpo e suas produções visuais se baseiam na relação dialética entre observar tudo que o corpo produz, seja nas sensações e sensibilidades que se expressam em cada fragmento ou no todo, como também pensar tudo que construiu este corpo nessas mesmas instâncias e níveis. Não negligenciando o desejo como fator orgânico latente, em constante disputa com os discursos de regime e controle. Entendendo, assim, a corporeidade enquanto: imaginário, no que tange à investigação do inconsciente; projeto, enquanto processo criativo; e produto, como visualidade e matéria do que se propõe como resultado das anteriores.

No que se refere às noções simbólicas e de sentido dos objetos no surrealismo, estes eram totalmente destituídos de sua função prática e óbvia, explorando suas possibilidades a partir do imaginário e do desejo. Para tanto, os surrealistas desviavam a imagem do real não só para a representação, mas ainda, para o campo da não-existência. Segundo Moraes (2002, p. 64), “inventar um objeto implicava, a princípio, escondê-lo”. Nesse fator, implicava a imaginação, as infinitas possibilidades que sua sombra, ou a ideia de uma possível existência poderiam resultar a partir do lugar que estariam, das pessoas que o manuseariam, e as infinitas possibilidades que a não matéria poderia subverter.

Seria o mesmo que destituir um sujeito de sua correlação para que o objeto não fosse impregnado pela produção discursiva que incide do corpo e da performatividade

que o envolve, como também dar ao objeto a possibilidade de sentido infinito, já que, não se construiu no diálogo com o sujeito e, assim, não denota um sentido específico, pois tanto o objeto quanto o corpo se constituem e se alteram em função de seus diálogos e atravessamentos com o tempo e identidades. Desse modo, seria criar caminhos que nos levassem a pensar a possibilidade de uma pré-discursividade que os antecede, uma vez que hoje, estão imbuídos de linguagens, símbolos e signos que se dão na tentativa de disciplinar e ordenar os sujeitos.

Em relação aos corpos cotidianos antes falados, aqueles denunciados por sua performatividade, esse seria um caminho também para possuímos nossos corpos e atribuímos seus devidos sentidos em conformidade com as identidades que o ocupam. Dessa forma, toda produção visual por meio do design e da arte, passam a questionar e a contribuir na ontologia destes corpos e, assim, dos sujeitos desviados e desviantes, participando de seu processo projetual, na experimentação das vivências, assim como na visualidade, comunicação e transgressão, comprovando sua infinita capacidade criativa e provocadora.

4 CORPO DESVIADO EM REFLEXÃO

Até o momento, construímos um caminho para elucidarmos a presença do sujeito na contemporaneidade, visualizando seu papel central na articulação de áreas de conhecimento como o design e a arte, atualizando seus processos projetuais enquanto um campo sensível que passa a observar para muito além das funções práticas. Nesse percurso, dialogamos com noções simbólicas e propomos, também, em meio ao recurso da memória e um arcabouço bibliográfico, evidenciarmos quais produções de conhecimento e saber atribuem sentido aos corpos, denominando-os desviados e desviantes. Além disso, apontamos como essas mesmas atribuições estão presentes no cotidiano, nas operações chamadas de senso comum e representadas em produções artísticas ao longo do tempo.

Agora, tencionamos uma discussão a partir do estudo de caso de um corpo desviado que se expressa e se representa por meio das produções imagéticas da artista visual e designer¹⁷ Venus Santana. Uma corporalidade que ao mesmo tempo que vivencia, também cria. Propomos, assim, uma reflexão a partir das noções simbólicas que dali derivam, atravessadas pela sua identidade, sua performatividade e os espaços físicos onde se estabelecem essas produções, as quais, da mesma forma, operam discursos para normatização desse corpo.

¹⁷ Apesar de a artista não se autodenominar designer, nós destacamos em seu trabalho muitos produtos de design gráfico que compõem seu portfólio, tais como cartazes e lambes.

Figura 6: Venus Santana



Fonte: Divulgação Coletivo Fuzuê 014 <Disponível em: www.instagram.com/p/Ch2rZ4lOgWt/>

Venus Santana é uma mulher transexual, atuante em projetos visuais no interior do estado de São Paulo. Nascida na cidade de Ibitinga, mudou-se para Bauru em 2018 para estudar Artes e se graduou pela Unisagrado. Atualmente, reside em Bauru e desenvolve diversos projetos. Teve sua arte exposta em casas de cultura independentes da cidade, como o Acesso Popular, Casa Mangue e Espaço Protótipo, além de participar com suas apresentações e performances em festivais na cidade, tais como Festival Odara, FestinBau e Parada da Diversidade de Bauru.

Ela afirma que a arte sempre fez parte de seu cotidiano, de sua vida. Nas artes visuais se desenvolveu desde muito nova, antes mesmo da consciência sobre sua identidade, a partir da representação daquilo que vivia, como ela mesma chama, de desenhos da vida de uma criança “pé vermelho”¹⁸. Ali representava sua família, seus amores e namorados da adolescência em meio às paisagens bucólicas do interior.

¹⁸ Uma expressão de regiões interioranas, muito próximas ou mesmo inseridas nas áreas rurais, onde crianças brincam descalças em meio ao chão vermelho de terra batida. Em Bauru especificamente esta

Para a artista, há um ponto de partida em suas obras e suas produções, voltados ao autoconhecimento e identidade travesti, questionando as noções de gênero e corpo. Ela busca desdobrar nas respostas que surgem dessas inquietações, de forma não literal, contando seus medos, anseios, desejos, amores, expondo sentimentos que, de fato, a humanizam e, ao mesmo passo, expõem o que torna sua identidade desviada. Falar a partir da sensibilidade e vulnerabilidade de sua existência é, ainda, expor o que também a exclui, propondo, assim, uma reivindicação à ontologia do seu e de outros corpos desviados e desviantes.

Figura 7: Autorretrato irreal de mim



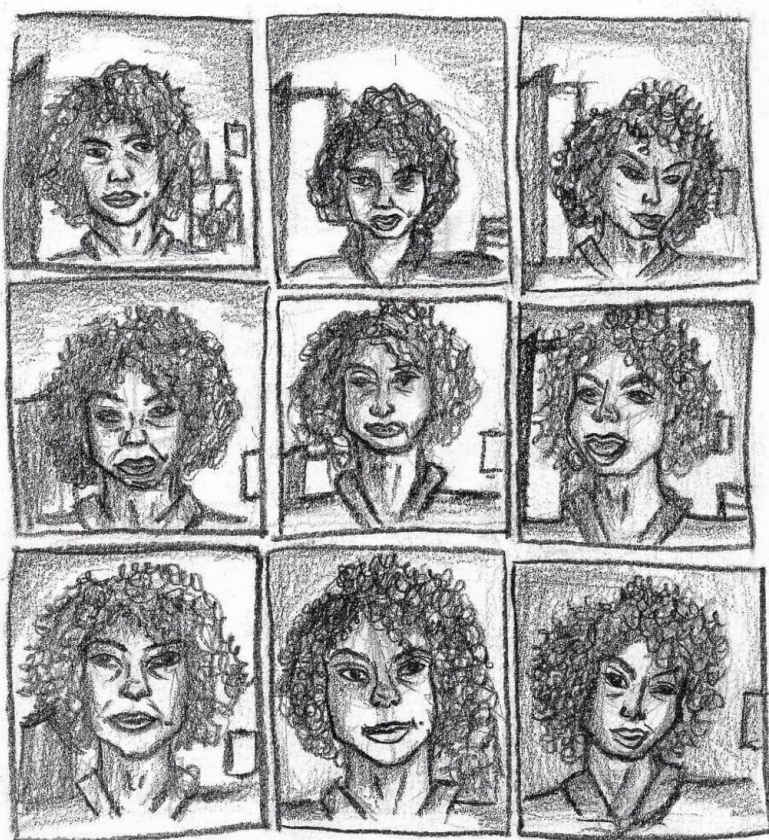
Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/p/CZUg4fDushh/>

Na obra “Autorretrato irreal de mim”, ela cria um desenho com contornos muito próximos à sua realidade, muito embora esteja esmaecido e borrado em várias áreas de

expressão é muito utilizada e sobrecarregada de valores e preconceitos a respeito da origem rural na região de início do Cerrado Brasileiro.

seu rosto, próximo à boca, não permitindo visualizar o desenho com nitidez. O jogo que se estabelece entre claro e escuro (luz e sombra) pode nos levar a inferir sobre o que é exposto e o que é escondido de sua identidade devido às pressões sociais e aos preconceitos interioranos. Também a dualidade entre o título da obra e seu desenho nos leva à reflexão de que a realidade de como Venus se vê não está na mera representação de seu rosto é, ainda, sobre não se reconhecer e não possuir uma definição clara de si própria. Uma constante questão que permeia suas obras no que diz respeito à construção da autoestima da mulher transexual e travesti, mergulhando e expandindo dentro e diante de si mesma.

Figura 8: Nove versões irreais de mim



Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/p/CMQZlepBv27/>

Do mesmo modo, a série de desenhos intitulada “Nove versões irreais de mim” faz alusão a um *feed* de rede social, ou ainda, um rolo de câmera, um recorte de uma galeria de celular após inúmeras *selfies*, tiradas repetidamente buscando encontrar aquela fotografia que fique melhor. Ainda assim, Venus as apresenta como versões irreais, não capazes de representá-la ou explicá-la.

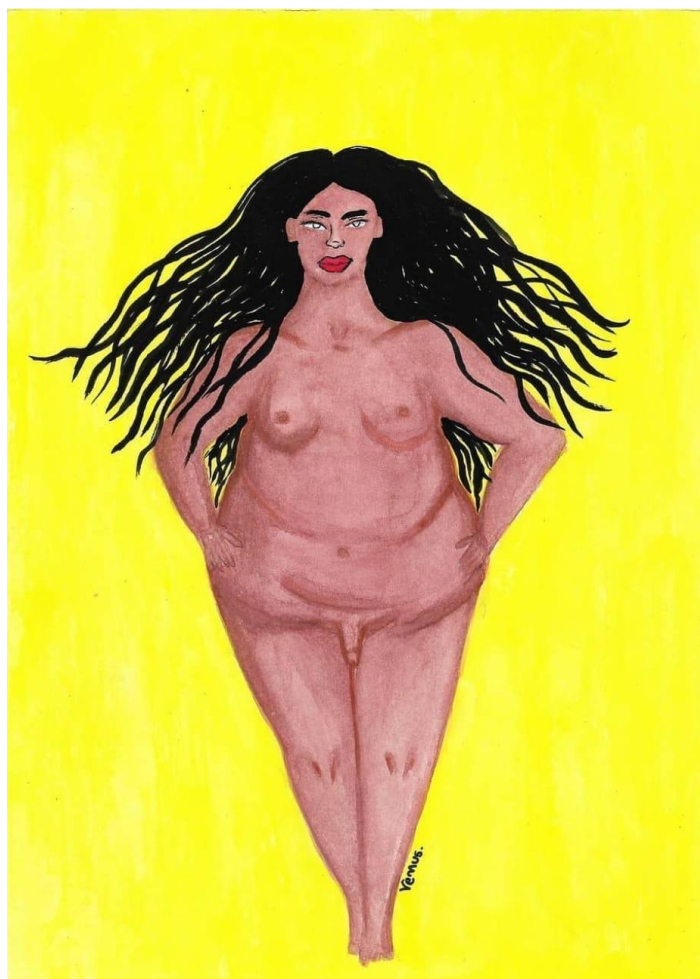
De fato, são esses fios condutores que atam as obras de quem os cria, unificando-as, na unicidade de seu projeto pessoal, pois, segundo Salles (2011, p. 44), “são princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo”.

Experimentações sentidas por meio de seu corpo e representadas por ele em sua arte. É a partir de reflexões como essas que ela constrói sua arte, explicada em três frentes: amores, dores e traviarcado. As duas primeiras ficam a cargo das representações nas artes visuais com desenhos e colagens que se desdobram, posteriormente, em lambes e cartazes. Já a terceira frente é explorada por meio da performance artística, a expressão usada é uma referência ao termo da atriz e diretora Renata Carvalho¹⁹, também mulher transexual. Esta explica que se trata do que vem depois do patriarcado, onde todos os corpos são acolhidos e humanos, reverenciando o passado, a história e a memória.

Ainda que exista uma divisão para o desenvolvimento das suas produções artísticas, há de se destacar que sobre todas há manifestações estético-políticas, não somente para reivindicação da existência, mas também pela desconstrução da ideia de um modelo cisheteronormativo, dando voz à sensibilidade da existência plena de um sujeito que produz arte a partir de sua vivência, sentimentos e experiências. Para Salles (2011, p. 43), os propósitos do processo criador e essas tendências, raramente, são “desprovidos de materialidade: o meio de expressão já está inserido no desejo”.

¹⁹ Conceito explicado em entrevista cedida ao Correio da Manhã, em 14/04/23 < Disponível em: <https://www.correiodamanha.com.br/cultura/teatro/2023/04/53436-traviarcado-e-onde-os-corpos-sao-acolhidos>>

Figura 9: 8 de março



Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/p/CMLBs0ChewL/>

Como a obra “8 de Março”, em referência ao Dia Internacional da Mulher, Venus propõe a representação de uma mulher transexual. Muito longe das mulheres que estampam cartazes e propagandas nesse dia, ela representa um arquétipo de um corpo gordo e nu, com pênis e cabelos soltos e em movimento. Utiliza da proporção e do contraste de cores para centralizar a atenção a uma mulher com uma postura segura e firme, com as mãos na cintura, abrindo espaço para o debate sobre todos os corpos possíveis de uma mulher.

Em sua participação em uma roda de conversa sobre arte no movimento LGBTQIAPN+ no SESC Bauru, organizada pelo Coletivo Cultural Fuzuê, a artista destaca que a proposta de sua arte advém de um aprofundamento do sentir, que inicia

seu processo de criação em esboços e escritos, onde pequenos poemas se tornam artes visuais e grandes performances daquilo que ecoa dentro dela. Para Salles, esses documentos são também aqueles que destacam a relação do artista com o mundo que o rodeia, que preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção nesse projeto estético, também interferido pelo tempo e espaço (2011, p. 45).

Figura 10: Série Roxo: E pra falar de compaixão, E pra falar de rabiscos, E pra falar de verdade



Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/venusillus/>

Já a série Roxo apresenta três desenhos denominados, da esquerda para direita, “E pra falar de compaixão”, “E pra falar de rabiscos”, “E pra falar de verdade”. As obras de fato se assemelham a rascunhos, pensamentos e experimentos. Não é possível entender o que está escrito com nitidez, mas em alguns trechos é perceptível reflexões às suas memórias, como “do meu querer, eu sinto e choro, choro feito criança, mas no final choro em abundância”, presente na arte “E pra falar de verdade”. Do mesmo modo, percebemos na arte “E pra falar de compaixão” a mistura de texto e desenho em meio à recortes de diferentes cores, pedaços de anotações como feitas em *post-its*, cada uma com uma parte, mas que juntas ganham corpo e forma, se fundem e escrita e desenho, esboço e arte final que representa essa introspecção e reflexão entre memória, sentimento, corpo e sua identidade. Destacamos que o desenho central desta série traz

braços mutilados que podem remeter a uma Vênus de Milo ou levar ao desconforto pela luta constante de afirmação e de busca de espaço de seu corpo desviado e desviante.

Por isso, a artista ainda explica que se debruça, nas artes visuais, naquilo que representa o que está intimamente ligado aos seus afetos e à falta destes durante seu processo identitário e de transição; daquilo que lhe foi negado na vivência do corpo transexual, desviado e abjeto, e é aqui que a experiência da sua corporalidade no mundo, torna-se ponto de partida para o processo criativo. Venus pontua, ainda, que as artes visuais se dão nesse lugar de memória do que ela sentia antes mesmo de se entender enquanto mulher transexual, no imaginário infantil e adolescente, misturado ao que ela gostaria de sentir e desejar. Algo que permanece após seu entendimento de sua identidade transexual, e segue na busca de uma utopia de sua existência, de seus amores e suas dores.

Figura 11: Ruler Of My Heart



Fonte: Portfólio da Artista <Disponível em: www.behance.net/gallery/136594897/Ruler-Of-My-Heart-2021>

Nesse sentido, da representação visual e textual, dos amores e de seus desejos, nasce também a colagem que usamos para exemplificar, denominada Ruler Of My heart (título homônimo da música de Norah Jones, 2019), representada também por um poema da artista:

*"Governantes de seu coração
Travestis assíduas, donas de sua própria razão
Desfaz as mazelas de paixões superficiais
Entra em si e descobre em seu coração partido possibilidades de se amar por inteira"*
(Venus, 2021)

A linguagem textual torna-se, ainda, um reforço para aquilo que ela pretende expor sobre o amor negado às travestis: o coração partido, os celulares apontados para o registro, a necessidade de se fazer autossuficiente. A partir disso, passamos a perceber quais noções simbólicas permeiam o corpo transexual e dissidente para além das características físicas e performativas que são denunciadas ao dar pinta. Não se trata apenas de um corpo que não performa o ideal cisheteronormativo, passamos a analisar o que constrói o sujeito em suas carências, anseios e desejos que partem da experiência dessa corporalidade.

Sendo assim, não seria meramente negar a existência do sujeito desviado, mas, sim, privar sentimentos e processos subjetivos que os tornam sujeitos em uma sociedade, neste caso, na construção de laços afetivos. Se de alguma forma não há representações dessas vivências nas produções visuais, em cartazes, outdoors ou qualquer tipo de arte ou de design gráfico, há de se destacar que esse é um registro de memória daquilo que, sistematicamente, tem sido negado aos corpos travestis.

Para Preciado (2021), isso se dá pois vivemos imersos na rede política da diferença sexual, composta por uma série de micropoderes que não só operam nosso corpo, como moldam nosso comportamento e, assim, para a negação de sentido e sentimento aos corpos desviados. Para o autor, sair do regime implica, justamente, em sair da esfera do humano e entrar em um espaço subordinado de violência e controle (Preciado, 2021).

Preciado (2021, p. 289) ainda propõe é que este mesmo regime da diferença sexual pode ser representado “como uma rede semiotécnica e cognitiva que limita nossa percepção, nossa forma de sentir e amar”, limitando, assim, nossa sensibilidade para tudo aquilo que foge da norma, inclusive as identidades desviadas, excluindo esses sujeitos do processo de construção e participação nas configurações das sociedades modernas. Estaria, então, no design contemporâneo, enquanto campo que abarca os anseios latentes de seu tempo, a possibilidade de compreender e propor em sua estrutura conceitual, as implicações políticas, culturais, sociais e estéticas que desabam por meio desses discursos.

Figura 12: Rom pom pom pom mate um astronauta



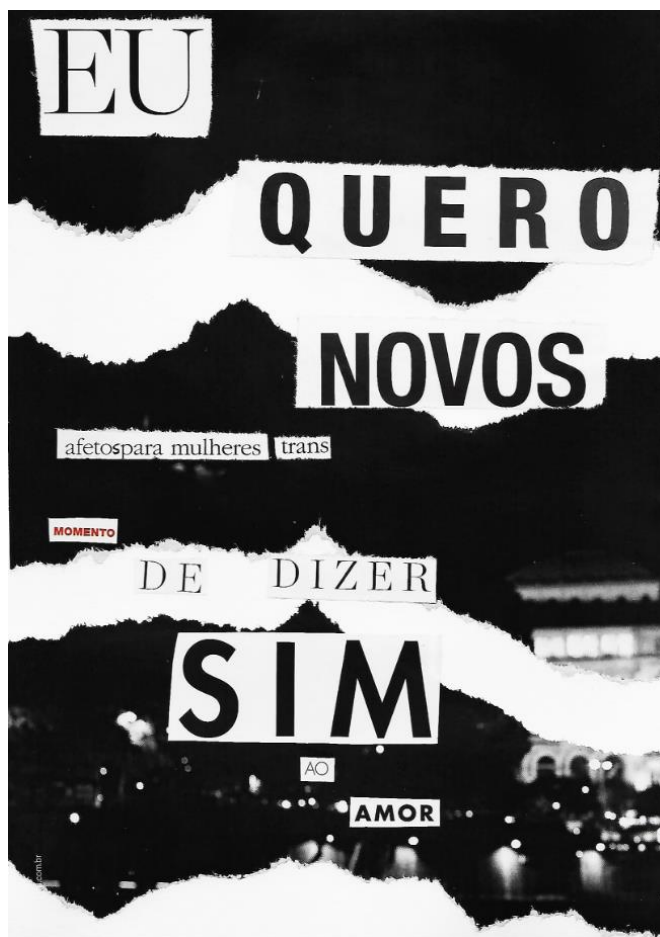
Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/p/B1ZtiOMh0Gj/>

Observamos também, para além do diálogo individual, que fatores sociopolíticos permeiam a arte de Venus como um todo, uma vez que não se trata de um “ser isolado,

mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (Salles, 2011, p. 45). Em “Rom pom pom pom mate um astronauta”, a representação de um corpo alienígena, por meio de uma mulher irreal, verde, com três olhos, segurando uma arma em direção a um astronauta, traz fatores muito próprios do local e tempo em que foi realizada. Trata-se do primeiro ano de governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, o qual tinha como Ministro da Ciência e Tecnologia o astronauta bauruense Marcos Pontes.

Desde o início de seu mandato já demonstrava uma postura negacionista em relação às referências e pesquisas científicas, bem como uma postura conservadora alinhada ao viés de uma política de direita, presente em todo o governo federal nesse período. O título da arte, em referência à música *Man Down* da cantora Rihanna, fala também a respeito da não subserviência da mulher, e do seu empoderamento frente ao homem conservador. Uma mulher alienígena aponta uma arma com o objetivo de matar o astronauta, junto da mensagem “*Not today Satan*” - em tradução clara: hoje não, Satan, figurativamente, representa o posicionamento e confronto de toda e qualquer pessoa, frente a tudo que o ex-ministro propunha e representava a partir de um pensamento fundamentalista.

Figura 13: Eu quero



Fonte: Portfólio da Artista < Disponível em: www.behance.net/gallery/136594429/Eu-quero-2021>

Destacamos também a miscigenação das artes visuais ao design gráfico nas obras de Venus, o que a artista menciona como parte pedagógica de sua arte para educar a cidade com a criação de lambes, feitos a partir de recortes e colagens, que são distribuídos em diversos pontos da cidade de Bauru - um local conservador de crescente pensamento fundamentalista religioso com atuações de representantes políticos de base neopentecostal. Nesses lambes, há mensagens como “Eu quero novos afetos para mulheres trans, momento de dizer sim ao amor”, “Ame as travestis”, entre outras.

Figura 14: Estudo para lambe



Fonte: Divulgação Instagram Venus <Disponível em: www.instagram.com/venusillus/>

E em sua rede social *instagram*, Venus coloca à disposição diversas imagens de corpos travestigêneres, diferentes uns dos outros, em uma série que ela, justamente, denomina como “Estudos para lambe”. As legendas incluem também frases como “ame e respeite as travestis” e “ame e respeite os homens trans”. Ela ainda deixa uma observação: “pegue, imprima, escreva e cole onde quiser, faça das ruas um lugar político!”.

É por meio dessa ocupação de espaços públicos que as noções simbólicas que emergem do corpo desviado tornam-se visíveis, ultrapassando para além do que a artista

chama de sua própria bolha, onde apenas quem se identifica ou dialoga com corpos desviados conheceria e estaria ciente dos anseios que permeiam sua arte e, por consequência, sua existência. Seria também uma forma de construir essas memórias, nomear e tornar presentes as identidades e sujeitos desviados, para além da marginalização dos locais onde, geralmente, se encontram e reconhecem esses corpos. Símbolos que passam, aos poucos, a ganhar uma nova ótica a respeito das corporalidades que são atribuídas por meio dos discursos que passam a ser produzidos.

A partir disso, aproximamos ao que Foucault (2008) propõe por meio da ideia de arquivo, sendo este o conhecimento que é produzido, organizado e mantido em uma determinada época. Não se trata, para o autor, de algo físico, ou tão somente um conjunto de informações, mas de um sistema de regras e práticas que determinam o que é considerado legítimo para ser incluído no registro histórico, o que é relevante do que é excluído ou ignorado. É, ainda, um dispositivo que controla e dialoga com os discursos sobre o tempo, na memória e no presente, interseccionado por diversas áreas de conhecimento, atreladas à disseminação desse conhecimento.

Para Foucault (2008), está conectado à constituição do saber, no modo como o conhecimento é produzido, organizado e transmitido ao longo do tempo, construindo as narrativas e as estruturas de poder que dali advém; assim como parte das tecnologias das práticas discursivas, por onde o poder se manifesta no nível do discurso, desempenhando um papel em sua regulação ao estabelecer normas e padrões para o que é considerado legítimo e aceitável como conhecimento.

No caso dos cartazes tipo lambes, a artista conta que muitas vezes as artes aparecem com interferências, geralmente rasuras, feitas por outras pessoas que passam pelas ruas, apenas nas palavras trans e travestis. Ela entende como uma forma de repúdio à sua identidade. Por isso, há de se observar que, ainda que se proponham novos registros, o arquivo que se mantém no campo discursivo é aquele inteiramente constituído pelas relações de poder que engendram seu tempo.

Por isso, Preciado (2021) também pontua, em sua experiência como corpo desviado, que não se trata somente de um corpo vivo como um objeto anatômico, mas de um arquivo político. Para o autor, é necessário, ainda, “articular uma nova noção do

aparelho somático para levar em conta as modalidades históricas e externalizadas do corpo, aquelas que existem mediadas por tecnologias digitais ou farmacológicas, bioquímicas ou protéticas” (Preciado, 2021, p. 296).

Assim, damos espaço a outros tipos de corpos a fim de torná-los visíveis e aceitáveis dentro do processo discursivo. Falamos também do auxílio de objetos, produções visuais, intervenções que passam a agrupar e somar noções simbólicas à corporalidade desviada, propondo outros sentidos e significados às regulações de gênero e sexualidade. Para Donna Haraway (2009), em sua teoria do corpo ciborgue, esse seria um lugar que se dá na transgressão de fronteiras entre o orgânico e o artificial, perturbando justamente as concepções de identidades naturais, onde se “ressalta que nenhuma construção social é uma totalidade” (Haraway, 2009, p.98).

Ponderamos agora, segundo o pensamento de Haraway (2009), acerca de corpos que assumem um estado de oposição tornando-se uma criatura pós-gênero, para além da construção binária operante, uma corporalidade entremeada pela realidade e ficção, organismo e máquina. Nas palavras de Haraway (2009, p. 45), o “meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”. Essa seria, ainda, uma forma de “saída do labirinto para os dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas” (Haraway, 2009, p. 98).

Essa interlocução entre corporalidade desviada, sujeito e design propõem uma possibilidade de brecha nos caminhos para as práticas discursivas e os arquivos que as mantém. Seria, ainda, uma forma de transformação cultural, ao passo que confundem barreiras e rejeitam as inscrições e signos do discurso normativo. Assim, Haraway (2009, p. 23) também atribui à constituição do corpo formas inteiramente novas de subjetividade, onde concebe que isto vai além, “[...] não se trata simplesmente de ideias. Trata-se de uma nova carne”.

Essa nova carne, corpo e performatividade não tem medo de “dar tinta”. Nas performances artísticas de Venus, percebemos que há a presença de gritos, urros, a fim de soltar o que lhe está preso, latente e emergente em seu corpo. Ela também pontua a importância da construção visual para o impacto, da curadoria para a construção do

figurino, utilizando aquilo que excede o sentido funcional do campo físico e passa a dialogar com o inconsciente e subjetivo dos espectadores - seja para criar incômodo, reconhecimento ou mesmo espanto com as informações que pretende expor, ao passo que se somam aos seus movimentos e, mesmo de um lugar cotidiano e já conhecido, acessam o comum e constroem outros sentidos.

Figura 15: Performance Eu quero, Eu não quero



Fonte: Instagram Festinbau <Disponível em:
www.instagram.com/p/Ce6YL1BuOg2/?img_index=5>

É no Festival de Artes Cênicas de Bauru em 2022, o Festinbau (um projeto que visa promover a disseminação de novas expressões artísticas e outros artistas independentes, descentralizados do eixo comercial das artes cênicas), que a artista cria uma performance vestida de noiva, com véu, grinalda e toda caracterização necessária

para que o conjunto de informações atribuam o sentido de uma mulher noiva, pronta para se casar no altar de uma igreja. Ela questiona, ainda, o sonho construído que toda mulher deveria ter na sociedade moderna. Nesse aspecto, nota-se também a incessante postura em defesa da família tradicional, composta por uma esposa, esposo e filhos, capaz de instituir quem tem o direito a realizar este ou qualquer outro sonho.

Mais uma vez, defender uma forma de constituição familiar é, ainda, colocar a existência de todas as outras como não legítimas. Desse modo, defender a memória e permanência desse arquivo é propor quais corpos possuem esse direito, instituindo que, quem está à margem, ali permaneça e não seja capaz de alcançar o lugar de registro, como prática de seleção e de exclusão, concedida por privilégios históricos.

Figura 16: Performance Eu quero, Eu não quero



Fonte: Instagram Festinbau <Disponível em:
www.instagram.com/p/Ce6YL1BuOg2/?img_index=5>

Na performance, em meio a uma música romântica, sutil e amorosa, sons de tiros de armas de fogo passam a acontecer enquanto a artista sangra. Nesse momento, são projetadas manchetes de portais de notícias, com imagens de mulheres transexuais e travestis que morreram sem realizar este sonho. Uma performance guiada a partir de uma frase que a artista demonstra questionar sobre seu próprio corpo: “quem chora pela travesti?”

Aqui, a artista retrata uma tentativa entre se encaixar ou se encontrar diante dos anseios que operam sob as normas e discursos normativos. Expõe a validação de sua existência a partir do cumprimento de papéis sociais, das formas e das práticas discursivas de poder. Segundo a artista, sua preocupação se estende em mostrar que corpos transexuais e travestis não se tratam de meros objetos de desejo, a cargo da fetichização e do afeto permitido somente nas ruas e na prostituição.

Outro fato relevante está na desumanização desses corpos, revelado pelas notícias que surgem no decorrer da performance. Os relatos de transfobia ganham nova conotação ao ver aquela mulher transexual coberta de sangue à frente das notícias. Transportando para um lugar onde o corpo abjeto carrega consigo muito mais que a imagem, como explica Rancière (2012), ao conceituar a “imagem do intolerável”, a qual se refere ao que desafia a ordem estabelecida e proporciona uma reorganização radical do mundo social existente. Mas, na sua existência, há a possibilidade de questionamento e a ruptura destas construções de conhecimento, saber e poder.

Continuamente, enquanto está com seu corpo ensanguentado, a artista distribui ao público presente, armas de papel e pede para que apontem a ela. Uma representação do quanto toda a sociedade participa dessas sentenças ao passo que omitem, sucumbem e corroboram com os discursos da norma e de poder, enquanto fingem a não existência e negligência desses corpos desviados. Uma aproximação do simbólico ao real que infere uma reflexão sobre aquilo que fazemos e perpetuamos dentre as práticas discursivas como reiteração para permanência e manutenção desses arquivos e, por consequência, produções de saber.

É na desumanização dos corpos desviados que se atribui não somente o sentido de abjetos, mas, também, de matáveis e descartáveis. É nesse momento que a arte expõe sua subjetividade e sensibilidade onde o artista infere um novo diálogo ao contexto que se estabelece naquele momento. Uma obra que carrega “marcas singulares do projeto poético” (Salles, 2011, p. 49).

Venus propõe, então, criar percepções a respeito desses corpos, diferente daquelas que atribuem o sentido de abjeto por meio das práticas discursivas de poder, que condenam a corporalidade que dá pinta. Ainda que essa esteja sob a interferência das vivências anteriores dos espectadores, sementes são plantadas. Necessário observarmos que o imaginário é um campo aberto e de infinitas possibilidades que derivam da consciência humana. Nele estão atreladas as memórias que engendram a construção do sujeito e sua identidade, resultando nas formas que organizamos nosso pensamento e, por consequência, nossa leitura do que vemos.

Para Arnheim (1998), esta seria a percepção visual, a qual o observador organiza e interpreta as informações visuais que estão dispostas ao seu redor. Porém, não falamos aqui de um processo mecânico, mas muito influenciado pelas experiências, memórias e processos cognitivos que se estabelecem a partir da relação entre o concreto e o abstrato nas comunicações e imagens.

Podemos considerar que a percepção visual depende daquilo que constitui o sujeito criador da obra, assim como o sujeito observador, e os repertórios e as sensibilidades construídas por ambos. Dessa forma, cada um teria uma leitura sobre uma obra a partir de sua vivência, mas, mesmo assim, todos seriam atingidos, ainda que em níveis e instâncias diferentes, podendo ou não ocorrer a fruição estética da obra, uma vez que, estamos todos sob a mesma estrutura que regulamenta nossa forma de nos organizarmos e existirmos. Por isso, ao criar uma comunicação visual a partir da sua construção de corpo e identidade, o sujeito conceberia uma visualidade, tanto para quem a fez quanto para quem a observa. Isso se torna ainda mais singular e ímpar quando levamos para o âmbito da dança e da performance artística.

Para Katz (2007), não poderíamos reduzir os movimentos que se articulam nessas formas de expressões artísticas apenas como deslocamentos espaciais. Ao pensarmos

nos desenhos que se criam a partir dessas articulações, há mais fenômenos complexos implicados, não se trata apenas de um corpo performando que, então, vai desenhando no ar com seus movimentos. Isso se deve, uma vez que, o corpo é inconcluso, aberto para inúmeras interferências e em constante reconfiguração.

Nesse momento, Katz (2007) atribui semelhanças entre os movimentos do corpo e o planejamento projetual, em específico ao design, a partir da evolução humana. Para a autora, dentro do processo da evolução existem duas formas: a variação enquanto aleatória, e a seleção como cumulativa. E é nesse encontro entre aleatório e cumulativo que o corpo não é um campo fechado, pois sempre haverá outras interferências que serão capazes de reconfigurar e possibilitar rearranjos ao contexto social que o corpo está inserido.

Assim como um pelo que se torna um espinho em determinada espécie com o passar dos tempos, seria, então, como se o nosso corpo aderisse a novas formatações a partir dessas articulações cumulativas criando desenhos. Isso se deve pois existem infinitas possibilidades de combinações dos arranjos em um planejamento que se agregam diariamente em informações e suas inúmeras combinações. Por fim, cada movimento e, no todo para a performance, seriam únicas. Ainda que o artista a refizesse, jamais seria repetida, mas sim refeita, uma vez que, é no corpo que os eventos são únicos (KATZ, 2007).

Somos assim, parte da história contada, que utiliza de objetos, espaços, noções simbólicas e subjetivas agregadas ao corpo para atribuir e atribuir novos sentidos. Participantes de uma história ao passo que se propõem novos registros capazes de subverter os arquivos presentes nas produções discursivas a cargo do saber e do poder. Por isso, tudo que nos atravessa, em algum nível, contará uma história em nosso corpo e por ele; seja por códigos, símbolos ou produções subjetivas demarcadas no tempo. Reconhecer esses registros que decorrem e são marcados na corporalidade, que não sucumbem às produções discursivas da norma, é também pensar na potencialidade do corpo e do que dele produz sensibilidade, por meio da experiência do existir, para criação de novos espaços. Falamos, assim, de um novo ponto de partida para o processo criativo e as infinitas possibilidades do que se produz a partir de então.

Por isso, não se trata apenas de entender o corpo enquanto um mero veículo de comunicação, por onde passam as informações, mas sim, um laboratório permanente de processos subjetivos que vão escrevendo e desenhando outras e novas formas. Hoje, a combinação que se dá entre esses acordos é provisória, em estado de construção e, muitas vezes, individual, impossível de ser repetida, ainda que refeita. O que se apresenta aqui é a potente singularidade que cada corpo carrega a partir do que se produz por meio da performatividade que dá pinta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta dissertação discorreremos a respeito de como as construções imagéticas e as noções simbólicas se pronunciam e atribuem o sentido de dar pinta ao corpo desviado. Uma imagem não só pejorativa, mas que coloca corpos dissidentes às normas de gênero e sexualidade enquanto lugares de exclusão, destituídos do direito à própria ontologia e do registro à memória da sua existência, tornando esses sujeitos invisíveis naquilo que estrutura e determina quais arquivos podem fazer parte dos processos que engendram uma sociedade.

Inferimos, ainda, reflexões acerca de como as formas de poder, em meio às produções discursivas, operam a partir de fatores sócio-políticos de cada época e passam a moldar não só a visualidade do corpo aceitável, assim como, a performatividade do corpo ideal. Percebemos, também, que essas produções de conhecimento não são fixas e utilizam, dentre outros artifícios, do design como dispositivo e tecnologia de poder.

Desse modo, destacamos as marcas que ficam engendradas ao corpo desviado, onde notamos as micro agressões presentes no cotidiano que, quaisquer objetos que possam permear o corpo que dá pinta, ainda assim, denunciarão uma performatividade não conforme ao regime normativo. Isto está para além do que se observa, já que há uma corporalidade que fala antes mesmo do corpo.

Hoje, ainda que sujeitos desviados tenham encontrado brechas para existência no regime neoliberal, dentro da mesma ideia de que “pode até ser gay, só não pode dar pinta”, o que está em jogo e passa a ser destituído desses sujeitos, está na subjetividade e nas emoções, daquilo que atribui sentido nas vicissitudes das experiências, dos afetos, dos desejos e dos anseios que emergem da corporalidade que, agora, podem existir, mas sem direito ao registro da memória de uma sociedade. Assim, podemos atribuir a impossibilidade de dissociar os corpos dos conjuntos de fatores que estão sob a ótica dos projetos políticos.

Como formas de pensar caminhos para subverter estas produções de conhecimento, ao falarmos do movimento surrealista, ponderamos a fragmentação do corpo para atribuir novos sentidos a estes, desintegrando a visualidade do corpo perfeito

e ideal para colocá-lo como confuso, estranho e abjeto - processo de fruição que também possibilita entender que, ao passo que fragmentamos o corpo, questionamos assim o conjunto de relações de poder e saber que nele operam. Nesse momento, o corpo torna-se não somente local de experiência com o mundo, mas também de experimentação criativa, da possibilidade de pensar outros arranjos a partir do enfrentamento às produções discursivas que operam sobre ele.

Portanto, a partir dessas reflexões podemos propor que as relações entre design, corpo e sujeitos desviados e desviantes, questionadas no início desta pesquisa, se constroem a partir do entendimento desta corporalidade como um território de representação e experimentação do sensível, do qual expõe e dialoga com o sujeito e a identidade que nele habitam. O design, como campo em estruturação conceitual, capaz de dialogar com os anseios latentes de seu tempo e que tem o sujeito como centro de suas funções subjetivas, propõe caminhos em seu processo criativo e projetual para representação das noções simbólicas que advém deste corpo. Isto, pois, falamos ainda de um campo que, como tudo à nossa volta e em nossas vidas, também é político (MOURA, 2018).

Para além disso, ao que se refere a participação do design como aporte da memória na criação de novos espaços, destacamos sua potencialidade nessas representações, capazes de promover novos lugares de existência aos sujeitos desviados. As brechas que surgem nesse lugar sensível e em sua esfera criativa, dialogam não somente com as identidades e os corpos dissidentes, mas também com suas angústias, dores e desejos experimentados. São noções simbólicas que passam a questionar e propor novas linguagens estético-políticas, que ocupam as redes sociais, as ruas e as cidades, de modo potente e necessário para criação de uma nova possibilidade nas produções de conhecimento e saber.

Não se trata apenas de uma forma de visualizar e representar identidades desviadas, mas, igualmente, refletir outras questões como aquelas que se estabelecem a partir das produções discursivas de poder e saber. As articulações e produções visuais a partir do design, enquanto campo sensível e potencialmente transformador, propõem, ainda, um olhar mais crítico sobre as micro agressões, desigualdades estruturais,

tecnologias discursivas de poder, que passam a ser questionadas na dialética relação desse campo com o sujeito que dá pinta.

Por fim, criar apontamentos para as novas noções simbólicas que derivam dessa complexa relação sujeito, identidade e corpo, colocam também em destaque a urgência de diálogo sobre as produções visuais desviadas. Produções estético-políticas que, ao passo que expõem um movimento de resistência e enfrentamento, inferem outras possibilidades de conhecimento e saber acerca de uma corporalidade dissidente, propondo, num processo que se inicia no contemporâneo, outras formas e modos de registro desses corpos, identidades e sujeitos, como parte da memória que começa a se construir.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALTMAYER, Guilherme. Veras, Leno. **Design é coisa de veado: estratégias para o desenho de uma plataforma digital para memórias sexo e gênero dissidentes**. Estudos em Design [online]. Rio de Janeiro: v. 29, n. 3, p. 102 – 116, 2021.

ARNHEIM, Rudolph. **El pensamiento visual**. Barcelona: Paidós, 1998.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BECKER, Howard Saul. S. Outsiders: **Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: Louro, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, p. 151-172, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COUTO, Rita Maria de Souza. FARBIARZ, Jackeline Lima. NOVAES, Luiza (Orgs.). **Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. (Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro) São Paulo: Perspectiva, 1973.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *In*: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Ditos e Escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. (Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque). 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz&Terra, 2019.

FOUCAULT, M. **O sujeito e o poder**. *In*: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 231-249, 2009.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HAN, Byung-Chul. **A agonia do eros**. Petrópolis: Vozes, 2017a.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017b.

HARAWAY, D. **Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80**. *In*: Kunzru, H. Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HASLAM, Andrew. Juliana A. Saad, and Sérgio. Rossi Filho. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. 2. ed.-. São Paulo: Rosari, 2010.

KATZ, Helena. **Corpo, design e desígnio**. *In*: Edith Derdyk (Org.). Disegno, desenho, desígnio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, p. 195-205.

KUNZRU, H. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LOBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O corpo educado. Pedagogias da Sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte. Autêntica. 2000.

MISKOLCI, Richard. **Dossiê: Sexualidades Disparatadas**. Campinas. Cadernos Pagu - UNICAMP. n. 28. Jan/ Jun, 2007.

MISKOLCI, Richard. **San Francisco e a nova economia do desejo**. Belo Horizonte. Autêntica Editora. UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

MOURA, Mônica. **Poéticas do design contemporâneo: a reinvenção do objeto**. III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2010, Goiânia. Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia: Editora da UFG, 2010

_____. **Design e Arte no Contemporâneo: Sentidos, Estética e Poéticas**. In: Desirée Paschoal de Melo; Daiane S. S. da Cunha; Erica Dias Gomes; Márcia Cristina Cebulski (Orgs.). Arte na Atualidade. 1. ed. São Paulo: Paco Editorial, 2016, v. 1, p. 68-83.

_____. **Design para o sensível: Políticas e Ação Social na Contemporaneidade (Inclusão e Inovação Social)**. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, v. 1, p. 44-67, 2018.

MOURA, Mônica; PORTUGAL, Cristina; Rodrigues, Carlos Delano; GUIMARÃES, Márcio; NUNES, Valdirene Vieira; PEREZ, Iana Uliana; ROMANO, Raquel Bosso; TORRES, Maria Alice; MAGRO, José Carlos Jr. **Design Contemporâneo para Além do Design, o Humanismo**. Ensaios em Design. Bauru: Editora Canal 7, 2021.

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2002.

PORTINARI, Denise. **A última fronteira: repensando o corpo na contemporaneidade**. In: CASTILHO, Káthia e GALVÃO, Diana (orgs.). A moda do corpo, o corpo da moda. São Paulo: Esfera, p. 135-49, 2002.

PORTINARI, Denise. **Queerizar o design**. Arcos Design. Rio de Janeiro: Edição especial Seminário Design.Com, vol. 10, n. 1, p. 1-19, Out, 2017.

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PRECIADO, PAUL B. **Eu sou o monstro que vos fala**. (Trad. Sara Wagner York). Cadernos PET Filosofia. Curitiba. v.22. n.1. p. 278-331. 2021.

PRINS, BAUKJE e MEIJER, IRENE COSTERA. **“Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”**. Revista. Estudos Feministas [online]. vol.10, n.1, p. 155-167, Jan, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A imagem intolerável In: O espectador emancipado**. SP, Ed. WMF Martins Fontes. pp. 83-102, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. 1. ed. São Paulo: Editora 34. 2009b.

ROCK, Michael. **O designer como autor**. *In*: ARMSTRONG, Hellen (Org.). Teoria do design gráfico. São Paulo. Cosac Naify. p. 131-141. 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. Revista ampliada. São Paulo: Intermeios. 2011.

CRÉDITOS

Graduado em Produção Industrial pela Faculdade de Tecnologia de Jahu. Especialista em Linguagem, Cultura e Mídia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus Bauru) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design pela mesma universidade. Membro do Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura, coordenado pela Profa. Dra. Mônica Moura (UNESP-Campus Bauru). Atua profissionalmente na área de desenho industrial, com ênfase em design de produto.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1349214614417267>

ORCID: 0000-0002-3451-3432

E-mail: gabriel.corazza@unesp.br