


## O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança

*The challenge is to increase the issues that are not clear,  
is to understand fight as dance*


**Ian Habib**

 0000-0003-0401-9529  
ianhabibaziz@gmail.com


**Keyna Eleison**

keynaeleison@gmail.com

**Natália Quinderé**

 0000-0002-7056-1386  
natuca@gmail.com

**Talita Trizoli**

 0000-0001-6508-2076  
ttrizoli@gmail.com

### Resumo

Em diálogo com o dossiê Glória Ferreira – Militância crítica, a revista Arte & Ensaios convida quatro pessoas atuantes na crítica e curadoria de arte – Ian Habib, Keyna Eleison, Natália Quinderé e Talita Trizoli – a discutir interseções entre feminismo, transfeminismo, racialização, maternidade, corpo, gênero e seus desdobramentos no campo da arte. Presenças emergentes e posições que permeiam narrativas hegemônicas na cena artística atual revelam-se tensionadas entre visibilidade e invisibilização, em meio a outras questões. Entrevista realizada em 5 de novembro de 2021 pela plataforma Zoom.

### Palavras-chave

Feminismo; Transfeminismo; Racialização; Gênero; Circuito de arte.

### Abstract

*In dialogue with the dossier Glória Ferreira – Critical Militance, Arte & Ensaios invites four people active in art criticism and curatorship – Ian Habib, Keyna Eleison, Natália Quinderé and Talita Trizoli – to discuss intersections between feminism, transfeminism, racialization, maternity, body, gender and its consequences in the field of art. Emerging presences and positions that permeate hegemonic narratives in the current artistic scene reveal themselves to be tensioned between visibility and invisibility, amid other issues. Interview conducted on November 5, 2021 by the Zoom platform.*

### Keywords

*Feminism; Transfeminism; Racialization; Gender; Art circuit.*

**Livia Flores /** A partir da leitura do dossiê sobre Glória Ferreira, preparado por Izabela Pucu, a questão que nos move aqui é pensar o feminismo e suas mutações hoje. O feminismo do final dos anos 1970, que é o panorama com o qual Glória Ferreira vai entrar em contato quando chega à França na condição de exilada, extrapolou muitas das suas margens de lá para cá. Então como lidamos hoje com isso que se desdobrou em tamanha multiplicidade de posições? São muitas as interseções a contemplar, e uma das maneiras de as abordar é contando com as contribuições de vocês. Agradeço imenso a presença e disposição para a conversa. É uma alegria, um prazer e uma honra ter esta oportunidade. Luisa Marques, Hellen Alves Cabral e Marcela Cavallini, que fazem parte da equipe da revista, colaboraram na pesquisa prévia e nos acompanham aqui. Podemos iniciar por uma apresentação e depois entrar na perspectiva de como vocês veem a temática feminista e questões de gênero e corpo atravessarem o campo da arte e como isso se reflete na atuação profissional de vocês.

**Talita Trizoli /** Posso começar. Sou pesquisadora, professora, curadora, com ênfase em questões feministas no Brasil, mas também em questões de ética e moral no sistema das artes, o que é um tremendo de um pepino, não é? Tenho mestrado e doutorado pela USP, atualmente sou pós-doutoranda pelo Instituto de Estudos Brasileiros, com pesquisa sobre crítica de arte e mulheres no Brasil. E estamos aí tentando fazer a pesquisa em meio à pandemia, o que está sendo um desafio em vários âmbitos; mas estamos eu e a torcida do Flamengo e do Corinthians, juntos, nesse desafio. Tenho desenvolvido pesquisas intercalando arte e feminismo desde meados de 2005, com ênfase no recorte temporal das décadas de 1960 e 1970, ainda que agora, no pós-doc, eu esteja me debruçando sobre os anos 1930, 1940 e 1950, chamados de era de ouro da crítica de arte, mas com poucas mulheres colaborando nesse cenário, infelizmente, sobretudo no caso brasileiro.

A questão da aparição da temática feminista na minha pesquisa se dá em um contexto de percepção da minha especificidade como sujeito mulher. Eu tenho formação em artes visuais; meu TCC foi em pintura, ateliê de pintura... Resumindo muito a história, a partir do momento em que eu me dei conta de que na pintura havia a presença de uma série de signos ligados ao campo da feminilidade – eu não queria entrar em achismos, já que vivemos numa cultura altamente personalista; eu não queria entrar nessa viagem egóica –, comecei a desenvolver uma

pesquisa de iniciação científica no Departamento de História na minha faculdade, que foi a Federal de Uberlândia (UFU). E a pesquisa foi em história das mulheres, com a Vera Lúcia Puga, uma professora que já está aposentada, mas na época era uma tremenda especialista, principalmente em educação feminina e relações de conflitos e violências, que chamamos hoje de feminicídio. E com essa aproximação da área de história, comecei a procurar no campo das artes qual era a presença desse tipo de tópico, isso em meados de 2004, 2005. E para mim, na época, uma jovem estudante numa universidade periférica (porque Uberlândia, Triângulo Mineiro, é Minas), foi um choque muito grande constatar que não havia absolutamente nada em língua portuguesa, estava tudo em inglês. Ou seja, o primeiro contato foi com o grande volume de publicações do feminismo norte-americano, o que também levanta uma série de questões, quer dizer, essa é a narrativa hegemônica na relação entre arte e feminismo. Que permaneceu aí durante muito tempo, até os anos 2000, e que só passou a ser revista de meados da década de 2010 em diante, quando se começou a colocar em xeque essa centralidade norte-americana e eurocêntrica, obviamente branca, sobre o feminismo e as artes visuais. E a partir daí... os colegas podem complementar. Desde então tem ocorrido uma sucessão de intervenções nessa primeira narrativa hegemônica do encontro de arte e feminismo com os marcadores sociais, quer dizer, não é só mais a questão da mulher, da mulheridade, da feminilidade, mas o questionamento da própria ideia de feminilidade e de que tipo de mulher, que tipo de corpo está exercendo essa feminilidade. Na maioria das vezes é um corpo branco, pertencente a uma classe social economicamente confortável, e é claro que tem toda uma variação desses marcadores, se a nacionalidade desse corpo está integrada a países economicamente hegemônicos ou não, mas existe uma série de atravessamentos... E a palavra interseccionalidade talvez seja a mais coerente para apontar isso, que vai colocando em xeque essas narrativas hegemônicas do feminismo no campo das artes visuais.

E recentemente, somos obrigadas a admitir, passada a euforia da primavera feminista de 2015, o que se vê é um arrefecimento nessa pauta, seja no campo da crítica, da curadoria ou mesmo na produção de algumas artistas. E nas poucas inserções de artistas mulheres – seja em trabalhos recentes em coleções de acervos público ou privados, ou de representação de galeria, já que é também um território de validação –, percebemos que há uma preferência, uma escolha

por um perfil de feminismo que seja mais dócil ou neoliberal. Não é mesmo? Não estamos falando do feminismo ligado ao anarquismo nem ao socialismo, muito menos o transfeminismo, o feminismo ligado ao movimento *queer*, existe aí uma escolha apaziguante dessa vertente política. E acho que falei demais, então passo para os colegas (risos).

**LF /** Muito assunto! Obrigada.

**TT /** Muita treta! Muita treta! (risos)

**LF /** Quem continua?... Keyna, você já chegou?

**Keyna Eleison /** Oi, querida! Cheguei, cheguei enlouquecida. Depois eu conto tudo para vocês, mas a agenda está tão louca... Sabe onde eu estou? No aeroporto. Olha só, que coisa maravilhosa, a pessoa no aeroporto! Estou aqui porque falei que ia estar, e estou.

**LF /** Você está embarcando?

**KE /** Estou, mas não exatamente agora, vai dar para estarmos juntos. Vou entrar agora no embarque para poder sentar quieta. Por isso estou só na escuta; já, já eu falo.

**LF /** Obrigada, querida!... Então quem continua, Ian ou Natália?

**Natália Quinderé /** Fala você, Ian, eu sou da casa, da UFRJ.

**Ian Habib /** Sou *performer*, escritor, curador, pesquisador e também professor. Sou uma pessoa trans, me graduei em teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sou mestre em dança pela Ufba, doutorando em artes cênicas pela Ufba, professor colaborador da Pós-graduação em Teatro e Educação do IFNMG. Sou autor de *Corpos transformacionais*, editado pela Hucitec, e de *Transespécie/transjardinagem*, que saiu pela editora O Sexo da Palavra. Tenho investigado dança butô, performance, filosofia e gênero, com ênfase nas poéticas e nas políticas das transformações corporais e alterações do estado da matéria.

Tenho trabalhado principalmente em três frentes: criei o Museu Transgênero de História e Arte (Mutha) em 2020, que abrimos mediante uma ação no Memorial Minas Vale. O Mutha é um museu nacional e colaborativo, criado pela e para a população trans. Além de ser uma obra artística, ou seja, museu pensado como uma obra artística, ele é um conjunto de tecnologias de produção de arquivos corpo e gênero variantes brasileiros. Consideramos também vivências de pessoas trans que estão fora do Brasil ou pessoas estrangeiras que vivem e

produzem no Brasil, ou seja, consideramos emigrações e imigrações, para que tenhamos a abordagem mais ampla possível. Optamos por ser inicialmente um museu virtual, mas pretendemos ainda ter um espaço físico; consideramos, porém, que a virtualidade ainda é... tem sido melhor para a nossa população corpo e gênero variante. Se tivéssemos um museu apenas presencial, nossa produção ficaria bem circunscrita à região onde ela estivesse. Então optamos por fazer um museu virtual para conseguir abranger o máximo possível de regiões. Na segunda e terceira frentes de atuação, sou cocoordenador da linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (Poscult/Ufba) e tenho trabalhado com um evento que criei, o Desmonte Seminário. Essas são algumas das coisas que eu faço, que, aliás, são muitas, mas o principal é mais ou menos isso. Queria focalizar a conversa de hoje no Mutha, no modo como as narrativas transfeministas e feministas fazem parte das nossas produções tanto de concepção do museu quanto dos trabalhos que têm sido contemplados, pelo processo de curadoria ou pelos processos artísticos que têm sido arquivados pelo Mutha.

Minha perspectiva do feminismo é o transfeminismo, que é um movimento que tem como base a busca por direitos para todas as pessoas constituídas como Outro por estruturas cis-heteronormativas e falocêntricas, em esferas jurídicas, biomédicas, educacionais, nas lutas por empregabilidade, entre outras. Tenho buscado definições mais amplas do transfeminismo, já que desejo especialmente chamar a atenção para a possibilidade de constituição de homens trans, transmasculinos/es e pessoas trans afab (assigned female at birth/dadas como mulheres ao nascer) no geral como pessoas sujeitas do transfeminismo, principalmente no que diz respeito à luta por direitos de saúde reprodutiva, gestação, aposentadoria, violência policial, carcerária, epistêmica, sexual, entre outras. Essa possibilidade busca contrapor as naturalizações das categorias binárias de sexo/gênero e as essencializações das categorias “homem” e “mulher”, destituindo, por exemplo, falsas simetrias entre esse grupo e homens cisgêneros. Isso dito, acrescento que homens trans, transmasculinos/es e pessoas trans afab sofrem um apagamento histórico incomensurável, principalmente no mercado artístico. Tenho lutado, então, por uma presentificação e maior consideração desse grupo em recursos provindos da luta feminista.

Fui feminista até meus 26 anos. Por um “toque de mágica”, deixei de acessar recursos provenientes de um movimento que eu mesmo auxiliei a construir e para o qual dediquei parcela considerável de minha vida. E aí podemos pensar em um transfeminismo interseccional, seguindo a linha de Crenshaw, considerando também aspectos étnico-raciais, deficiência, classe, diversidades corporais e de gênero. Essa é uma perspectiva do transfeminismo bem específica, bem situada. Para citar Haraway, ela é situada justamente numa parte da população trans que, podemos considerar, é imensa, mas nós temos trabalhado em diversas concepções do transfeminismo. Ela traz um foco muito específico no que está sendo excluído também do transfeminismo. Porque temos disputas, contestações dentro dos próprios movimentos transfeministas. O transfeminismo no Brasil já vem desde meados da década de 1970 impulsionado por críticas das feministas negras e lésbicas a esse feminismo hegemônico. E há todo esse debate sobre quem seriam as pessoas sujeitas da teoria e do movimento feminista. Então temos aí, a partir da década de 1990, com uma série de pesquisadoras, poderia citar Butler, por exemplo, que trabalham com essas operações políticas que vão produzindo e ocultando o que vai qualificar um sujeito jurídico do feminismo. Essa seria, para Butler, uma tarefa do feminismo, que é pensar exatamente quem seria sujeito, sujeite, sujeita dessa categoria. Butler, também uma pessoa não binária, dedicou pelo menos um livro quase inteiro para debater a categoria de mulher. Então o transfeminismo nasce desses movimentos trans, que vêm a partir dos estudos trans, especificamente. Não vou avançar muito nessa discussão, mas, se eu fosse citar um marco, seria, em 1987, o ensaio publicado por Sandy Stone “The empire strikes back: a posttransexual manifesto”, que é um manifesto pós-transexual; ainda não foi traduzido para o português, mas já há alguns artigos por aí que falam minimamente sobre esse texto, que veio para contrapor outro artigo, escrito em termos do feminismo radical em 1979 por Janice Raymond, “The transexual empire: the making of the she-male”. Então, a Sandy Stone escreveu esse manifesto para contemplar uma teoria pós-transexual e reiterar a importância das subjetividades trans na teoria feminista, considerando que a palavra transexual é uma categoria médica que foi criada ali por volta das décadas de 1950, 1960. É isso basicamente o que eu queria dizer. E as práticas todas do museu são baseadas nesses movimentos transfeministas. Podemos discutir mais depois; agora eu vou passar a palavra. Obrigado.

**LF /** Obrigada, Ian. Natália?

**NQ /** Antes de me apresentar, quero agradecer a todas vocês por estar aqui. Trabalhei na *Arte & Ensaios* durante três anos e meio, direto, sem parar. Sei o quanto é difícil editar uma revista acadêmica. Sou doutoranda pela UFRJ, ainda não consegui acabar minha tese em história e crítica de arte. Sou pesquisadora, curadora e doutoranda. Pesquiso os museus de artista a partir do museu do Marcel Broodthaers, com base na ideia do museu como um signifi-  
ficante. Minha relação com as práticas artísticas acontece, em certa medida, no campo expandido. Nesse exato momento estou desdobrando o projeto de uma bolsa de curadoria que ganhei, em 2019, pelo Goethe e o Consulado Francês. Eu e mais cinco bailarinos, artistas, amadores e profissionais, estamos por meio de trânsitos, paradas, movimentos, pensando a movimentação de visitantes e funcionários em um museu de arte. Minha tese sobre o museu se conecta ao corpo: o que pede um corpo no museu? que corpos estão nesse espaço expositivo?

Como eu relaciono o feminismo à minha prática? Steffania Paola, artista mineira e ativista que trabalha com segurança nas redes, é fundamental para mim. Nos conhecemos no EAVerão. Ste me chamou para elaborarmos uma Editatona – maratona de edição de verbetes na Wikipedia –, em um evento organizado por Carol Valansi, Anitta Boa Vida e Aleta Valente, chamado Xanadona. Nos propusemos a ficar 12 horas editando verbetes de mulheres artistas, na Gentil Carioca. Para editar verbetes na Wikipedia, é necessário que a pessoa focalizada seja “notória”. Você precisa encontrar referências. Então, se eu não tenho a pesquisa da Talita, por exemplo, mapeando artistas mulheres... como provar que uma artista é notória? Vira um círculo vicioso. Muitas vezes, escrevíamos um verbete, e alguém de outra parte do mundo o tirava do ar, com a seguinte análise: “essa pessoa não é notória. Precisamos de mais referências, citações sobre ela”. Foi então que percebi que existia um problema na Wikipedia, embora ainda ache o projeto maravilhoso. Logo depois da Editatona, fiz minha primeira curadoria coletiva na Blau de São Paulo. Durante a escrita do projeto, fiz um trato silencioso. Chamar sempre mais mulheres para expor. Mesmo que as primeiras imagens que venham à cabeça, por vezes, sejam de trabalhos de homens, pesquisar, pinçar trabalhos de artistas mulheres. É um esforço; o imaginário está sempre nos traindo. Então, considero silenciosa a minha ligação com o feminismo nas artes.

Finalmente, eu sou mãe. No primeiro ano da pandemia participei de um grupo chamado indomesticáveis, com Cristina Ribas, Mariana Pimentel, Raquel Naves, Renata Santini, Ida Leal, Bianca Bernardo, Cecilia Cavaliere, Michelle Sommer, Maria Baigur, entre outras. Ainda estou muito atravessada por problemas expostos por esse grupo, em trocas de mensagem no WhatsApp e reuniões coletivas no Zoom. A maternidade enquanto categoria nas artes é um tabu. E precisamos (ainda) entender os motivos. Se a criança é ignorada, invisível no circuito, a mãe artista, curadora, produtora, pesquisadora também é. Afinal, a solidão materna é irredutível e irreparável. Nessa perspectiva, existe uma parte do Manifesto Ciborgue, já que Ian citou Haraway, que me interessa muito pensar e desdobrá-la para nosso tempo... quando Haraway descreve o que seria a “feminização do trabalho”. Ele renomeia o que chamamos de precarização do trabalho feito usualmente pela mulher: trabalho mal pago/não pago. Para Haraway, mesmo os trabalhos precários de homens negros nos Estados Unidos deveriam ser considerados feminizados. Me interessa pensar nessa precarização dentro dos circuitos da arte, na institucionalização do precário. Podemos dar um pulo para a crítica institucional, para minha tese, baseada em Broodthaers, mas também muito influenciada pelos trabalhos da Andrea Fraser, por exemplo. Ah, Talita conheci em um concurso. Estou esperando sua tese virar livro.

**TT /** Ih, minha filha, aproveita que está de graça no banco de teses da USP, porque não estou nem mexendo os pauzinhos para isso. Estou com outras brigas na frente. Tipo os boletos que não param de chegar.

**LF /** Obrigada, Natália. Podemos falar, Keyna?

**KE /** Já começo pedindo desculpa; é curioso chegar se desculpando, mas essa é a dinâmica da minha vida: eu chego me desculpando... por várias questões estruturais. Sou um corpo feminilizado e racializado. E aí, nesse sentido, tem um duplo ódio institucional que me coloca numa questão forte de negociação. E peço desculpas mais uma vez, se tiver uma externalidade de sons, porque estou no aeroporto. É, pode ter uma cara de *glamour*, mas não tem; zero *glamour*, mas tudo bem. Enquanto corpo racializado e feminilizado eu consegui começar a entender várias questões da individualidade, por conta dessa feminilização e dessa racialização que existe em mim, que eu assumo. Quais são as questões que eu assumo enquanto curadora, e quais são as questões que eu estou assumindo agora, há um ano, que é o cargo de direção artística com Pablo Lafuente,



de uma instituição do tamanho do MAM-Rio. Como é, qual é o tamanho do ódio que eu carrego quando eu estou como diretora artística dessa instituição?

Acima das minhas funções, quando eu entendi que o meu desejo institucionalizante era a curadoria, meu desejo de trabalho remunerado era a curadoria, eu entendi que eu já estava trabalhando como curadora há um tempo e que não conseguia me reconhecer nesse lugar por justamente ser um espaço de poder. Quando eu entendo esse espaço de poder, eu até questiono o lugar de poder, eu entendo, aliás, que existe hoje em dia (já existia há um tempo) todo um desejo de dissolver a questão da curadoria por ser esse espaço de poder. Eu ainda sou muito apegada a ele, ainda me vejo muito nesse lugar e no lugar de espectadora, de troca, de relacionante com artistas e fazedores de arte. Me sinto muito mais dentro de uma estrutura institucional do que como aquela pessoa que está fazendo o que estudamos, que se chama arte. Uma das funções que eu me dei, uma das responsabilidades que eu me dei quando eu me chamei de curadora foi facilitar pesquisa e dificultar negociação. Facilitar pesquisa é: desenvolver cada vez mais trocas coletivas e parcerias que me ajudem a chegar a espaços que eu não chegaria, e desenvolver e divulgar. E dificultar negociação, estando agora como diretora com o Pablo, é dificultar negociação no campo do dinheiro mesmo. Eu quero que as pessoas que tenham mais dinheiro tenham uma dificuldade grande de levar o dinheiro para o lugar-padrão, entendendo que lugar-padrão é uma construção.

Quando eu conheci Luisa, que está aqui, maravilhosa, eu já estava no campo de tentativa de ruptura e um dos termos que eu mais gostava de usar era implosão, microimplosões para se desenvolver. Porque muitas vezes quando estamos querendo implodir uma estrutura e estamos dentro dela, a estrutura cai na nossa cabeça; sendo mulher e sendo uma mulher preta ou, melhor, principalmente sendo uma pessoa racializada e feminilizada, eu carrego estruturalmente a solução. Não é? A solução da mãe de leite, a solução da escravizada, a solução da empregada, a solução do abraço quentinho, a solução da carinhosa, da bem-humorada, do sorriso, o sorriso negro, o abraço negro. Gente, isso é muito pesado! muito pesado e muito solitário. E nesse sentido quando eu assumo o meu papel de curadora, eu decido que não quero mais estar só.

A base do meu trabalho é a parceria e por uma questão obviamente de espaço temporal e geolocalizada – entendo essa nossa eurocentralidade no

campo da arte no Brasil, na língua portuguesa –, mas por ter uma família que me carregou na autoestima intelectual falo algumas línguas, todas eurocentradas, que me ajudaram também a desenvolver mais barreiras. Mais barreiras não, mas a ter mais dificuldade de negociação e mais facilidade em pesquisa. Dentro de várias questões eu sou, vamos dizer assim, da minha família, meus ancestrais, a minha história, meu chão está em cima do prazer, mas o prazer que só vem de acordo com a troca. Sou muito curiosa, estou muito voltada para as questões de processo, muito mais que para finalidades, e também para mudanças de vocabulário; então, encontros como este me ajudam a fortalecer minhas mudanças de vocabulário, como, por exemplo, eu tendo a não usar – e divulgo isso – o termo diáspora. Porque eu uso o termo sequestro, tendo a cada vez menos me chamar de mulher e sim de corpo feminilizado, por jogar de volta para a estrutura, tendo a cada vez menos me colocar e isso dentro das instituições, óbvio, tem outras instituições familiares e coletivas em que eu sou uma mulher preta, mas nas institucionalidades, onde a negociação é nitidamente branca, europeia, eu me coloco como corpo racializado e feminilizado. E isso é uma forma de lutar; uma das minhas lutas é estar viva, feliz e com prazer e não sozinha, porque eu não consigo estar feliz e com prazer sozinha apenas. E agradeço muito esse encontro, mesmo sabendo que vou ficar desligando e voltando o áudio, porque estou neste momento coletivo aqui de sons loucos. Lívia, muito obrigada pela insistência, pelo amor, pela risada, pela cerveja que ainda não tomamos. Porque este encontro já tem cara de resenha, não é? Mas estou aqui para nós também, e é isso.

**LF /** Muito obrigada Keyna! Para nós, é de fato um prazer estar aqui trocando essas ideias. Todas essas riquezas que vocês estão trazendo. Agradeço mais uma vez, em nome da revista. De algum modo já avançamos em como a temática feminista e questões de gêneros atravessam a atuação profissional de cada um/a. Talvez, agora uma visão sobre o estado da arte dessas questões no campo mais geral da arte, o que vocês veem emergir nesse campo ampliado, desdobramentos que observam se tornando presentes e de interesse para a discussão.

**TT /** Posso falar para dar sequência à apresentação, mas se alguém tiver uma urgência maior, tipo a Keyna, que está para entrar no avião...

**KE /** Olha só, eu juro que vou falar; vou ficar com esse negócio aqui até entrar, até decolar, entendeu? Vou ficar agarrada em vocês até esse voo sair.

**TT /** Mas você não quer falar primeiro? Para não ficar nessa ansiedade de, sei lá, às vezes chama o voo, alguma coisa assim.

**KE /** Não, eu estou do lado da entrada. Mas, sim, posso. E, Talita, saudade da cerveja que a gente não bebeu também, tá?

**TT /** Ai, nem fala. Altas crises na terapia com isso, viu? Muita cerveja na dívida.

**KE /** Tem uma questão que a Talita colocou, dessa coisa de virarmos *fashion*, que é uma grande captura, que é um exercício de manutenção e não nada revolucionário. E nesse sentido, Natália, vou me colocar também nesse lugar da mulher hétero como comorbidade. Eu acho que a mulher hétero entra no fator como comorbidade e o homem hétero na manutenção. Então, nesse lugar, além de querer receber já minha terceira dose, precisamos desenvolver – e aí eu acho que são dinâmicas coletivas mesmo, que a individualidade nesse lugar é muito cruel – espaços críticos para essa “moda” das urgências. Porque falar que a pauta é urgente em 2021 é mentira; pessoas estão morrendo, pessoas estão sendo assassinadas, as questões da visibilidade já existem muito antes, aliás, da constituição desse lugar chamado Brasil. Então é urgente para quem? E, dentro desse espaço, tentar desenvolver algum processo digestivo; eu vou passar para as questões físicas, para que possamos capturar a captura, sequestrar o sequestro, consumir o consumo. E tentar desenvolver alguma forma de perceber que, como Natália falou também, quantidade é qualidade. Eu falo isso para caramba. Quanto mais corpos feminilizados, corpos racializados, corpos em risco estrutural estiverem no campo de decisão, melhores serão as decisões, mais amplo o aspecto da cura, muitas aspas aí nessa “doença”. E mais, é complicado porque as palavras vão sempre para o campo da normalidade, não é que eu queira coletivamente estabelecer alguma normalidade, porque esse termo já é muito violento. Mas talvez algum tipo de obviedade, que seja óbvio que essas pessoas já estão aí há muito tempo, que seja óbvio que nós já estamos aqui há muito tempo e que somos do jeito que somos não por nenhuma causa biológica ou social, ou genética, e sim por uma estrutura que nos impôs essa cisão com relação à estrutura social, genética e biológica. Escolher pares que estão marginalizados, não à margem, mas marginalizados, é sim entender de uma forma mais saudável e mais forte. Então, para mim, como curadora é ter nas exposições e no desdobrar das minhas pesquisas mais pessoas em suas multiplicidades, racializadas, trans, feminilizadas.

Nesse sentido eu não vou contra, mas eu queria só ampliar, não discordar, mas ampliar, porque o trabalho do homem preto que está sendo mal pago, ele não é só um trabalho feminilizado, ele é feminilizado e racializado. É o duplo ódio, Natália, não estou discordando absolutamente, estou só querendo dançar com você na argumentação, porque esquecermos a força da corrente da racialização também é apagar outras questões. E isso sem falar das relações trans, *queer*, que também vão nos biologizando. Entramos num aspecto científico de verdade que na cultura eurocentrada tem uma justificativa, mas que podemos ampliar se tivermos uma percepção de outras culturas, epistemologias, saberes – cada hora tem um nome na moda. Mas não perder essas perspectivas de línguas e de linguagens. Como, já localizada no Brasil – a língua principal e única, português –, e eu não sei mais duas ou três línguas dos povos originários daqui? Como isso está relacionado? E mesmo entendendo algumas línguas e linguagens, até onde eu posso divulgá-las? de um aspecto de que eu não as estou vendendo como *commodities*... É assim, gente, sozinha eu não vou; tem que ter muita gente junto. Quantidade é qualidade.

**NQ /** Podemos acrescentar ao Manifesto Ciborgue: trabalho feminizado e racializado.

**LF /** Enquanto você estava falando eu lembrei do Trovoa, que, me parece, tem a ver com isso, com quantidade, com presença. Talvez você possa falar um pouco desse projeto.

**KE /** Total, Trovoa... Começa como levante, sudestivamente, e tem muita crítica nisso, porque essa ideia surge no Rio de Janeiro, vai pra São Paulo, e, graças às deusas, às trocas e ao whatsapp, estamos no Brasil inteiro; posso dizer tranquilamente que temos representantes de mulheres racializadas – não, mentira, de corpos racializados feminilizados – em quase todos os estados. A pauta trans tem sido a principal pauta de discussão interna agora, porque era um movimento muito cis, e tínhamos muitas críticas com relação a isso, como tornar esse ambiente não agressivo para corpos trans. Uma das primeiras pautas que abordamos foi o termo “racializado”, que começamos a abraçar no Sudeste e no Norte; foi bem interessante ter sido no Sudeste e na região Norte, corpos racializados claros, corpos orientais: japonesas, chinesas. E como é que se entra com esses corpos racializados? Então estamos falando de mulheres racializadas, sim, estamos falando de corpos feminilizados, racializados e sempre vou me corrigir,

sim. Então como é que a discussão interna/externa fica? Porque dentro das movimentações coletivas racializadas como pretas afrocentradas tivemos críticas pesadas em relação a isso, então é uma grande proposta de treta no whatsapp, que é maravilhosa, que nunca acaba e que não tem controle. Isso é muito interessante; não estamos pautadas no controle; tem um monte de coisa acontecendo que eu não sei, e tenho um prazer enorme de dizer que não sei, não tenho a menor ideia. Está lá, meu arroba Trovoa, faço parte, comecei a pensar e estão lá para os acertos e para os erros. Para mim, é muito importante ser uma Trovoa.

**NQ** / Vocês têm ideia, Keyna, de quantas pessoas fazem parte do Trovoa?

**KE** / Olha só, no grupo de whatsapp temos mais ou menos 150 pessoas, mas desse grupo de whatsapp nacional, porque cada estado, cada cidade, na verdade, tem seu próprio grupo; então devemos estar por mais ou menos umas mil.

**TT** / Eu queria fazer um gancho a partir da fala da Keyna, que, eu acho, tem alguns pontos de preocupação em comum, vários, aliás, mas talvez o que seja mais urgente é justamente essa percepção de uma não surpresa da captura pelo sistema econômico das artes por essas pautas ditas urgentes, mas que na verdade nunca foram urgentes para eles, apenas agora o são por conveniência, não é? Sempre houve a existência de sujeitos marginalizados, transitando pela sua sobrevivência no meio das artes, e de repente o mercado os descobriu: olha, podemos capitalizar isso, que interessante, não é mesmo? Isso sempre esteve como uma espécie de ponto de atenção e também de angústia no horizonte, pelo menos na minha convivência com algumas acadêmicas feministas (afinal, esse é o meu território), quero dizer, é nesse território que se instaurou uma certa euforia e receio, quando se desenvolveu essa mudança de paradigma na recepção da teoria feminista, e havia a grande indagação: meu deus, o que vai acontecer? Será que haverá alguma mudança? Era aquela ilusão de 2015 de que teríamos realmente uma mudança na malha social. E partindo como parâmetro da experiência de outros territórios de poder simbólico e econômico, que também tiveram esses picos, esses momentos de entusiasmo e de empolgação com o feminismo, mas também com as demais políticas que lidam com corpos dissidentes, subjetividades dissidentes, as ditas política da diferença (uma expressão que, aliás, foi apropriada pela direita no sentido pejorativo, mas que não precisa ser, não é), já observei essa constatação de que o feminismo nas artes seria um movimento curto, breve, porque são as modas, como a Keyna apontou, e que

deveríamos aproveitar esse momento de visibilidade para tentar fazer o máximo de inserção possível no sistema, nesses territórios de poder, nesses territórios de consagração, de validação, de institucionalização. E a partir do momento em que entrássemos nesse espaço e cristalizássemos esse movimento, seria tentar permanecer o máximo de tempo possível ali para conseguir fazer outras articulações na estrutura.

Mas tomando um passo para trás, é muito assustador como pesquisadora ver como realmente existem esses fluxos, esses picos de empolgação temática no sistema das artes, de certos modismos, como as temáticas feministas centradas nessa questão da feminilidade, da mulheridade, e depois, logo em seguida, uma mudança brusca de descarte, um novo interesse eufórico, como, por exemplo, com a questão da racialidade, e com muita força! Eu tive até a impressão de que já se estava descartando a temática racial e adentrando a questão do *queer*, do trans nesse fluxo; mas agora já me parece que esse assunto já está perdendo força também, quando mal conseguiu adentrar a cena; já perdeu visibilidade nos núcleos de poder e de circulação econômica, e aí de alguma maneira agora a bola da vez seria a questão indígena e ecológica, e que eu tenho a impressão de que vai ficar um ou dois anos também na moda; depois sabe-se lá o que será descoberto como a cereja do bolo para o nosso circuito do ponto de vista mercadológico, não é? Então, realmente não querendo normalizar, como disse a Keyna, mas existe uma espécie de padrão que se vai percebendo desse fluxo de consumo, de reificação, de capitalização dessas questões sociais, que em alguma medida são inevitáveis porque fazem parte de uma lógica de cooptação. E mais do que tentar bloquear essa moda, esse movimento de consumo e descarte, é preciso tentar jogar com essa prática dentro das possibilidades; é realmente tentar negociar, pois não conseguimos implodir essa malha, essa estrutura; só conseguimos esgarçá-la, negociar com ela, e ficando muito atento, todos muito atentos, atentas, atentes, a esse protocolo de descarte muito rápido que o sistema tem.

Percebo que estou tendo uma fala um pouco pessimista nesse sentido, mas são alguns bons anos já observando esses fluxos, e nisso faço coro com outra pesquisadora feminista a quem muito me refiro, Griselda Pollock, que está há 50 anos trabalhando com todas essas tentativas de revisão dos critérios, revisão das estruturas de validação de consumo, de consagração. Numa entrevista recente,

em 2019 ou começo de 2020, ela foi indagada sobre quais eram os resultados efetivos de modificação após tantos anos de militância no campo da historiografia da arte, e ela, de modo muito pessimista, dizia: “quase nada”. Os preços dos homens brancos europeus continuam muito mais altos que os preços de mercado de mulheres artistas ou de pessoas racializadas, não europeias e norte-americanas. Ela coloca uma questão para a qual eu realmente também não tenho resposta: qual é o ponto de virada que estamos perdendo, qual é esse ponto cego de virada que estamos perdendo de vista e que efetivamente não está conseguindo nos ajudar a esgarçar a malha, pois ela volta a se fechar novamente após os esforços? Eu não sei se vocês conseguem responder, mas está aí uma pergunta.

**KE /** Você está perguntando para nós ou para o mundo?

**TT /** Se vocês quiserem responder, eu vou adorar ouvir. Alguém quer tentar? Alguém quer entrar na onda pessimista?

**KE /** Então, eu me recuso a ser pessimista; eu penso num futuro em que eu estarei, entendeu? Eu não consigo, é mais forte do que eu, é uma coisa genética. Talvez tenhamos que trocar de parâmetros. Que os parâmetros para relevância não sejam mais dinheiro, as obras mais caras, mas sim as artistas que vivem melhor, as artistas que têm mais qualidade de vida, as artistas que não vão morrer de câncer, as artistas que não vão ter um ataque do coração, sei lá, as artistas que vivem em comunidade, que comem orgânico, sei lá.

**IH /** Vou encarar então a dificuldade da pergunta. Inicialmente, eu queria falar sobre a pergunta da Livia e depois emendar aí nas discussões que foram trazidas por Keyna e Talita. Inicialmente, as pessoas me perguntam “De onde veio a ideia do Mutha”? Foi basicamente assim: eu estava em cartaz com o meu solo de dança, *Sebastian*, que já estava lá na quinta circulação, e isso foi em 2017. Para a entrada de 2018, fomos fazer uma circulação em Santa Catarina, e no final de uma das apresentações, a produção do evento me procurou e falou assim: “Ian, você está muito cansado, vai para a casa, não precisa mais fazer as outras apresentações”. Aí eu arregalei os olhos e pensei “nossa, mas que estranho, não é? Então quer dizer, as outras vão ser canceladas? Mas por que eu estou cansado?”. Ia ter a circulação para cidades do interior, isso foi num festival chamado Fitub. Então eu fui pra casa. Quando abri meu computador vi o nome do espetáculo em diversas mídias; meus amigos, amigas, amigos estavam todos

falando: “Gente, o que aconteceu?!”. E aí eu descobri que o espetáculo tinha sido censurado pela prefeitura de uma das cidades em que ele se apresentaria, e eu fui a última pessoa a saber. Então fui tentar descobrir pelos jornais o que acontecera. E ao descobrir a minha própria censura a partir das matérias das mídias que saíram sobre ela, eu encontrei um dado que é histórico: o meu nome, nem o social, nem o civil, nem o artístico, estava materializado discursivamente em nenhuma das mídias em que a censura saiu. O espetáculo era um solo, e eles conseguiram em todas as matérias não colocar o nome da única pessoa que estava em cena. E pensei: não se trata mais de mim, não se trata mais de Ian, se trata de um mecanismo de historicização das artes que está operando na exclusão, no apagamento. Trata-se de um procedimento censor, um mecanismo que está agindo historicamente já há muito tempo. E aí eu comecei a investigar os acervos, os arquivos da ditadura militar brasileira, principalmente no que diz respeito a vivências trans censuradas, e localizei inúmeros arquivos e fui compreendendo alguns dos mecanismos em operação. E pensei que aqueles arquivos não poderiam ficar restritos ao meu acervo pessoal. Precisavam de iteração, de circulação. Nós precisamos que os arquivos sobre essa população circulem para que possamos promover o direito à memória dessa população, porque não tivemos ainda uma instituição para fazer esse trabalho árduo de resgate e de produção histórica. E assim surgiu a ideia do Mutha.

Para vocês entenderem, buscamos criar incentivos, ferramentas e alternativas à produção de dados sobre a população trans, que ainda é um aspecto que gera dúvidas, que dificulta as pesquisas. E precisamos sugerir caminhos artísticos, educativos, políticos e sociais alternativos para essa questão das visibilidades que Talita e Keyna trouxeram. E então, pessoal, eu entendi na verdade que a visibilidade para a população trans é uma grande armadilha colonial. Como eu tenho pensado essa questão das visibilidades? Inicialmente entendi que havia um mecanismo, que eu chamei de um mecanismo de duplo vínculo<sup>1</sup> e que afeta essas existências nas artes; o duplo vínculo acontece quando você recebe simultaneamente informações conflitantes, e essas informações vão formar mundos também simultaneamente visíveis e invisíveis. E como age o duplo vínculo? Por

---

<sup>1</sup> Habib, Ian Guimarães. *Corpos transformacionais: a face trans no Brasil*. *Revista Arte da Cena*, v. 6, p. 68-106, 2020.



exemplo, temos a questão da hipervisibilidade e da invisibilidade. Isso é sempre simultâneo. Se eu tenho um corpo hipervisível, ele está sendo hipermercado, ele está sendo objetificado a partir de uma exotificação, e, ao mesmo tempo, ele está sendo invisibilizado. Isso eu entendi com a minha censura. Hipervisibilidade, invisibilidade. O meu nome social, o meu nome civil foi apagado: invisibilidade. Hipervisibilidade: o espetáculo saiu em muitas mídias. Simultaneamente. Então eu penso que é sempre os dois ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que nós estamos muito mais visíveis, muito está sendo tirado de nós. Eu costumo brincar dizendo que se ficar o cis te pega, se correr o cis te come. É aquela situação em que não há saída possível. Além de hipervisibilidade e invisibilidade, temos a exotificação e a abjeção, por exemplo. A abjeção é aquele sentimento que você passa a direcionar para certos grupos e que torna aquelas vivências objetificadas; e a exotificação é aquele senso de importância extrema que você dá para essas vivências. Então, ela vira um *token*, um objeto que deve ser supervalorado, mais valorado que as outras pessoas; quer dizer, se há várias pessoas cis e uma trans em um ambiente artístico, por exemplo, aquela pessoa começa a ser tratada como um ser alienígena, de outro planeta, até com certo paternalismo; se pensarmos que o paternalismo é uma estrutura de violência... e aí temos aquela vivência superprotegida e que está sendo tratada ali diferencialmente de outras vivências que também estão ali. Então temos uma série de duplos que vão se formando simultaneamente. Eu gosto de pensar assim porque, ao mesmo tempo que nós estamos mais em cena, mais em museus, mais em TVs, temos... as violências; elas não param. Seja por salários diferenciais pagos para pessoas trans e para pessoas cis, seja por esses mecanismos de exotificação, entre outros. Então a censura seria também um mecanismo de duplo vínculo: enquanto ela promove essa circulação rápida da informação, ela também foi responsável por tirar o meu emprego e por tirar o emprego de diversas pessoas trans – na área das artes, também estamos falando de empregabilidade quando falamos sobre isso.

Então basicamente o Mutha vem promover um espaço em que possamos ir além das políticas de representatividade. Pensamos em políticas coletivas, em um acesso não hierarquizado. Então, como a curadoria é feita? Ah, de certa forma sempre vai ter uma curadoria, não é? Mas a curadoria é feita a partir das pessoas que querem se arquivar. Então é você que manda o arquivo. Ninguém que manda o arquivo para o Mutha vai ficar fora. Você manda o seu arquivo e você produz a

sua memória. Então isso é autoarquivo, e isso também é um bioarquivo, porque você está se autoarquivando enquanto pessoa viva. E vivemos à beira da morte; nós somos corpos que eu considero, que eu tenho chamado nas nossas vivências, de corpo-catástrofe.<sup>2</sup> Somos vivências que... não sabemos, por exemplo, quando seremos assassinados, não é? Então o Mutha promove essa possibilidade de a pessoa se autoarquivar. A curadoria é feita pelas pessoas que estão ali, mandando material. Todas as ações que temos organizado ou que vamos organizar para os próximos meses são feitas a partir dos nossos arquivos. O foco não é ter um curador escolhendo quem vai entrar e quem vai sair; o foco é arquivar: precisamos produzir história. Não que no futuro também não venha a haver algumas políticas de curadoria, mas eu penso curadoria no múltiplo sentido. Curadoria é também processo de cura, não é? E de cura dessa história que não foi contada, que está sendo contada agora, de cura dessas feridas coloniais e tal. Então, esse processo de curadoria é feito como arquivo. Nós nos preocupamos mais com os dados, para poder organizar as exposições; não trabalhamos com essa noção hierárquica de “você entra, você sai”. Porque isso foi feito conosco durante toda a história e até hoje. Quem são as pessoas trans possíveis em representações? Temos um modelo hegemônico que visa ter os mesmos princípios do processo transexualizador. Construir um corpo cis, seria isso? Seriam essas as vivências trans possíveis em mídias, por exemplo? Então é basicamente isso, pretendemos trabalhar com arquivos e todas as ações vão passar por esses arquivos, que são vários. No próximo ano vamos abrir a biblioteca do Mutha, virtual, qualquer pessoa vai poder entrar, de qualquer dispositivo, então ela vai ser muito acessível. Porque o que temos em mecanismo de memória é que é difícil pesquisar. Até uma pessoa trans aprender como vai fazer para pesquisar em um *site* governamental que vai pedir identidade, imagina o tanto de violência que ela vai sofrer até conseguir acessar um arquivo. Então o Mutha vai fazer o seguinte: chega, está aqui o arquivo, fácil, abra o *site* e olhe. Estamos pensando nessas representatividades coletivas como memória.

**TT / Ian**, estou com uma questão, porque você tocou num ponto que acabou ficando fora, mas que a Natália trouxe, que é o seguinte: quais métodos,

---

<sup>2</sup> Habib, Ian Guimarães. *Corpo-catástrofe: da transformação ao corpo sacrificial*. TCC (Graduação em Teatro). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

quais estratégias conseguimos utilizar para aumentar a ideia de arquivo? O tipo de material, o tipo de sujeito que está autorizado a se tornar memória, os critérios utilizados para isso tudo... Eu estava pensando justamente a respeito desses procedimentos, porque esse é um enfrentamento do qual, dentro do campo historiográfico, trabalhando com essa questão de arte e feminismo, levamos um tapa na cara sistematicamente. Porque todo gesto arquivístico, todo gesto de construção de memória, ele é um recorte, ele é um índice contextual, contingencial, temporal, indicando qual é o estado da arte desses sujeitos que conseguem se tornar memória, como você mesmo está colocando. E fiquei pensando, quando você falou da estratégia do Mutha, aliás, é “Mútua”?

**IH** / É M, U, T, H, A, Mutha, de mutação.

**TT** / Ah, obrigada... Você falou que qualquer pessoa pode mandar o arquivo, e ele vai estar arquivado. E fiquei pensando: qual tipo de pessoa, qual tipo de sujeito vai conseguir descobrir isso e vai conseguir formar o seu arquivo? Quer dizer, isso já é um marcador, não é? Então isso já é um indicativo de inclusão e de exclusão, um critério que está presente. E isso, na atividade de pesquisa, é algo que o tempo todo temos que manter em foco, pensando qual artista, com a sua especificidade de marcador social, vai conseguir adentrar as esferas de negociação, as esferas de consagração. Entender esses mecanismos. Isso tudo é muito específico do modo como produzimos conhecimento e o colocamos para circular. E aí eu fico pensando na estratégia da Natália, que fez a Editatona, que é uma trabalhadora desgraçada aquilo; olha, eu tiro o chapéu, Natália, eu nunca quis participar porque eu já faço isso na minha pesquisa (risos), então me poupe disso (risos). Cara, é enlouquecedor. Eu acho que existe um cruzamento nessa proposta da Natália, que vai ao encontro da Mutha, do Ian, e a atividade da Keyna também, com essa nova equipe do MAM do Rio, que é pensar essa ampliação das estratégias de investigação e dos próprios critérios e paradigmas, como a Keyna muito bem falou: vamos repensar os paradigmas. Ok, nós repensamos. Não sei até onde eles aceitam ou o sistema aceita esses reparadigmas... vamos na teimosia. Mas é justamente dentro dessas modificações que conseguimos entender e diagnosticar alguns desses pontos cegos na nossa malha do sistema das artes e que são cegos justamente porque habitamos um território pleno de mitificações, de criações de heróis, de práticas de personificação. Por exemplo, quando a Natália fala que mesmo lá nesse trabalho de Sísifo, de fazer o Editatona,

você vai lá, descobre a criatura viva, vê que ela teve uma atuação, e que o inserir no Wikipedia é uma estratégia de visibilização para que depois isso se desdobre em outras ações. E de repente você esbarra em que nesse trabalho todo? No fato de que o critério de validação que você está utilizando não é o mesmo que o da plataforma. O critério que você está utilizando, que você acha que valida essa pessoa estar consagrada na memória coletiva não é o mesmo da outra pessoa que irá validar. Então o tempo todo é uma ensandecida negociação de critérios, não é? Sobre o que é válido e o que não é. Ou seja, de um modo ou de outro caímos nessa vala de quais são os métodos de construção de epistemologia. Acho que, *grosso modo*, toda essa malha que estamos discutindo aqui acaba resvalando, também, num trabalho enciclopédico. Enfim, dei uma volta gigante.

**IH /** Não, total, mas deu para pegar. Acho que é bem isso mesmo. O primeiro critério é a autoidentificação, mas na verdade antes da autoidentificação é você ter um dispositivo. Então aí nós temos já um recorte. Obviamente. E é um recorte potente; ele é preciso, por quê? Muito da população trans não tem dispositivos, nem celulares. Entende? Então quando eu digo: “Ah, qualquer pessoa pode”... qualquer pessoa que tenha um celular e que consiga saber da existência do museu, então aí já tem um recorte preciso! Uma das batalhas do Mutha tem a ver com os dispositivos móveis e dispositivos eletrônicos de acesso. Porque a maior parte da população, até a que achou o Mutha e conseguiu submeter os arquivos, às vezes não consegue assinar um documento. É muito grave a situação. A pessoa já sabe mexer na internet, ela tem às vezes um dispositivo, mas ela não consegue ler e assinar um documento. Tivemos muita dificuldade com isso, e ainda estamos passando por essas dificuldades, fora as outras, que são inúmeras. Por exemplo, a maior parte dos arquivos trans historicamente são considerados sensíveis, ou porque são policiais ou porque são médicos. Então há uma certa ética de acesso. Eu não poderia dizer que esses arquivos vão ficar liberados para todo mundo, porque é uma questão de segurança, sendo que estamos lidando com um governo que tem atacado essa população de diversas formas, então há alguns tipos de mecanismo de acesso para alguns tipos de arquivo. Mas eu considero que, em comparação com o que já foi feito até hoje, temos tentado fazer esses arquivos da forma mais acessível possível, considerando todos esses tópicos. O outro mecanismo que temos é o Arquivo Artístico de Dados, um arquivo de empregabilidade na área das artes. Agora nós vamos

ter outros arquivos também. Cada um deles vai ser feito de uma forma específica, com uma metodologia específica. Vamos ter os Acervos de Pesquisa, em que cada pessoa trans historiadora, com sua própria metodologia, vai jogar os seus arquivos ali, junto dos seus textos e de processos de divulgação científica. Vamos ter os Acervos Transcestrais, em que pessoas com mais de 40 anos vão ser entrevistadas. Então são vários tipos de arquivo, cada um vai funcionar de uma forma. Mas uma das dificuldades que temos tido também é a questão das temporalidades. Porque falamos de pesquisa historiográfica para a população trans... área que tem poucas pessoas trans na graduação e menos ainda na pós-graduação. Pessoas trans museólogas formadas, não existem, já procurei, não consegui achar, e eu procurei para caramba. Essa seria outra dificuldade e aí, para não fugir... do que eu estava falando antes?

**TT /** Dos critérios do arquivo do Mutha, de como vocês vão fazer esse cruzamento dos acervos, porque tem um caráter sensível, então vocês precisam tomar cuidado também em como se dá o acesso a essa divulgação.

**IH /** Sim, mas eu ia falar da questão das temporalidades. E aí, ok, a transexualidade; essa é a crítica que temos... Numa historiografia clássica, as produções trans históricas são acusadas de anacronismo. Por quê? Porque temos contestado a história para dizer o seguinte: pessoas trans sempre existiram. E aí as pessoas da historiografia clássica vão dizer “Não, mas a transexualidade só existiu a partir de 1950 e 1960, então você só pode dizer que a transexualidade surgiu a partir de 1950!” Quer dizer, antes disso não existiam pessoas trans? Temos pensado na historiografia como um campo de disputa e não temos pensado numa temporalidade linear. Temos pensado, e esse é um conceito que eu trago, em transtemporalidades,<sup>3</sup> que é pensar que há inúmeros conceitos de tempo que agem diferencialmente sobre corpos e matérias. Então quando pensamos no trans como uma analítica cruzadora, quer dizer, um prefixo que vai se unir a inúmeras palavras para fazer movimentar os conceitos, pensamos em uma nova noção de temporalidade. Essas historiografias que temos produzido consideram transtemporalidades, descontinuidades temporais, dobramentos, tempos topológicos e inúmeras outras concepções de tempo. É isso, queremos multiplicar sementes do arquivo, mesmo.

---

<sup>3</sup> Habib, Ian Guimarães. *Transespécie/transjardinagem*. BeloHorizonte: O sexo da palavra, 2021.

**TT** / Eu estava pensando, mas não sei se ajuda, do ponto de vista conceitual, sobre o trans como critério de classificação, pois trans indica movimento, deslocamento. Tem um conceito que tem sido utilizado também para pensar na historiografia feminista para tentar resolver um problema próximo. Afinal, só é possível falar de feminismo como conceito político, como movimento com agenda, a partir da década de 1950. Mesmo o sufrágio, ele não é o feminismo como entendemos e como imaginamos como agenda política – são outras questões defendidas. Mas como existe esse ímpeto de olhar para trás e verificar que existem pontos de contato ali e acolá em que é possível vincular com a agenda feminista – mas que você não pode falar puramente que é feminista porque o movimento político acontece dentro de um recorte temporal específico – tem sido usada a expressão profeminista. Então eu não sei se ajuda, porque o proto também tem uma estaticidade, uma rigidez como conceito. Ele não vai ditar o estado de movimento que vocês estão procurando representar. Então conceitualmente eu também não sei se serviria, teria que fazer estudo de caso para ver mesmo (risos) se funcionaria, mas fica a dica, caso funcione.

**IH** / Agradeço. Eu acho que podemos pensar sim sobre isso. Não consigo responder agora, mas, dependendo do arquivo, poderia funcionar; acho que é uma ótima estratégia.

**NQ** / Ian nos explicou a ideia de duplo vínculo: visibilidade/invisibilidade. Dar conta da ambiguidade é muito difícil... De as coisas serem “tudo ao mesmo tempo”. Lembrei da performance de Indianare [Rosa Luz, como recordou um amigo e pesquisador, faz uma performance nua na rodoviária levantando problemas similares]. Indianare vai para a rua e tira a blusa. Quem vai me prender? Homem pode ficar sem blusa na rua. Indianare tensiona os limites do político e do estético. É um puta trabalho! Detesto essa palavra potência, no final das contas não nos diz muita coisa sobre nada... Mas essa performance tem uma força imagética gigantesca. Ela se utiliza das disputas que desenham o espaço público: polícia, lei, biologia etc. Não acharam ninguém para prender Indianare. Ainda no problema das ambiguidades, do vínculo duplo e da exposição nas redes sociais, pensei no Gordura trans, do Miro Spinelli. Esse trabalho me acompanha sempre. Vi pela primeira vez na exposição de Daniela Labra. Esteve exposto no Parque Lage, em Depois do Futuro (2016). Creio que Miro fez a performance, mas também expôs uma imagem do Gordura trans e, ao lado

da imagem, lia-se um texto com falas retiradas de comentários da rede, sem pontuação. “Ah, você é corajoso... sai daqui, seu gordo, você deveria morrer...”.

Até agora falamos muito sobre essa ideia de arquivo. Enfim, existe algo de violento no arquivo. Bonaventure Ndikung, curador do Savvy e do Haus der Kulturen der Welt, fez uma fala logo após a destruição do Museu Nacional, em debate organizado pelo Tadeu Capistrano, em que se lamenta a destruição das línguas indígenas que só existiam como arquivo no museu. Bonaventure nos lembrou que as línguas indígenas já estavam mortas no museu. Quando precisamos de um museu para conhecer algo, aquilo já está perdido. Ao mesmo tempo, ele afirma a importância indiscutível dos museus. A fala de Bonaventure é cirúrgica para pensarmos nessa dor, na ferida que atravessa e agencia os circuitos de arte. Keyna deve estar vivendo isso, agora, no MAM. Penso na Bienal de São Paulo [Faz escuro, mas eu canto]. É uma boa bienal, correta, bons trabalhos, bem expostos, porém, sinto uma influência muito forte do mercado.

**TT /** Eu acrescentaria o termo apaziguado, o mercado apazigua.

**NQ /** Mesmo a Bienal do Jochen Volz, que já tocava em pontos fortes vistos nessa, como a arte indígena com uma grande mostra dos vídeos da aldeia e outros trabalhos, era muito mediada pelo mercado. O que expor? Como expor? O que tem valor? Não sei... mas tenho sentido isso cada vez mais forte: esse cerco. O mercado ditando as regras. Sem esquecer que a última curadora da Bienal de São Paulo foi Lisette Lagnado, em 2006, ou seja, há 15 anos não temos uma mulher no cargo principal da mostra.

**Luisa Marques /** Eu me pergunto se em algum momento a Bienal foi o lugar dessa tensão. Talvez as bienais não sejam o lugar para se buscar essa tensão, porque já têm uma agenda com o mercado, com os patronos...

**NQ /** Talvez. A mídia inflama um debate de que algo original está acontecendo, mas nada de muito revolucionário acontece, de fato, naquele espaço. Nada que já não esteja em circulação no mercado. Por outro lado, penso que comissionar o máximo de trabalhos possíveis é uma jogada de risco para artistas, curadores em uma exposição dessas... talvez seja uma saída possível, por exemplo. Não ter tanto controle do que será visto. Lembro da Bienal do Charles Esche que foi muito criticada. Era uma exposição feia, meio claustrofóbica, com muitos trabalhos comissionados, mais da metade. Para mim, porém, mais interessante, embora com uma pegada bem europeia decolonial-colonial na forma de abordar

as práticas artísticas. Outra saída talvez fosse assumir a mão do mercado nessas grandes exposições, como fez Rosângela Rennó em Menos Valia, ao providenciar um leilão de seus trabalhos dentro da Bienal. Acho que precisamos, pelo menos, pensar sobre e discutir... .

**TT /** É que aí não são peças críticas, são peças informativas. Acho que aí conseguimos fazer uma ponte muito interessante com o tema do dossiê sobre o qual fomos chamados para a entrevista, que é o trabalho da Glória e da Cecília. Toda a trajetória, principalmente da Glória, é pensar esse lugar da crítica, não é? E podemos fazer esse questionamento. Quer dizer, onde está esse lugar da crítica? Estamos aqui esse tempo todo criticando, mas onde está esse território de conflito, de atrito e de fissura da crítica? Está apaziguada. Parece que não é mais no meio das artes, porque habitamos uma lógica de retomada dos protocolos da corte francesa: Não fale o nome do rei, não olhe no olho do rei, não nomeie o rei; porque se você nomeia, você perde a cabeça.

**LF /** Pelo adiantado da hora, temos que ir nos encaminhando para um fechamento... A Natália trouxe umas referências, falou da Indianare. Que outras referências chamam a atenção de vocês neste momento? Ou passamos direto para as perguntas das integrantes da equipe?

**KE /** Acho que precisamos aumentar nosso campo de pesquisa, de verdade, porque o que está muito nítido, muito na nossa cara é já institucionalizado; esse, aliás, é um grande desafio para mim, agora chegando como diretora artística, as coisas estão vindo com facilidade, e é mentira, é tudo uma grande mentira; é aumentar as questões que não estão nítidas. Entender coletivos é isso: Trova para mim, tem uma coletividade impressionante, a plataforma 01.01 (se pronuncia um do um) que é outra plataforma de que eu faço parte, que é para artistas racializados, é afrocentrada dentro do sequestro africano, não só no Brasil, mas internacional; é entender luta como dança também.

**LM /** No dossiê desta edição da *Arte & Ensaios*, publicamos “Feminismo: uma questão política?”, um texto da Glória Ferreira escrito em 1978 sob o pseudônimo Luzia Maranhão. Em um trecho ela escreve: “sejamos realistas, exijamos o impossível”. Isso me lembrou algumas coisas que já li e que pensam feminismos e a questão política em termos do que é possível, do que é impossível, em termos de imaginação, fabulação, ficção. Donna Haraway, que já foi citada aqui, já começa o Manifesto Ciborgue falando: “Esse ensaio é um esforço para construir



um mito político”, e então ela fala de um jogo sério, de uma ironia... O manifesto não deixa de ser uma provocação que nos instiga a fabulação; e aí eu me lembrei do artigo “O feminismo não é um humanismo”, do Paul Preciado, em que ele escreve: “A mudança necessária é tão profunda que se costuma dizer que ela é impossível, tão profunda que se costuma dizer que ela é inimaginável, mas o impossível está por vir e o inimaginável nos é devido”. Aproveitando a relação que a Keyna fez entre luta e dança, eu fiquei pensando na relação entre a política e a arte, o possível e o impossível. Já que a arte é um campo que trabalha muito com o imaginário e com imaginação, com narrativas e fabulações, invenções e transformações da matéria, transformações dos corpos – por que não pensar a arte também em termos de transformação da sociedade? Não é exatamente uma pergunta bem formulada, mas me lembrei desses textos e fico me perguntando como a arte pode mobilizar essas transformações.

**Marcela Cavallini /** É uma alegria estar aqui ouvindo vocês, aprendendo principalmente. Eu estou na produção da revista e sou doutoranda de artes visuais no PPGAV. Tenho uma pergunta sobre a experiência de cada uma, uma, um sobre essa relação com a coletividade, dentro da prática curatorial. Parece que quando se repensam e criticam os moldes e as hierarquias dadas historicamente no exercício curatorial também se refazem a circulação e o circuito de interação do público com outros modos de acesso às sensibilidades. Como vocês pensam que isso afeta a experiência sensível de uma coletividade? Poderiam falar como os projetos curatoriais que vocês vêm desenvolvendo, situados, podem se abrir a novas experiências sensíveis transindividuais? Penso que, talvez, essa relação não esteja nem mais tão localizada no binômio curador-artista, de um para um, sendo mais uma que ganha a força das coletividades.

**TT /** Sobre as pontuações da Luisa, eu diria que temos que ficar muito atentas, porque no campo das artes não se resolve o problema social. Sublinhamos problemas, criamos problemas, mas não criamos a solução; quem cria isso é política pública. Nesse sentido vai ao encontro do comentário da Marcela sobre como pensar essas questões coletivas. É realmente tentar sair desse mito do artista moderno sozinho fritando no ateliê, esperando a musa, achando que vai receber uma bênção divina e vai solucionar o mundo e na verdade não soluciona nem o próprio ego, não é? Só o terapeuta e olhe lá, porque às vezes nem pagando uma fortuna a pessoa consegue sair do próprio umbigo. Mas é realmente mudar

esse paradigma, essa perspectiva, desse excesso de personalismo que nós temos em nosso meio e entender que nós atuamos em redes, nós atuamos em comunidade. A partir do momento em que você muda essa perspectiva vários paradigmas caem por terra, e outros são estabelecidos. Acho que talvez esse seja o movimento mais difícil porque está muito cristalizada essa perspectiva moderna do artista solitário lutando contra o mundo. E ele está lutando porcaria nenhuma, ele está coadunando muitas vezes com a estrutura. Só às vezes, quando começamos a pensar mesmo que estamos atuando em uma rede com outros sujeitos em colaboração é que conseguimos ter alguma modificação. Ainda que essas modificações sejam muito pontuais, elas são sempre negociações; nunca é o choque em si; são pequenos pontos aí que são modificados. Mas, enfim, não sei; Ian, Natália, o que vocês acham disso?

**NQ** / Está bem cristalizado, sim. Esqueci de falar de Teteia, um projeto que surgiu há alguns anos e está indo para a terceira edição, 365 links. Estamos há um ano trabalhando no projeto. É impressionante como demora, como consome tempo. Quando deixei a *Arte & Ensaios*, queria um espaço menos engessado para pensar a publicação nas artes, sem as normas da Capes. Não é uma crítica à AE, mas ao sistema de pontuação, de normas. Teteia é a construção de um espaço coletivo, porém, muito difícil, porque não tem grana e sempre tem briga. Brigas importantes e bobas... Quando penso na Teteia, penso na tentativa de abdicar da autoria. Na Teteia, a assinatura dos autores só aparece no final do documento, por exemplo. A autoria é um conceito moderno. Confesso que neste exato momento estou ensaiando um movimento inverso: coloca meu nome, pois fui eu que fiz. Porém, abdicar da autoria ainda é um procedimento interessante. Mas, claro, isso sou eu, mulher branca, cis... O nome como Ian bem nos explicou é muito importante para a comunidade trans. É o duplo vínculo...

Sobre a pergunta da Marcela, me veio minha experiência como mãe de duas crianças tentando ver uma exposição. Julieta de 1 ano e meio fez uma performance na Pinacoteca em São Paulo. As salas da Pinacoteca possuem batentes que são os limites de distância das obras. Julieta queria subir em todos os batentes. Eu só escutava: “Ela não pode subir no batente”. Meu outro filho, Nuno, corria pela sala. Risos. Se eles não podem estar ali, eu não conseguirei também... a não ser que contrate alguém para cuidar deles. Não quero fazer das exposições um parquinho para crianças, mas às vezes nem obra tem. Uso meus filhos atualmente

para tensionar esses limites engessados que naturalizamos. Além disso, temos as residências... residências, com filhos, impossível! Mesmo residências que querem discutir práticas coletivas, em cooperação. Keyna faz parte da cooperativa de mulheres que discute esse lugar solitário da mãe artista, da mãe trabalhadora das artes, com Mariana Guimarães, Bianca Bernardo e outras.

**TT / É,** Natália, desses editais que você falou de residência, por exemplo, eu desconheço que tenha algum item que contemple a especificidade da maternidade/paternidade. Isso é um tabu em vários níveis laborais. Eu vou dar um exemplo: acho que foi ano passado, vocês me corrijam se eu estiver equivocada, que finalmente o currículo lattes colocou um índice para você especificar o seu tempo de licença maternidade, paternidade. E eu me lembro claramente de discussões em comunidades nas redes sociais. Foi muito surpreendente ver pesquisadoras mulheres criticando essa inserção e dizendo com todas as letras “não acho justo, me sinto prejudicada, porque eu optei pela não maternidade”. Oi? Não, pera, calma. Olha a fissura que a experiência da maternagem abre, não é? Isso recai sempre em uma espécie de culpabilização da pessoa, seja homem, mulher, cis ou trans, que opta pela experiência e prática da maternagem. Quer dizer, sempre tem uma culpabilização envolvida. Mas isso é um tabu ainda mal contemplado, mal discutido.

**KE / Ai,** essa conversa tinha que começar agora de novo. Quantas horas ainda temos?

(risos)

**LF /** Continuamos no outro número!

**IB /** Duas edições, hein? Dois arquivos!

**TT /** Tretas!

**LF /** Este aqui agora é só o trailer, tá?

(risos)

**KE /** Tretas & afins ou Afins de tretas, pode ser também. Eu estou com medo da bateria acabar ou do avião decolar ou dos dois juntos. Em cima do que vocês conversaram, do que eu ouvi de vocês... Eu queria trazer referências ficcionais. Acho muito interessante trazer referências ficcionais. E falar justamente por conta dessa cisão entre o que é ficcional e o que é documental. A ideia de documento, o termo documento, sendo gerado de uma forma que não está aplicada na ficção, é uma forma de violência. Então, trazer ficção, e quando

eu estou falando de ficção, eu estou falando da Octavia Butler, eu estou falando de ficção científica, eu estou querendo trazer o que não existe, estou querendo trazer o perfume, o som e o tato para essas questões. É muito importante também entender concepções imateriais – para usar um termo mais acadêmico – como documento e assim quebrar essas relações. Essa presença que estamos criando, aliás, está desenvolvendo documento. Mas eu acho que é muito importante pensar nas pessoas que, dentro da cisão documento-ficção, optaram pela ficção. Não no contexto apenas da liberdade, porque a ficção é um aprisionamento também, mas no contexto disruptivo; quando estão tratando de poética, quando estão tratando de ficção científica, principalmente. Então, assim, só para tentar lembrar, vocês peçam, por favor, para mim uma lista dessas pessoas...

Vocês estão ouvindo o moço do avião, não? (risos) Nunca fiz uma conversa tão emocionante assim. E é bom porque eu tenho um pouquinho de medo dessa entrada... Não estou sentindo nada. Estou só assim “não cai, não cai, não cai, não cai a ligação”. E agora o moço vai apresentar as informações de segurança. Então, informações de segurança: pensem na ficção.

Então, como referência para mim é muito importante, trazer pessoas que foram colocadas no campo, aí dentro da psiquiatria, como loucas ou fora de apatia social também é importante. Bispo do Rosário como essa relação. E nessa imagem que eu trouxe do duplo ódio, trazer também o termo da ginga, que é um termo que eu tenho cunhado bastante de uma forma teórica, dentro dessa concepção da prática de um conhecimento epistemológico, de um saber de corpos que desenvolvem sua intelectualidade entendendo que dança e luta têm uma movimentação única. Isso é feminilizado e racializado. Isso é um trabalho dentro do duplo ódio, na estrutura. É nesse sentido. Depois eu vou querer ouvir essa conversa. Eu vou tirar o áudio porque tá demais...

(risos)

**TALITA /** Performático.

(risos)

**NQ /** Ah, eu esqueci de dizer... Acho que essa violência temporal que vem com a mãe e o filho pode se relacionar com esses outros tempos mencionados por Ian. Choque de subjetividades da mãe com os filhos, da mãe com o mundo. Epistemologicamente, talvez pudéssemos pensar juntos, sem apaziguar as diferenças de cada vivência, de cada corpa marginalizada.

**TT /** É, é pano pra manga.

**NQ /** A imagem de Keyna no avião está surreal.

(risos)

**KE /** Eu tenho que desligar mesmo porque o avião está se mexendo, vamos decolar, eu tenho que entrar no modo avião.

**IH /** Só para finalizar, eu vou responder, Marcela, antes que eu me perca aqui. Mas vou puxar um gancho com a Talita sobre a questão do mercado da arte, das cooptações, capitalizações, esse mercado neoliberal. Eu acho que, de certa forma, precisamos começar a desfazer essa falsa simetria. Pensar o campo da arte como um certo mocinho, o mito do bom e certos mecanismos com o mito do ruim, sabe? Essa dicotomia. Eu acho que começarmos a desfazer esses binários é bem importante para pensar uma nova política da sensação, hackear mesmo a sensação. Pensar em uma nova cognição.

Tenho feito críticas imensas ao que eu chamo de cognição cisgênera. Tenho dito que a cisgeneridade é um problema cognitivo, no sentido de problema de estudo. Uma das coisas é começar a desfazer essas dicotomias. Eu comecei a pensar nessa questão dessa falsa simetria quando fui pegar os pareceres da censura. E as pessoas acham que a censura era um grande vilão que coibia as artes dos bonitinhos. E sabemos, toda pessoa que já pegou os arquivos da arte da ditadura sabe que os pareceres às vezes coibiam peças racistas. Esse foi um dos meus achados, eu não achei que fosse achar isso, sabe? Porque eu também vivia a sensação de que a arte seria o mocinho fugindo do grande vilão. Foi aí que eu desfiz um pouco essa ideia e fui ver que a coisa era mais complicada que isso. Então desfazer esses binários faz parte de pensarmos uma nova política da sensação. Começa com o desfazimento do binário e pensar em como se dão essas binaridades também em termos étnico-raciais, porque estamos falando de uma binaridade não do binômio sexo-gênero apenas, mas do que é corpo e do que é mente. Por isso, falei de uma cognição que não separe mais corpo e mente, que isso vem do pensamento ocidental, corpo e alma, humano e não humano... São vários binômios que precisamos desfazer para pensar em uma nova política, eu diria uma política trans mesmo, de atravessar esses binômios. E a outra questão com um pedaço do Preciado... Me recorda, por favor.

**LM /** Eu estava tentando pensar essa relação entre feminismos, questões de gênero, política, e em como atravessam a arte, e vice-versa. Eu trouxe trechos da

Donna Haraway, do Paul Preciado e da Glória Ferreira que pensam os feminismos e sua relação com o impossível, num sentido de podermos pensar politicamente para além do estado das coisas ou do que se considera possível. Concordo com o que a Talita falou, que a arte não soluciona nada e não resolve questões que são responsabilidade de política pública e tal. Mas eu acho que de alguma forma... Por exemplo, o trabalho que o Ian está fazendo no Mutha, que é um trabalho artístico, curatorial, no campo da arte e que ao mesmo tempo toca em questões de empregabilidade, questões jurídicas, questões de sociabilidade... Ou mesmo quando se está fazendo um trabalho de pesquisa em arte, como o trabalho de pesquisa de base e levantamento de dados que a Talita fez, ou mesmo trazendo pra discussão textos feministas que ninguém tinha acesso no Brasil e que só existiam em outras línguas... Esse mapeamento e essa busca por acessibilidade são políticos e se dão na relação com as artes. Acho que a arte não faz nada sozinha, mas ela é um instrumento, seja de pesquisa ou de transformação, invenção. Como a Keyna estava falando, a arte também traz a ficção para o jogo, a ficcionalização, a fabulação... E como esses elementos podem nos ajudar a fazer política também.

**NQ /** Queria complementar a fala de Luisa. Tanto o Mutha como a tese da Talita, que mapeia e inscreve as mulheres artistas, antes invisibilizadas, na historiografia... só por causa de vocês, talvez seja possível fazer novos verbetes de pessoas notórias na Wikipedia. Pensando nesse jogo de visibilidade e invisibilidade. Por fazer parte do Mutha e da tese, eu teria como referenciar um link e falar: “Ó aqui, tá no Mutha!”. É um processo, com inúmeras agências. São muitos os jogos.

**LF /** Uma conquista de campos de existência, não?

**IH /** É, eu estava pensando... Você falou do impossível... me vem uma frase de Foucault, quando ele vai falar da figura do monstro, ele fala que o monstro é aquele que conjuga o impossível com o proibido. Agora eu estou trabalhando em uma palestra-performance do Preciado, um texto que ele publicou recentemente, “Eu sou o monstro que vos fala”. E nesse texto ele fala exatamente dessas sub-humanidades ou não humanidades. Porque, por exemplo, a população trans junto de inúmeras outras populações, elas sequer são consideradas humanas ou estariam dentro do que poderíamos trazer como o que Ailton Krenak chama de sub-humanidade; caiçaras, quilombolas, indígenas e aqui eu acrescentaria

também a população trans. E vem essa grande crítica à figura do humano, que eu traria para falar desse impossível. Tenho partido dessas figuras não humanas, mais-que-humanas, para tratar de... Quando vocês entram no site do Mutha, que é [www.mutha.com.br](http://www.mutha.com.br)... É um transporte. Vocês vão para outros mundos possíveis. Então, trabalhamos sim com fabulação de mundos possíveis. Através desse transporte, você vai para esses mundos e ali você vê inúmeros seres; que chamamos de transespécie, porque fissuram o limite entre espécies. Vocês vão ver na exposição em cartaz, Transespécie, transdivindades, seres mitológicos, seres monstruosos, seres quiméricos... Essas figuras transespécies permeiam as produções trans, principalmente no que diz respeito a autorrepresentações. Eu partiria delas para falar do impossível ou dos mundos possíveis ou de mundos para cura, por exemplo. Essas imagens são muito interessantes para pensar em uma transtemporalidade. Podemos criar possibilidades de novos corpos e mundos. E eu penso a transformação como uma rede.

Nós não conseguimos fazer nada, nossa população não consegue fazer nada, eu não consigo fazer nada na minha vida se eu não transformo onde eu passo. Não consigo viajar, não consigo fazer xixi, pegar um ônibus. Vocês não têm ideia como isso faz parte da minha vida! Tive que mudar meu nome no registro civil não porque eu tivesse interesse. Eu gostava do meu nome de registro. Só que eu ia sacar dinheiro no banco, na minha própria conta, e era acusada de falsária. Tinha que falar que ia chamar a polícia e aí a foto não era... Sempre brinco que eu virei uma falsária. O corpo trans presume a fraude. Então, acho que a transformação ocorre em rede, mas não só nesse nível também micropolítico; poderíamos pensar outras formas de materialização que se transformam em rede. Por exemplo, transformações corporais, substâncias. E quando eu digo para vocês “Ah, eu vou tomar meia ampola de tal substância e o restante eu vou jogar no rio”. Quer dizer, você toma metade e o resto você joga no rio. Para onde você pensa que vai isso? Há vários artigos hoje em dia falando de indústrias químicas que jogam substâncias no rio e os peixes que ali vivem começam a sofrer mutações. Então, nenhuma transformação é unitária. Não é de um A fixo para um B fixo bem delimitados. É um processo incessante e é sempre em rede. São redes de transformações..

Para finalizar, queria dizer sobre a questão de autonomia, autoritarismo e autoria. Eu juntaria essas três palavras para falar de autoria. Primeiro, porque

tem essas questões mesmo... Tenho sofrido plágio, é uma violência epistêmica a que pessoas pretas, mulheres cisgêneras, transgêneras... em certa medida estão mais sujeitas. Eu sei que tem homens cisgêneros que também são plagiados, mas se formos pensar em uma estrutura, a coisa vai pegar sempre para o lado mais fraco da corda... Eu nunca tive essa obsessão com o meu nome, mas agora para mim, é uma importância mesmo de historiografia. Pensar em nomes para a população trans é o ápice, é uma das sementinhas de uma transjardinagem (Habib, 2021) que vai exponenciar essas sementes de arquivo. Porque nossos nomes nunca saíram nos arquivos médicos. Tinha lá só o corpo, falava ali “Ah, transexual”, não tinha o nome da pessoa. Em certa medida, a população preta e indígena também passou e passa por isso. Mas acho importantíssimo pensarmos em uma política que vai além do nome próprio. Tenho pensado nessas políticas pós-identitárias. Uma coisa não vai excluir necessariamente as outras. Também precisamos pensar em políticas de não autoria e políticas de autoritarismo... Acho que as três coisas vão juntas. Daria uma discussão...

**NQ** / uma discussão enorme. Mas acho que são processos coloniais muito entranhados em nosso corpo, além de uma leitura enviesada do que pode ser originalidade. O que seus pares estão pesquisando? Originalidade como tentativa de reunir um conjunto de trabalho, de várias pessoas. Você quer citar o cara estrangeiro sendo publicado pela máquina editorial, mas não quer citar a pesquisadora ao seu lado. É feio. Mas também indica um processo de colonização muito arraigado, além de uma disputa política por campo.

**IH** / Antropofagia, meu bem. Ética citacional é fazer história também, não é?

**NQ** / Exato!

**IH** / Que nomes estamos escolhendo para trabalhar com, para conversar com? Às vezes, se eu citar uma travesti que não está na academia, isso é também fazer história.

**TT** / Você cria índice.

**IH** / É, total, total! E também convidar pessoas que não estão produzindo dentro da universidade para escrever com quem está, sabe? Tudo isso são formas de pensarmos epistemologias feministas, transfeministas.

**LF** / Foi maravilhoso! Agradeço a vocês. Encerramos por ora. Espero que possamos continuar essa conversa em breve, porque foi rica e muito necessária também.



O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas,  
é entender luta como dança

**Ian Habib** é professor formador da Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal da Bahia (Ufba), professor colaborador da Pós-graduação em Teatro e Educação do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), diretor do Museu Transgênero de História e Arte (Mutha), cocoordenador do NuCus/Ufba.

**Keyna Eleison** é diretora artística do MAM-Rio com Pablo Lafuente, diretora da 01.01 Art Platform, membra da movimentação nacional Trovoa.

**Natália Quinderé** é doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ).

**Talita Trizoli** é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB-USP).

**Como citar:**

HABIB, Ian; CAVALLINI, Marcela; ELEISON, Keyna; FLORES, Livia; MARQUES, Lu-  
isa; QUINDERÉ, Natália; TRIZOLI, Talita. O desafio é aumentar as questões que não  
estão nítidas, é entender luta como dança. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-  
UFRJ, v. 27, n. 42, p. 302-334, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.