

CORPOS/CORPAS/CORPES¹ DISSIDENTES E A CENA ARTÍSTICA: POLÍTICAS DA DIFERENÇA²

Dissident bodies and artistic scene: politics of difference

Flavia Meireles

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Resumo: Este artigo reflete sobre a presença de corpos/corpas/corpes dissidentes na cena artística e seus questionamentos da norma vigente – branca, masculina e heterossexual. A hipótese é a de que esses corpos/corpas/corpes respondem a demandas sociais que são resultados de longos processos históricos de luta por direitos. Proponho que as lutas dos movimentos sociais e a dimensão social da arte são facetas nas quais se poderiam perceber as estruturas subjacentes das instituições culturais.

Palavras-chave: Corpos dissidentes; Instituições de arte; Colonialidade.

Abstract: This paper reflects on the presence of dissident bodies in the artistic scene and their questioning of the current norm – white, male and heterosexual. The hypothesis is that these dissident bodies scene respond to social demands that are the result of long historical processes of struggle for rights. I propose that the struggles of social movements and the social dimension of art are places in which the underlying structures of cultural institutions could be perceived.

Keywords: Dissident bodies; Art Institutions; Coloniality.

¹ Absorvi, neste texto, a torção na linguagem proposta pelos movimentos *trans* e feministas: genericar palavras que, na língua (o)culta, são reduzidas ao gênero masculino e, inversamente, adotar designações neutras (**e** e **x**) com o intuito de assinalar a possibilidade de uma não-imposição de gênero.

² Uma primeira versão resumida deste texto foi encomendada e publicada como um dos textos de abertura do catálogo da Bienal Sesc de Dança, em 2019. Neste texto, expando as noções genericamente apresentadas naquele momento, incluindo os debates teóricos, desenvolvimento dos termos, breve contextualização e estudos de caso.

Após a exibição de estreia do documentário longa-metragem “Chão” (2019) – realizado pela diretora Camila Freitas, em associação com o MST (Movimento Sem Terra), de Santa Helena (GO) –, no Festival “Olhar de cinema”³, Nelson Guedes, dirigente da Frente de Massa do MST Goiás comenta que, com o filme, o MST estava ocupando o “latifúndio da tela”. Este comentário coloca, de maneira sucinta, a percepção de que as desigualdades vividas por este integrante do movimento, no que se refere ao acesso à terra, foram comparadas às desigualdades que dificultam o acesso de determinados agentes ao universo da Arte. Além disso, a presença deste integrante dentro do campo legitimado da Arte evidencia um interesse da arte por sua dimensão social e interferência numa dada realidade.

As cenas artísticas brasileiras passaram por uma transformação relevante nos últimos anos: o protagonismo de agentes que, há duas décadas, não ocupariam lugares de visibilidade em espaços institucionalizados de arte, em virtude de uma estrutura excludente que define, de antemão, quem os ocupa. Este protagonismo é fruto também de uma organização social, resultado dos últimos anos de mobilização e de um cenário político permeável a algumas reivindicações sociais. Chamarei esse protagonismo de corpos/corpas/corpes dissidentes na cena artística. Explico-me: por dissidentes, entendo corpos/corpas/corpes que se situam fora de uma norma esperada de ocupação destes espaços, questionando (ou enunciando essa possibilidade de questionar) diversos aspectos dela, sem serem percebidos como marginais ou subordinados.

Os espaços de arte se institucionalizaram a partir da lógica do consumo e da circulação do capital, preparando terreno para subjetividades que performem certa norma, certo comportamento. Este comportamento, por sua vez, é ancorado em uma subjetividade bem específica: em corpos marcados socialmente como brancos, em geral do gênero masculino, e que se inscrevem práticas da heterossexualidade, ela mesma vivida como compulsória (RICH, 2012 [1980]).

³ O documentário “Chão” estreou no festival “Olhar de Cinema”, em junho de 2019, na cidade de Curitiba. O filme ganhou prêmio do público e especial do júri. Fonte: <https://www.olhardecinema.com.br/br/>. Acesso em 06 de agosto de 2019.

Um aspecto ainda relevante é a presença massiva de pessoas da classe média como protagonistas desses espaços de arte.

Segundo Liv Sovik (2008), a branquitude segue três premissas fundamentais. A primeira é sua vinculação necessariamente ao contexto em que ele emerge, isto é, a sua condição relacional. Ser branco ou não depende sempre de uma comparação seja com pessoas ou com determinada situação. A segunda premissa refere-se ao prestígio automático em ser branco, ao imaginário social de um “trunfo” da ascendência europeia no “sistema mundial de prestígio” (SOVIK, 2008). Ele está relacionado a uma fala confortável, privilegiada e inominada, de onde, frequentemente, tem-se a ilusão de observar sem ser observado. A terceira premissa é a questão da aparência. A branquitude não é genética nem só define um lugar de onde se fala, mas ela é uma questão de imagem.

No que diz respeito ao gênero masculino, os estudos feministas, em geral, ressaltam como epistemológica e historicamente, a sociedade confina e retira o poder das mãos das mulheres em prol do controle masculino, das maneiras as mais violentas às mais sutis. Sintoma disso é a estratégia de nomear as formas pelas quais o gênero masculino se impõe como prioritário, a exemplo do *mansplaining*⁴ e do *maninterrupting*⁵, que são, ambos, desqualificações das vozes das mulheres.

Com relação às práticas da sexualidade, aprendemos com as sexualidades consideradas não normativas, leiam-se não heterossexuais, que a variedade de possibilidades de exercer a sexualidade é regulada por um diapasão da heterossexualidade, vista como natural, desejável e, mais do que isso, compulsória. A feminista Adrienne Rich (2012 [1980]) estuda como, a partir da experiência lésbica, a heterossexualidade deixa de se referir somente à sexualidade e refere-se a todo um conjunto que retira o poder das mulheres, por processos de desqualificação de suas capacidades, gerência de seus desejos e/ou apagamento da sua existência. Rich (2012 [1980]) trabalha com uma

⁴ *Mansplaining* é o neologismo das palavras em inglês *man* (homem) e *explaining* (explicando). Trata-se da atitude de explicar conteúdos óbvios para a mulher, mesmo em assuntos que ela domina.

⁵ *Maninterrupting*, por sua vez, é o neologismo que indica a propensão de uma mulher ter sua fala ou discurso interrompido por um homem.

polaridade entre homens e mulheres, mas poderíamos estender suas reflexões para as existências *trans* e para os gêneros não binários, já que seu argumento central é a heterocentralidade. Por fim, o componente de classe se apresenta como uma das primeiras linhas de corte, a partir de um imaginário (e realidade) da arte como luxo e como espaço elitista, e não vivida como um direito civil e espreado democraticamente pelo tecido social. De forma muito resumida, estas características são constituintes de um padrão normativo, a partir do qual as subjetividades orbitam em torno dessa heterocentralidade masculina e branca e que são, portanto, flagrantemente percebidas como neutras e naturalizadas nos espaços de arte, com mais ou menos sutileza, dependendo do caso.

Esses corpos/corpas/corpes, contudo, desassossegam as cenas artísticas institucionalizadas por questionarem uma, ou mais de uma, de suas normas, numa interseccionalidade que complexifica as posições. Elxs problematizam o gênero como imposição e questionam o desempenho de papéis sociais pré-determinados; são percebidos como racializados; desafiam a forma-corpo capaz; podem passar por processos migratórios, forçados ou não, e se enunciam pertencentes às classes populares em relação a um meio artístico majoritariamente frequentado por classes mais privilegiadas em termos de acesso aos bens culturais.

Esses corpos/corpas/corpes dissidentes que ganham visibilidade na cena artística respondem a demandas sociais que são resultado de longos processos históricos de luta por direitos e acesso. No entanto, essa visibilidade não é um fenômeno novo, já que pessoas não normativas ou dissidentes estão presentes em diversos lugares há muito tempo. Ainda mais se consideramos que uma das funções da Arte seria a de transgredir o estabelecido, seria também orgânico pensar que o que se coloca em desacordo com a norma teria um lugar de acolhimento na Arte. A transformação recente parece se dar em dois níveis: 1. Na ocupação mais numerosa (ainda que ínfima em termos estruturais) dessas pessoas em lugares de destaque nas cenas artísticas brasileiras, questionando uma certa distribuição e valoração das posições na arte; e 2. Na articulação

destas presenças a lutas vividas no campo não artístico, fenômeno que lida com a dimensão social da arte de forma explícita e enunciada⁶.

Embora percebidos individualmente (e, portanto, fruto de iniciativa e esforço pessoal), esses corpos/corpas/corpes dissidentes igualmente fazem parte de um tecido social e estão conectados a uma trama de outros corpos e lutas que poderiam ser percebidas, isso é o que proponho, pelo viés da coletividade, a partir de cruzamentos e sobreposições complexas. A pergunta que se coloca é se as lutas coletivas interferem no campo artístico e, principalmente, como interferem.

Vale a pena mencionar, mesmo que *en passant*, algumas dessas lutas que, por processos constantes e cotidianos de construção, marcam sua trajetória no campo político e social, a exemplo do já mencionado Movimento dos Sem Terra (MST), atuante desde 1984, e do Movimento Negro Único (MNU), este último datando como organização coletiva há 40 anos. Fundantes na história de resistência e da luta fundiária, estão também os movimentos indígenas, por meio de várias organizações como a APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) e o ISA (Instituto Socioambiental), para citar alguns de relevância nacional. A luta dos povos originários data de mais de cinco séculos reivindicando demarcações de suas terras e direitos em seus modos de existir, numa batalha desigual em relação aos interesses capitalistas – dentre os quais as mineradoras e o agronegócio são seus principais atuais oponentes –, além de uma própria parcela do Estado brasileiro, por meio de suas múltiplas e perversas tentativas de apagamento da história indígena neste país. Igualmente relevante mencionar, são as demandas pela autodeterminação e identificação política dos corpos, expressas nos movimentos feministas e LGBT, que contestam as imposições de gênero e de sexualidade, além de suas articulações interseccionais.

Por um lado, os movimentos coletivos lidam com a problemática política identitária, sob o risco de cair em essencialismos que excluem e a becos sem

⁶ No senso comum, este segundo nível é lido como carregando um forte teor político, devido à presença desses corpos que fogem às normas vigentes. Discordo dessa avaliação por entender que toda obra artística tem suas políticas; o teor político pode estar explícito ou não, mas está sempre presente. A questão mais pertinente seria, neste caso, perceber que tipo de política seria mobilizado e a que ela estaria servindo.

saída de fragmentações igualmente excludentes e separatistas. Por outro lado, se observados por sua atuação política e histórico-crítica, esses movimentos contestam uma estrutura e hegemonia que determina quais corpos podem estar em quais lugares ou, para lembrar a famosa expressão de Judith Butler ([1993] 2011), quais corpos importam. Ainda como problema presente está o risco do consumo dessas presenças como mercadoria no âmbito da Arte. Tal fato faz com que essas presenças sejam absorvidas em instituições culturais e amansam a contundência de suas reivindicações, num projeto conciliatório ou morno que acaba engolido pela própria instituição que, por sua vez, lucra com isso.

Apresentando-se como uma discussão relevante e urgente, faz-se necessário perceber que tipos de corpos/corpas/corpes estão presentes ou ausentes em determinados espaços, e este tem sido um debate travado no campo da arte e da cultura, seja por pressão (o “colocar o pé na porta”) dos movimentos e pessoas, seja pela sensibilidade a essas demandas por parte de alguns contextos de arte. Com ou sem relação direta com a cena artística, não obstante, a existência destes e de outros movimentos de luta pela cidadania ativa um vetor de pressão que perpassa também o campo da cultura, ainda que seja por processos lentos e invisíveis.

Neste diapasão, vale olhar à nossa volta e se perguntar: como é a minha convivência com pessoas socialmente marcadas como fora da norma? Como se dá esse contato? Elas ocupam lugares de destaque ou de subalternidade nos meios pelos quais circulo? O impacto dessas presenças no meu entorno é por mim percebido? Nos contextos que frequento, elas estão conforme, passam despercebidas ou destoam? São convidadas a se retirar ou interdidas de entrar onde estou? Apesar de muito elementares, estas questões são pistas concretas para uma perceber não somente sua própria posicionalidade, mas também a relação que se estabelece (ou não) com os espaços de circulação e ocupação. Ainda importante é perceber se estas presenças (ou ausências) afetam estes espaços, o quão permeáveis eles são a esses corpos/corpas/corpes.

A noção de corpos dissidentes emerge no campo dos estudos de gênero e sexualidade (*queer studies*) – a partir de autorxs como Judith Butler, Donna

Haraway, Gayle Rubin, Eve Sedgwick, Paul B. Preciado, entre outrxs – para se referir a práticas que desviam da norma heterossexual. O termo tem grande circulação também nos estudos sobre gênero e sexualidade na América Latina. No entanto, o uso do termo neste texto busca também atingir práticas e modos de existir que são percebidos como fora da norma, isto é, para além da vida burguesa que regula os espaços institucionais de cultura e arte.

Refiro-me a um padrão de conduta esperado e normatizado pelos espaços de arte, com os quais o artista (e público) necessariamente se relaciona(m). Este padrão de conduta condiciona a atuação dos corpos e define, muitas vezes tacitamente, quem circula ou não nos espaços de arte, quais os regimes de visibilidade e temporalidades permitidos e interditos. Estes padrões de conduta, ao definir o acesso dos corpos aos espaços, pré-coreografa seus movimentos, inscreve-os num quadro normativo que assegura a gestão dos corpos e que é, inevitavelmente, excludente. Excludente, pois valoriza, de saída, determinados corpos e condutas em detrimento de outros, apoiados numa base que tende a valorizar relações capitalistas, impregnadas por uma hierarquização étnico-racial e orientadas por divisão social do trabalho pré-estabelecida.

Estas relações, por sua vez, parecem sofrer uma mutação e recrudescerem neste momento de capitalismo neoliberal, encontrando novas formas de exploração e procurando assegurar os lugares já previamente distribuídos. Há, entretanto, que nuançar cada situação para não incorrer em generalizações acusatórias ou perder a dimensão estrutural da análise aqui feita. Esta dimensão não significa que os agentes estão reféns desta estrutura, mas aponta o jogo de forças assimétrico entre estrutura e agentes. Assim, faz-se fundamental dar relevo à dimensão histórico-crítica, assinalando as construções sociais que facilitam ou não as presenças dos corpos e politizando a história e os contextos de arte.

Um tema evocado e que tem ligação direta com o que até aqui descrevi é o da representatividade, ou seja, a política deliberada de inclusão dos corpos/corpas/corpes dissidentes no seio dos espaços institucionalizados, em lugares de protagonismo, e não somente como coadjuvantes nos processos decisórios ou de visibilidade no contexto de arte. Extremamente pertinente, por

concretizar uma intenção de esgarçar a norma ou de incluir corpos não normativos, tal tema não é, no entanto, suficiente para assegurar que o jogo assimétrico de forças de presenças e ausências de corpos/corpas/corpes dissidentes, nas instituições de arte, seja mais equalizado. É, obviamente, um passo necessário, mas que precisa ser seguido por tantos outros. Outro passo seria o de produzir um ambiente que acolha, de fato, os impactos que esses corpos/corpas/corpes causam, e que não os neutralize, nem assimilando, nem expulsando suas presenças. Quais medidas tencionam os espaços institucionalizados, na direção de uma maior abertura, sem que isso signifique uma padronização das condutas, sejam elas relacionadas aos artistas, aos curadorxs, ao modo de produção e aos regimes de visibilidade?

Valendo-me de um exemplo para apoiar minha reflexão, seleciono a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, que tem sido motivo de polêmica pública e de cancelamentos de apresentações desde a sua estreia, em 2016. O motivo de censuras e cancelamentos é a encenação de Jesus Cristo protagonizada por uma artista e mulher *trans*, a atriz Renata Carvalho. Neste monólogo, Renata performa uma missa católica na pele de Jesus, uma pessoa *trans*, como sacerdotisa da missa. A peça já sofreu cancelamentos, boicotes de festivais de teatro, e a retirada, oficial, da programação do Festival de Garanhuns (PE). Isto se deu por meio de ação da Polícia Militar e dos organizadores do festival, resultado de uma liminar, de juiz proibindo a realização da peça, movida pela Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns e Região. A reação, no entanto, aconteceu: houve apresentação financiada coletivamente e mobilizada pela campanha *A Liberdade TRANSforma*, encabeçada por Rodrigo Dourado e Chico Ludemir, além de posicionamentos públicos dos artistas com projeção midiática, tais como Daniela Mercury e o cantor Lirinha, do Cordel do Fogo Encantado, em Garanhuns⁷.

⁷ <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espeticulo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html> e <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/fig-2018-peca-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-e-novamente-im.html>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

A presença de Renata, tocando no tabu relacionado à religião católica, causa distúrbio na norma vigente, chegando a virar alvo de censura da peça e de violência física contra os seus integrantes. Que perigo é esse associado à presença de Renata? Que placa tectônica dos costumes a atriz move com a sua presença? Transitando nos lugares institucionalizados das Artes da Cena, a peça desafia as condutas esperadas da distribuição de papéis e a pergunta deste artigo é em que medida as instituições de arte estão dispostas ou conseguem absorver tais abalos.

No caso de Renata, militante da presença de atrizes/atores *trans* na cena, a atriz se coloca numa posição pedagógica perante o público, no intuito de fazer ver como a atuação de pessoas *trans*, interpretando papéis de pessoas *trans*, abre espaço para agentes que são historicamente alijados dos processos cênicos. Renata se coloca como antropóloga, ou na sua formulação, como *transpóloga*, e defende que essa valorização no teatro de pessoas que desobedecem a norma fixa de gênero tenderá a produzir uma cena mais diversa, num período mais alargado de tempo. Renata Carvalho diz, em uma conversa após uma das apresentações: “Dê-nos dez anos”, referindo-se à necessidade de um acesso menos imediatista, mas tampouco tão longínquo nos resultados mais diversos. A autora da peça, a dramaturga escocesa Jo Clifford, esclarece que entre a escrita da peça e a primeira encenação passaram-se 10 anos⁸. Que forças impediram a encenação desta peça no Reino Unido, lugar de escrita da autora, também mulher *trans*?

As presenças de Renata Carvalho e Jo Clifford instauram outras forças no jogo político da cena artística ou, para transformar a expressão que abre este texto, forcem o “latifúndio da cena”. Quantas forças são necessárias para abrir um latifúndio? Sem reduzir, obviamente, a miríade de complexas questões que envolvem o acesso à Arte, a força sintética da expressão “latifúndio da tela” (ou da cena) organiza, de maneira simples, uma histórica divisão e interdição de

⁸ Ambas as falas, de Renata Carvalho e Jo Clifford, foram proferidas numa conversa com a atriz, a diretora da peça, Natália Mallo, e a autora da peça com o público presente no teatro *Ballhaus Naunynstrasse*, em Berlim, no dia 27 de março de 2019, com curadoria de Wagner Carvalho. <http://ballhausnaunynstrasse.de/auffuehrung/66636320>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

acesso de determinados atores sociais aos circuitos institucionalizados e formalmente reconhecidos como artísticos no Brasil. Mais do que isso, ressalta como a desigualdade marca a história brasileira em seus direitos básicos de cidadão.

De forma resumida, o latifúndio se caracteriza por uma vasta extensão de terra agrícola nas mãos de uma família ou empresa, gerando uma concentração de terras (e renda) e consequente desigualdade social. Segundo um relatório da OXFAM, que analisa os Censos Agropecuários locais, o estudo alerta que “no Brasil, 45% da área rural está nas mãos de menos de 1% das propriedades”⁹ (OXFAM, 2016). Historicamente inscrito como modo de produção e propriedade no período colonial no Brasil, pode-se dizer que o latifúndio, como modo de organização da produção, também produz uma subjetividade que lhe é parceria e que autoriza e sustenta discursivamente seu funcionamento. Ainda que no capitalismo contemporâneo as formas de exploração do trabalho e da vida tenham se modificado em relação ao período da colonização, verifica-se que o modelo colonial do latifúndio, entretanto, persiste e se renova desde então, também na produção das subjetividades. Analisando o desenvolvimento deste modelo, a historiadora Lilia Schwarcz (2019) reflete:

O modelo colonial que se desenvolveu no Brasil combinava, portanto, e majoritariamente, mão de obra escrava com grande propriedade monocultora, o personalismo dos mandos privados e a (quase) ausência da esfera pública e do Estado (SCHWARCZ, s/p)

A persistência e renovação do modelo colonial também parecem implicar a reprodução, em certa medida, desse modo monocultor, hereditário de três séculos de escravidão, e muito impregnado de um “personalismo”, no qual, como aponta Schwarcz, a esfera da coisa pública quase inexistente. Pode-se traçar relações entre este modelo colonial ligado à terra, também, a outros setores do trabalho e da vida, como aponta o líder do MST, Nelson Guedes, referindo-se ao “latifúndio da

⁹ <https://www.oxfam.org.br/noticias/no-brasil-1-das-propriedades-detem-metade-da-area-rural>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

tela”. Carregamos a herança da monocultura e das relações coloniais no modo de funcionamento do trabalho no Brasil. O campo da Arte não está livre de tais modos. Ao contrário, no Brasil, ainda se faz necessário observar como os espaços de Arte são regulados por modos cristalizados de um passado de relações culturais coloniais, às vezes de fácil detecção, mas de difícil (mas não impossível) desmonte.

Precisando a diferença entre colonização e colonialidade Aníbal Quijano (2000, 2005) mostra como colonização diz respeito a um período histórico ligado a uma dominação política e econômica. Colonialidade, por sua vez, e como se quer evocar aqui neste texto também, refere-se ao vínculo entre passado e presente, à persistência e à transformação de formas coloniais, mesmo com o fim da colonização como processo histórico. As relações coloniais, portanto, se inserem também no debate sobre a autodeterminação e identificação política dos corpos/corpas/corpes, ao se perceber o corpo e suas relações como carregados de política e história.

Como já mencionado, as estruturas institucionais da arte tendencialmente absorvem com maior facilidade os corpos que estão conformados a determinadas normas. Por isso, uma estratégia importante é a de visibilizar esta norma e forçá-la. Embora pareça óbvio, quando se fala sobre, na experiência concreta, tais relações não são nada autoevidentes, especialmente porque a norma passa por natural e visa ocupar o lugar da neutralidade. Um exemplo disto é a atribuição de teor político somente a determinados corpos e temas: vale frisar que todos os corpos/corpas/corpes têm carga política, porém são os corpos não brancos que são comumente identificados como carregando esse teor. Os corpos brancos, no entanto, passam como invisíveis de conteúdo político. Isto tem a ver em como a norma se inscreve nas questões étnico-raciais ou, numa palavra, com a branquitude (SOVIK, 2008).

Dar visibilidade a essas estruturas se faz fundamental, a fim de “sacudir o conforto” de normas estabelecidas. No campo étnico-racial, como dito, este fenômeno diz respeito a explicitar o lugar automático de valorização dos corpos brancos, como se eles carregassem uma positividade intrínseca, e, inversamente,

a desvalorização automática de corpos não brancos, por processos de sobredeterminação e redução das existências não brancas: tacitamente, sem a necessidade de lei escrita, há um lugar e função que tentam capturar seus corpos, independentemente da sua vontade. Esse processo é resultado da colonialidade, e deveria ser objeto de reflexão e ação em todos os campos da vida.

Com isso, quero enunciar que os corpos, os modos de produção, circulação e disseminação artísticas ainda precisariam lidar com a colonialidade e seus efeitos como fator estrutural, tal qual o movimento MST lida com o latifúndio da terra, com a monocultura. Onde se localiza a monocultura dos espaços cênicos e das instituições culturais? Quem lucra? Onde se mantêm as relações cristalizadas entre os agentes culturais, que perpetuam um estado de coisas? Estas perguntas precisam ecoar mais se há vontade transgressora na Arte ou se existe a intenção de considerar a dimensão social da Arte, isto é, uma preocupação pela transformação da realidade, comprometida com justiça social. Ainda que haja comprometimento, os efeitos não se dão de forma linear e trabalham numa certa opacidade, devido à combinação de forças estruturais e contingenciais, na especificidade de cada corpo/corpa/corpe e de cada situação. A questão do comprometimento (ou engajamento) político emerge como fator nesse jogo de disputas. Ela não será aqui tratada por convocar outros temas que estão fora do escopo deste ensaio, mas vale atentar para a complexidade desta questão, especialmente se relacionada ao campo da criação e da contestação do instituído. Numa pergunta: como ser politicamente engajado se a questão da transformação exige uma quebra de padrões, não somente do que é pensável e exequível, mas também convocando o que é impensável, imprevisto, intempestivo e inadequado?

A consideração desses recortes e marcadores para a produção, análise, curadoria e experiência da cena artística pode ser vista como uma das facetas da dimensão social da arte encarnada nos corpos. A implicação mútua entre arte e sociedade mostra que os modos de concepção e de produção dos trabalhos artísticos, além da circulação dos corpos nos espaços institucionalizados, são

índices importantes das políticas em jogo, detectores do grau de porosidade à diferença. Assim sendo, não são somente as temáticas que aparecem em cena que importam, mas todo um elo que envolve relações interpessoais do trabalho do artista ou do agente cultural aliado a estruturas estabelecidas e situações contingenciais.

Uma outra camada superposta à esta questão da representatividade, e que será aqui somente pincelada, foi a possibilidade aberta pelo recente período de políticas públicas para a cultura no Brasil, atuante com mais vigor entre 2003 e 2011, com a implementação de políticas de fomento à arte e cultura, as quais, embora não tenham sido realizadas em sua totalidade, foram capazes de mudar um cenário no nível macropolítico, com a instituição de programas e ações culturais com relativa continuidade. Soma-se a isso o desenvolvimento de uma geração de agentes culturais que foi formada nos centros urbanos, a partir dos anos 1990, com os fenômenos das ONGs e projetos sociais que envolviam arte e cultura, e que visavam a inclusão de agentes pertencentes, frequentemente, às classes mais populares. Estas ações estavam acopladas nos projetos de formação em arte e também nos projetos artísticos sob o nome de “contrapartida social”. Essa geração formada em projetos sociais foi também impulsionada pelas relativamente estáveis políticas públicas dos anos 2000-2010, e foi modificando o cenário dos agentes culturais nos circuitos formalizados de arte. Na dimensão social, destaca-se a relevância de ações, como as afirmativas, nas universidades públicas brasileiras, transformando significativamente o panorama da educação pública em termos de acesso.

Numa formulação mais condensada, o que procurei delinear, pela noção de representatividade e pela consideração dos fatores sócio-políticos e históricos, pode ser condensado ao considerar o lugar que a diferença tem ocupado na sociedade e nas instituições culturais. Trabalhando a noção de diáspora e de tradução cultural, Stuart Hall (2016) retoma o conceito derridiano de *différance* e seu contexto de emergência dos estudos pós-estruturalistas, colocando-o em relação intrínseca com questões políticas e históricas. Segundo Hall: “A lógica da *différance*, da tradução cultural, tem que ser lida sempre no contexto da

colonização, da escravidão e da racialização; não deve ser lida como uma alternativa, mas como parte de sua lógica interna” (HALL, 2016, p. 52).

Isso significa que não é questão de escolher um ou outro lado dos termos binários: ou as formulações pós-estruturalistas da diferença, ou os debates sobre raça, colonização e escravidão. Hall (2016) nos lembra neste texto como a diferença cultural foi talhada e trabalhava a serviço da colonização e da escravidão, diferindo e sobredeterminando. Não há, portanto, diferença sem exercício de poder. E relembro o filósofo Jacques Derrida, citado por Hall (2016),

Devemos nos lembrar de que já nas entrevistas divulgadas em *Positions*, o próprio Derrida insistia que os termos de um binário não se mantêm numa relação de neutralidade mútua, mas os termos marcados e não marcados constituem uma hierarquia invisível. Seria tentador cair na armadilha de se acreditar que o essencialismo tenha sido deslocado historicamente e politicamente, já que foi desconstruído teoricamente. (HALL, 2016, p. 52)

Essa “hierarquia invisível” ou esse exercício do poder precisa negociar os termos, politizar a diferença sem, no entanto, fixá-la numa fórmula, numa cultura, num pertencimento imutável. A representatividade perde sua força coletiva quando é lida a partir de uma lente, que tira do foco precisamente o jogo de forças e a contingência, apontando que ela serve para uma mudança de um estado de coisas e não para sua conservação.

Por fim, o intuito deste ensaio é o de assinalar como os corpos/corpas/corpes dissidentes – da maneira que procurei abordar, ou seja, englobando diversas experiências que contestam a norma – têm o desafio de articular a questão da diferença em correlação imbricada com uma historicidade crítica e com uma politização dos corpos/corpas/corpes. As reivindicações dos movimentos sociais e a dimensão social da arte são facetas nas quais se poderiam perceber os desafios dessa articulação, nos casos em que forcem o instituído (o latifúndio) a se abrir ao comum.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 02/03/2020

Referências

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, [1993], 2011.

HALL, Stuart. **Diásporas, ou a lógica da tradução cultural**. Revista MATRIZES, v. 10, n. 3, p. 47-58, 23 dez. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

_____. **¡Qué tal raza!**. Revista Venez. de Economía y Ciencias Sociales, Vol. 6, ano 1, janeiro-abril, 2000.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012 [1980].

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2008.

SCHWARCZ, Lilia. **A persistência do latifúndio e do mandonismo no Brasil**. Jornal digital Nexo, em 30 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2019/A-persistência-do-latifúndio-e-do-mandonismo-no-Brasil>. Acesso em 10 de agosto de 2019.