



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS APLICADAS**

**KRIS HERIK DE OLIVEIRA**

**DE ENCONTROS, VERDADES E AFETOS:  
CARTOGRAFIAS DA SEXUALIDADE**

**ENCOUNTERS, TRUTHS AND AFFECTS:  
CARTOGRAPHIES OF SEXUALITY**

**LIMEIRA**

**2019**

KRIS HERIK DE OLIVEIRA

**DE ENCONTROS, VERDADES E AFETOS:**

CARTOGRAFIAS DA SEXUALIDADE

**ENCOUNTERS, TRUTHS AND AFFECTS:**

CARTOGRAPHIES OF SEXUALITY

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.

Dissertation presented to the School of Applied Sciences of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Applied Human and Social Sciences.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Cantarino Rodrigues

Coorientador: Prof. Dr. Camilo Albuquerque de Braz

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELO ALUNO KRIS  
HERIK DE OLIVEIRA, E ORIENTADO  
PELOS PROFS. DRS. CAROLINA  
CANTARINO RODRIGUES E CAMILO  
ALBUQUERQUE DE BRAZ.

LIMEIRA

2019

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES, 1777261

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-0530-2513>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Ciências Aplicadas  
Renata Eleuterio da Silva - CRB 8/9281

OL4d Oliveira, Kris Herik de, 1992-  
De encontros, verdades e afetos : cartografias da sexualidade / Kris Herik de Oliveira. – Limeira, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Carolina Cantarino Rodrigues.  
Coorientador: Camilo Albuquerque de Braz.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas.

1. Sexualidade - Narrativas pessoais. 2. Teoria queer. 3. Cartografia. 4. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. I. Rodrigues, Carolina Cantarino, 1977-. II. Braz, Camilo Albuquerque de. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Aplicadas. IV. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Encounters, truths and affects : cartographies of sexuality

**Palavras-chave em inglês:**

Sexuality - Personal narratives

Queer theory

Cartography

Interdisciplinary approach to knowledge

**Área de concentração:** Modernidade e Políticas Públicas

**Titulação:** Mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

**Banca examinadora:**

Carolina Cantarino Rodrigues [Orientador]

Glauco Batista Ferreira

João José Rodrigues Lima de Almeida

**Data de defesa:** 01-02-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS APLICADAS**

KRIS HERIK DE OLIVEIRA

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

BANCA EXAMINADORA, EM 01/02/2019

Presidente: Profa. Dra. Carolina Cantarino Rodrigues  
(FCA/Unicamp)

Membro Externo: Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira  
(FCS/UFG)

Membro Interno: Prof. Dr. João José Rodrigues Lima de Almeida  
(FCA/Unicamp)

*A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de  
vida acadêmica do aluno.*



*Aos corpos (e seus afetos) que escapam.*

## AGRADECIMENTOS

A conclusão deste mestrado tornou evidente que grandes projetos não são autocentrados, tampouco cíclicos – são um conjunto de relações e movimentos contínuos. O tempo de mestrado é tecido com a caminhada feita ao longo da vida, repleta de encontros, aprendizados, experiências e afetos. Entre alegrias e tristezas, dificuldades e superações, o ato de agradecer aos que participaram deste processo se faz fundamental, embora não seja possível em algumas palavras ser justo com todas/os.

Inicialmente, agradeço a minha orientadora, Carolina Cantarino Rodrigues, por ter aceitado desenvolver esta pesquisa comigo, mesmo sem nos conhecermos previamente. Nestes dois anos, pude contar com o apoio de alguém que apresentou possibilidades de modo a vitalizar as minhas ideias e propostas, em vez de esgotá-las. Assim, passei a admirá-la em sua mais precisa sutileza. Das trocas realizadas, as levarei adiante com muito carinho.

Aos/Às professores/as do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, o ICHSA, com os quais pude aprender muito mais que conceitos e leituras críticas de textos, pois me inspirei em suas trajetórias. Entre eles/as, àqueles que, em meio ao acúmulo de funções, têm se dedicado à coordenação do Programa: os Profs. Roberto Donato e Eduardo Marandola.

Às/Aos colegas do ICHSA, por me apresentarem diferentes projetos de pesquisa e modos de vida. Em especial, à Adriana Gatti e Daiane Mardegan, pelas caronas de Campinas a Limeira, que renderam muitas conversas e tornaram possível a minha frequência às aulas no primeiro ano em que estive sem financiamento. E à Nara Almeida, também pelas conversas e por ser a nossa representante discente.

Aos/Às funcionários/as da Secretaria de Pós-Graduação e da Diretoria de Ensino da FCA, pelo apoio administrativo necessário para a conclusão do mestrado.

Ao Prof. Camilo Albuquerque de Braz, pelo aceite em me coorientar, também sem nos conhecermos previamente. As suas leituras, textos e comentários contribuíram com o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos que prestigiaram e às comentadoras – Profas. Lais Fraga e Carolina Cantarino, e a colega de mestrado Adriana Gatti – dos filmes exibidos na Mostra de Cinema “Multiplicidades: Modos de Ver, Modos de Viver Gêneros e Sexualidades”, a qual organizei com muito carinho e atenção pedagógica, em junho de 2018, com o apoio do CineVagalume da FCA – coordenado pelo Prof. Marcio Barreto. Vida longa ao Cine!

Aos professores convidados que, junto de minha orientadora, compuseram a banca avaliadora do exame de qualificação, Suely Kofes e Mauro Simões, cujos comentários e discussões foram fundamentais para a transformação e aprimoramento desta pesquisa. Agradeço também às Profas. Isadora Lins França e Lais Fraga, por aceitarem o convite de suplência da banca.

Aos professores convidados que, junto de minha orientadora, compuseram a banca avaliadora da defesa de mestrado, Glauco Ferreira e João José de Almeida. As sugestões de melhoria, elogios, convites para publicações e afetos potencializaram o meu encanto com a pesquisa e a vida, por isso, seguem comigo. Agradeço também à Profa. Marisol Marini e ao Prof. Eduardo Marandola, por aceitarem o convite de suplência da banca.

À CAPES, pelo apoio financeiro de doze meses. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Por fim, agradeço à minha mãe, Lourdes Moreira, e à minha irmã, Shandra de Oliveira. Fortes mulheres! E também aos meus amigos de longa data, Juan, Diogo, Iasmin e Milena; e aos mais recentes, como Gledison, Hélio, Ronaldo, Andressa, Lucas, Gustavo e Diego. Ao Gabriel, com carinho, pelo apoio nos últimos dias de composição desta pesquisa. Com vocês, teci linhas de fuga em meio ao intenso processo de pesquisa (e seus prazos) dos últimos dois anos.

*Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.*

Manoel de Barros

## RESUMO

Nesta pesquisa, percorro os processos de subjetivação e sujeição que compõem as sexualidades na atualidade, bem como as suas possibilidades de expressão. O objetivo central é cartografar as enunciações das sexualidades em narrativas biográficas. De modo mais específico, a partir dos eixos experiência, estética e poética, busco reunir um conjunto de grafias – bordados, desenhos, pinturas, textos, filmes, entre outras – para a sua composição. Em meio às experimentações teórico-metodológicas, aliadas aos encontros com Tim Ingold, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e José Leonilson, entreteço as linhas da malha da sexualidade. Então, nas relações entre narrativas biográficas, teoria queer e cartografia, os resultados destes fluxos de construção e transformação do conhecimento com as sexualidades se apresentam em três “diários de grafias”: *Encontros*, *Verdades* e *Afetos*.

**Palavras-chave:** Sexualidade; Narrativas biográficas; Teoria Queer; Cartografia; Interdisciplinaridade.

## ABSTRACT

In this research, I explore the processes of subjectivation and subjection that compose the sexualities in the everyday life, as well as their modes of expression. The aim is to map the enunciations of sexualities in biographical narratives. More specifically, from the experience, aesthetic and poetic axes, I seek to gather a set of graphies – embroidery, drawings, paintings, texts, films, among others – to its composition. In the midst of the theoretical-methodological experiments, allied to the encounters with Tim Ingold, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado and José Leonilson, I interweave the lines of the meshwork of the sexuality. Then, with the biographical narratives, queer theory and cartography, the results of these flows of construction and transformation of the knowledge about sexualities are presented in three “diaries of graphies”: *Encounters*, *Truths* and *Affects*.

**Keywords:** Sexuality; Biographical narratives; Queer Theory; Cartography; Interdisciplinarity.

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	<b>12</b>
<b>Encontros</b> .....	<b>13</b>
O caminhar.....	14
Intensos encontros.....	19
<i>Michel Foucault</i> .....	21
<i>Judith Butler</i> .....	23
<i>Paul B. Preciado</i> .....	25
Cartografias da sexualidade.....	29
Experimentações com as artes.....	31
<i>José Leonilson</i> .....	35
<b>Verdades</b> .....	<b>43</b>
São tantas as verdades.....	44
Confessar.....	54
<b>Afetos</b> .....	<b>66</b>
As asas do desejo.....	67
Ser tecido a cada entrega.....	72
O ilha.....	78
Fios de memórias.....	83
<b>Epílogo: Linhas que devém de um nó na garganta</b> .....	<b>87</b>
<b>Referências</b> .....	<b>89</b>
<b>Apêndice – Envoltório do trabalho</b> .....	<b>93</b>

## Apresentação

Os três diários que compõem esta dissertação de mestrado são um convite para percorrer os territórios da sexualidade na atualidade. Não se trata, contudo, de movimentações num sentido geográfico, mas de intensidades. Nas folhas que se apresentarão, as diferentes grafias experimentadas (a escrita, os desenhos, as pinturas, os bordados, as colagens e tantas outras) foram criadas a partir do encontro com a vida-obra do artista brasileiro José Leonilson. De tal modo, experiência, experimentação e expressão caminharão juntas em *Encontros*, *Verdades* e *Afetos*.

*Encontros* apresentará, sobretudo, um processo de construção e transformação do conhecimento. Das identidades às políticas de identidade e diferenças. Da pesquisa sobre sujeitos à pesquisa com as vidas, incluindo a minha. Da macropolítica à micropolítica, em relação. Do distanciamento da pesquisa às experimentações autobiográficas. Da narrativa escrita a outros modos de expressão. Trilhas do conhecimento sobre sexualidade que se deram na companhia de Tim Ingold, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Judith Butler, Paul Preciado e José Leonilson.

*Verdades* buscará pensar a produção de verdades que habita e emana dos nossos corpos, cruzando com os desejos, as formas de prazer e os afetos. De um lado, problematizará o modo com que o corpo enquanto matéria e material para o exercício da sexualidade coloca-se como altamente regulado por um conjunto de formações discursivas de gênero, biomédicas, religiosas, éticas, morais, familiares entre outras. De outro, atentará às confissões de nossos desejos, práticas sexuais, afetos e maneiras de lidar com o corpo. Eis uma dobra. Mas, entre tantas capturas políticas, também se

voltará às linhas de fuga tecidas em meio a estes processos de subjetivação e sujeição.

*Afetos* reúne aquilo que vibra e vitaliza os corpos fazendo da sexualidade potência de criar e existir. Neste sentido, as obras de arte de Leonilson e outras companhias desse território existencial darão acesso às linhas que se tecem com os infinitos blocos de sensações. Serão recolhidos e experimentados, em linhas alegres e tristes, de que modo o menor – mas nem por isso menos potente –, na relação com outros corpos e seus afetos, compõe a sexualidade.

Os diários de grafias, portanto, acompanharão a plasticidade da sexualidade. Em outras palavras, jogarão com a multiplicidade das experiências, relações, temporalidades e expressividades. Entre tamanho movimento, vejo que a noção de uma linearidade atribuída à vida e aos processos de criação encontra limitações. Por isso, não há necessidade de se seguir uma ordem para apreensão dos diários. Trata-se de um conteúdo aberto às possibilidades de transformação na relação com quem lê, toca, ouve ou sente as suas grafias.





ENCONTROS

*Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto.*

Gilles Deleuze (1997, p. 9-10)

## O caminhar

Era necessário preparar a primeira apresentação de minha pesquisa, direcionada aos colegas do mestrado, docentes e ouvintes externos. No entanto, eu pouco havia avançado nas leituras, porque se tratava do primeiro semestre no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (ICHSA), na Faculdade de Ciências Aplicadas da Unicamp. As cicatrizes em minha vida, e de tantas outras próximas ou distantes, desencorajavam a falar abertamente sobre sexualidade – o meu interesse de pesquisa.

Em 1987, Esther Newton publicou o ensaio *Too Queer for College: Notes on Homophobia (Estranha demais para a academia: notas sobre homofobia)*, onde narra as suas experiências enquanto uma pesquisadora interessada nos temas da sexualidade e performances de gênero – vistos como jocosos e estranhos pelos/as colegas. Ainda na pós-graduação, antes mesmo de se apresentar como “lésbica-feminista”, a sua tese sobre *drag queens* foi alvo de piadas, bem como barreiras se colocaram à conclusão do trabalho. Quando docente, as violências se tornaram mais sofisticadas e silenciosamente tempestuosas: vivenciou olhares de desconfiança por não ser feminina o suficiente; teve o primeiro emprego negado devido a sua “personalidade”; houve quem questionou o seu compromisso com a antropologia; viu trabalhos de sua autoria serem excluídos de projetos editoriais. Assim, estabilidade e ascensão na carreira custaram a vir, diferentemente de seus colegas. Em meio a isso, a antropóloga desenvolveu um modo para lidar com os

assombros: “Eu encontrei a minha voz intelectual no silêncio que a sociedade tentou impor a mim” (NEWTON, 2000, p. 224, tradução nossa).

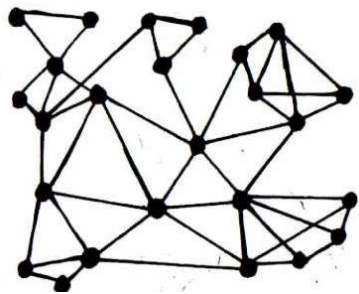
Desde a publicação do ensaio, pouco mais de três décadas se passaram. O cenário narrado por Esther Newton teria deixado de existir? A partir de minhas experiências, diálogos com colegas e leituras, posso afirmar que não. Sem dúvida, espaços foram questionados e ocupados, mas as inseguranças e instabilidades ainda nos acompanham. Como tornar este tema que me é tão caro em uma pesquisa de mestrado? Ora, por que não iniciar pela *biografia* desta pesquisa, na relação com a minha? Então, entre entregas e prazos, recorri às memórias, textos, conceitos e obras de arte para tecer a construção e transformação de um processo de conhecimento.

Eu já havia assistido a filmes de abordagem biográfica, lido biografias, ouvido como as letras de músicas carregavam tons biográficos, e observado os modos como as obras de arte possuíam traços biográficos de seus criadores. Afinal, de que se trata uma biografia? Como narrara biografia de uma pesquisa na relação com a minha?

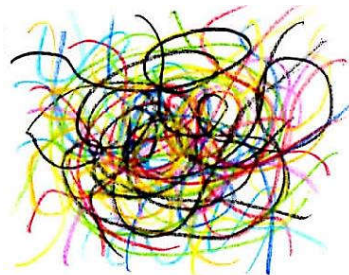
Tim Ingold (2015) nos diria que falar em uma biografia requer pensar sobre a *vida*, seus movimentos e modos de expressão – enquanto abertura, não encerramento de ciclos. Para delinear os movimentos ao longo da vida, o antropólogo explorou a noção de que essa se constitui ao longo de *linhas* que se desdobram entre *devir* e *fuga* (DELEUZE; GUATTARI, 1995), mas que também podem ser pensadas como linhas de escrita, desenho,

afetos, experiências e tantas outras possíveis. Tamaña composição dirá respeito ao modo como cada ser que habita o mundo percebe e se afeta pelo ambiente ao seu redor.

De acordo com Ingold (2015), diferente das redes com todos os seus pontos e conexões, as linhas são contínuas. Elas emaranham-se umas às outras de modo processual, rompem com roteiros, formam uma grande *malha* em constante crescimento e movimento. Por isso, torna-se importante percorrer os processos em devir, lançar-se ao que acontece e se transforma, ensaiar experimentações, aonde quer que nos conduzam. Assim, *experiência*, *experimentação* e *expressão* tornam-se indissociáveis. Isto é caminhar por entre as possibilidades do conhecimento.



A rede



A malha

Fonte: Ilustrações a partir de Ingold (2007).

Em diálogo com esta abordagem processual da vida, Suely Kofes (2015), ao aliar-se à crítica de Pierre Bourdieu (1996) à noção de “história de vida”, argumenta que uma biografia – a vida, em grafias – enfatiza não a linearidade constante a uma história, mas os sentidos criados com os

eventos e seus desdobramentos narrativos dentro de contingências atuais.

De acordo com Bourdieu (1996), falar em história de vida é pressupor que a vida é uma história, isto é, um “conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (p. 183). Uma noção que descreve a vida de forma linear, como uma trajetória (um *cursus*) com início, etapas e um fim da história. Contudo, o sociólogo critica a presunção de que a vida constitui uma ordem cronológica, um conjunto coerente e orientado dos fatos, em que o subjetivo pode ser exposto de forma objetiva. De tal modo, quando o/a pesquisador/a se convence das representações contínuas de maneira passiva, conforma-se com uma ilusão retórica – a *ilusão biográfica* (BOURDIEU, 1996). Kofes (2015) coloca, a partir disso, que se pode falar em “estórias de vida” e “narrativas biográficas”, em vez de histórias de vida. Isto significa que, ao invés de buscar verdades absolutas nas narrativas e um “curso da vida” (infância-juventude-adulthood-velhice), são privilegiadas as linhas que se desenham e escapam com as biografias, conferindo especial atenção ao conjunto de relações constituídas e às expressões das experiências.

Neste sentido, não cabe determinar se os fatos ocorreram ou não, promovendo um jogo entre ficção e realidade. Para a antropóloga, as próprias noções de vida podem ser pensadas a partir das *narrativas biográficas* por meio de relatos, textos, pinturas, esculturas, desenhos, fotos, filmes, documentários, diários e até mesmo uma pesquisa. Por que determinado evento foi pinçado ou suprimido de um

relato? Por que a obra teria apresentado determinadas experiências vividas? Como se deu o processo de materialização do mais íntimo?

Diante de tais questionamentos, a relação entre *estrutura* e *expressão da experiência* colocou-se como central à discussão das *narrativas biográficas*. Neste âmbito, Kofes (2015) promove um diálogo entre o conceito de *experiência*, em Victor Turner (1982), e as ressalvas da *ilusão biográfica*, em Bourdieu (1996).

Para Turner (1982), a *experiência* envolve o repertório vital humano como um todo de modo a dramatizar o vivido, mobilizando percepções, afecções, imagens, sentidos, subjetividades, temporalidades e expressividades. É neste sentido que as artes expressam por excelência as experiências, conforme o antropólogo. De acordo com Kofes (2015), a *expressão da experiência* – unidade estrutural e aspecto último do processo de experiência – em Turner relaciona-se diretamente à narrativa, pois conecta “eventos e afecções, incorporando e germinando significações e valores” (KOFES, 2015, p. 34-35). Então, a autora sugere que o biográfico constitui narrativamente uma experiência. Por isso, Bourdieu (1996) teria razão ao dizer que a ilusão constituiria parte importante da narrativa, uma vez que compõe a expressão da experiência ampliando as possibilidades de inflexão do social. Essa aliança conceitual, por sua vez, permite escapar da oposição entre estrutura e o vivido. Além disso, a experiência constante em uma narrativa biográfica a retira das oposições indivíduo e

sociedade, subjetivo e objetivo, dentre outros dualismos epistemológicos.

Ao ser tecida com os movimentos da vida, a biografia desta pesquisa pode ser pensada como um *caminhar* repleto de *encontros* (INGOLD, 2015). Em se tratando dos encontros, Luiz Orlandi [s.d.] dirá que esses são uma experiência complexa. Pois, até mesmo encontros corriqueiros podem gerar reviravoltas ao ponto de tudo se desestabilizar: o ordinário e o extraordinário juntos, como numa *dobra*. A efetiva complexidade da experiência dos encontros depende, justamente, do que se passa nesta dobra. Para o filósofo, o encontro comporta linhas heterogêneas e, conforme o que se passa na multiplicidade das linhas, pode variar. Ele pode ser *extensivo*, isto é, corresponder a um roteiro já dado por meio de categorias sobrepostas. E pode ser *intensivo* quando as linhas vibram, cujos fluxos abrem outros modos de sentir e perceber. Esse último torna-se um encontro efetivo porque dispara intensidades no pensamento, articulando-se a um trabalho rizomático de possibilidades. O encontro, portanto, cria emaranhados produtivos entre sentir, memorar, imaginar, pensar... *O encontro é produtor de devires*.

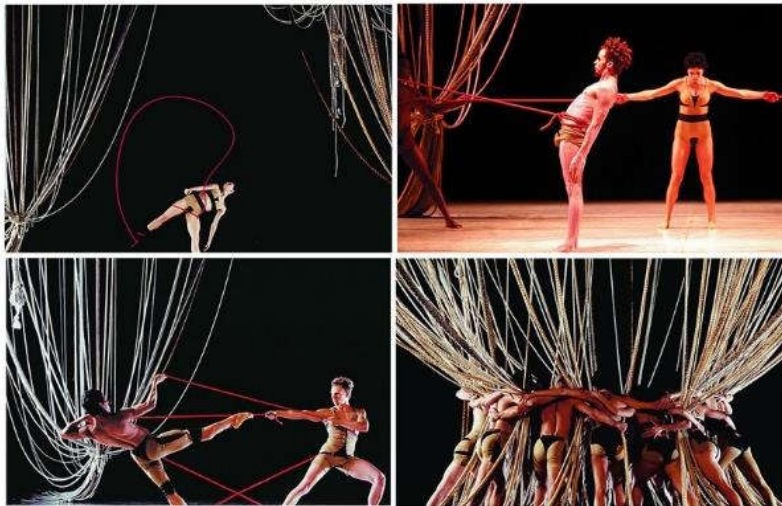
Desta maneira, o desenvolvimento desta pesquisa como um processo de conhecimento se deu de maneira viva e em relação, portanto, dinâmica. Foi preciso deslocar-se junto dele, seguir os rastros teórico-metodológicos deixados pelos autores, dialogar com as políticas, afetar-se por um complexo de informações cotidianas, imergir nas artes. Por vezes, perder-se. Noutros momentos, encontrar-se neste ato de *fazer trilha*. Afinal, “é fazendo-se trilha e não através da



transmissão que o conhecimento avança” (INGOLD, 2015, p. 213). Em outras palavras, caminhar tão só quanto acompanhado de seres que outrora se faziam desconhecidos.

Para Ingold (2015), cada habitante deixa as linhas de sua trilha por onde caminha, que se cruzam com a de algo ou outra pessoa, formando um *nó*. O conjunto de nós é o que ele chama de *malha*, sendo as trajetórias vividas movimentos e entrelaçamentos. Portanto, as linhas da *malha* não são conectoras, “elas são os caminhos ao longo dos quais a vida é vivida” (ibid., p. 224).

Os nós da vida ganham expressividade no espetáculo de dança *Nó* (2005), uma coreografia de Deborah Colker. Em cena, os bailarinos interagem com os corpos e as cordas, emaranhando-se uns aos outros. Cordas que aprisionam e libertam os movimentos, os corpos e seus afetos.



Imagens do espetáculo de dança *Nó*.

Fonte: *Site* da Companhia de Dança Deborah Colker (2019).

Esta pesquisa, portanto, não possuiu um início repentino. Ela é fruto de constante *devenir*, que germinou, e incorreu das (im)possibilidades conferidas em minha vida. De tal modo, gradualmente, incorreu como *escopo de investigação e experimentação as enunciações das sexualidades em narrativas biográficas*.

O tema em questão emerge como efeito de insultos diários e agressões nas mais diversas instituições das quais vivi e vivo, de leituras, diálogos, encontros, afetos e desafetos, práticas sexuais, de peças de teatro, músicas, literatura, de ciência, trânsitos, momentos de felicidade, alucinações, de medo, notícias, discursos, objetos, de vidas. Esta pesquisa se constituiu de experiências que me são muito próprias e, por isso, possui a sua própria biografia em consonância com a minha. Uma longa caminhada, a qual deixou linhas vitais por onde peregrinei, encontrou-se com outras, emaranhou-se em nós, formando uma *malha* em movimento.

Percorro o território das Ciências Sociais enquanto pesquisador há pelo menos seis anos, dedicando-me, mais especificamente, às leituras e vivências dirigidas aos estudos de gênero e sexualidade. Em minhas primeiras pesquisas, tomei contato mais direcionado com os estudos de gênero a partir de um referencial teórico identitário e histórico (estrutural e construtivista). Este, por sua vez, aponta para a maneira como as biografias de homens e mulheres já estariam pré-determinadas e capturadas por fronteiras de masculinidade e feminilidade, demarcadas até antes mesmo

do nascimento. Trata-se de uma abordagem que oferece ganhos teóricos, mas que também possui limitações. Afinal, haveria possibilidades de resistir às identidades? Como escapar a essa captura política?

A entrada no Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas me conduziu aos dois questionamentos anteriores. Problematizações que se tornaram centrais para pensar não somente gênero e sexualidade, mas também as ciências, a política, as artes e, principalmente, a vida. Conforme mencionei, não digo que esta pesquisa se iniciou no ICHSA<sup>1</sup>, mas posso dizer que ele ganhou forma e conteúdo em seu contexto.

Então, nos últimos dois anos, comecei a repensar as identidades; caminhei em direção às políticas de identidade e à potência da diferença. Neste processo, ocorreu o que tenho chamado de uma “virada micropolítica” em minha percepção. Esta, por sua vez, diz respeito às transformações em meu entendimento sobre ciência, que passou a não dissociar esse território da dimensão dos afetos.

Houve, sobretudo, um processo de construção e transformação da pesquisa, a ser detalhado no texto que segue. Das identidades às políticas de identidade e diferenças. Da pesquisa sobre sujeitos à pesquisa com as vidas, incluindo a minha. Da macropolítica à micropolítica, em relação. Do distanciamento da pesquisa às

experimentações autobiográficas. Da narrativa escrita a outros modos de expressão. Trilhas do conhecimento sobre sexualidades que se deram por outros caminhos.

Em outras palavras, ocorreu um movimento que rompeu com o uno em direção ao múltiplo. Intensificaram-se transformações a partir de meus encontros com a filosofia, as ciências, a política e as artes. Territórios nos quais promovi diálogos com Tim Ingold, Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado, Gilles Deleuze, Félix Guattari e José Leonilson. Uma caminhada que se tornou potente para o meu desenvolvimento acadêmico e pessoal, cujo aspecto é polinizador. Para, finalmente, lançar-me a esta aposta teórico-metodológica interdisciplinar e experimental – ao relacionar narrativas biográficas, teoria *queer* e cartografia.

---

<sup>1</sup> Espaço no qual fui acolhido pela Profa. Carolina Cantarino Rodrigues, mesmo sem nos conhecermos previamente. Meses depois, pude contar com o apoio do Prof. Camilo Albuquerque de Braz (FCS/UFG) enquanto meu coorientador.

## Intensos encontros

Mencionei a importância dos encontros nas trilhas do conhecimento, dos fios vitais que nos alimentam e se entrelaçam para compor as ciências. No decorrer deste processo, encontrei-me com a teoria *queer*, cujo interesse é desfigurar e problematizar categorias e conceitos de gênero e sexualidade (embora não só). Intensos encontros capazes de desestabilizar verdades ao mesmo tempo que as torna evidentes.

Como fruto das discussões provocadas pelo feminismo, pelo pós-estruturalismo francês, por mobilizações étnico-raciais, pelo movimento LGBTQ+ dos anos de 1980, e em meio à epidemia de HIV/AIDS, o *queer*<sup>2</sup> foi pensado com propósito teórico em uma conferência realizada por Teresa de Lauretis, na *University of California*, Santa Cruz, em fevereiro de 1990.

Na conferência, De Lauretis (1991) buscou distanciar-se do sentido *queer* utilizado pelo grupo político *Queer Nation*. A sua proposta ali era olhar para as sexualidades consideradas dissidentes e patológicas não como minoria e opostas à heterossexualidade (reprodutiva e institucionalizada, portanto, naturalizada). De Lauretis

propôs pensar a sua relação cruzada com outras questões, como gênero, raça, geração e nacionalidade. Em outras palavras, buscou transgredir a dois modelos até então pensados pelos *gay and lesbian studies* (que a partir do próprio termo já demonstrava seus limites de análise) – o patológico e o do pluralismo –, que atestavam um estilo de vida opcional.

Segundo De Lauretis (1991), as políticas de sexualidade, gênero, corpo, afetos, desejo, prazeres e identidade foram pensadas somente na década de 1980, após os estudos sociológicos disciplinares de sexualidade terem se limitado a uma identidade gay masculina e branca destacada das lesbianidades brancas das décadas de 1950-70. Assim, os próprios *gay and lesbian studies* promoveram discursivamente políticas da identidade e diferença.

Neste contexto, a autora argumenta que a teoria *queer* teria uma dupla função: i) conceitualizar e evidenciar a produção discursiva acerca das sexualidades; e ii) desconstruir criticamente os discursos produzidos e circular seus silêncios. Ainda de acordo com De Lauretis (1991), os estudos *queer* também teriam como objetivo cruzar as fronteiras disciplinares em aspectos teóricos e metodológicos fazendo uso das disciplinas entendidas como científicas em encontro à literatura e às artes.

Romper com os silêncios nos territórios de gênero, corpo e sexualidade é uma das mais intensas lutas das artes. Isto me leva a promover relações entre as ciências e o potencial de lidar com as biografias e suas subjetividades nas artes. Sobre tais aspectos, lembro-me de uma das primeiras

---

<sup>2</sup> O termo inglês *queer* é muito antigo e tinha, originalmente, uma conotação negativa e agressiva contra aqueles/as que rompiam as normas de gênero e sexualidade. Era um xingamento, como “bicha”, “sapatão”, “marica”, “traveco”, que denotava anormalidade, perversão e desvio. A partir dos anos de 1980, o *queer* passou por um gradual processo de ressignificação por parte, primeiramente, de ativistas LGBTQs que se opuseram ao estatuto social dominante e ao status de anormalidade (MISKOLCI, 2012).

montagens de teatro que assisti em Campinas/SP: *Luis Antonio – Gabriela*. A peça, da Cia Mungunzá de Teatro, com Direção de Nelson Baskerville, compõe a trajetória da travesti que ficou conhecida no exterior como Gabriela através de levantamentos biográficos (fotografias, diários, cartas, entrevistas com familiares e amigos e objetos pessoais). Entre a plasticidade do cenário e dos corpos, fui sensibilizado por experiências de violência, sonhos e percursos possíveis, em pleno regime militar no Brasil. Assim, os fios da vida de Gabriela foram puxados por seu irmão – o diretor. Naquela noite de fevereiro de 2013, experiências foram compartilhadas, categorias questionadas e os silêncios desestabilizados.

Apesar das problematizações pertinentes promovidas pela teoria *queer*, David Halperin (2003) apresenta algumas críticas. Na visão do autor, a teoria *queer* já demonstrava naquele momento a sua ambição subversiva e interdisciplinar. Contudo, a seu ver, isso também pode ser entendido como uma armadilha capaz de restringir a sua produção teórica a um campo longínquo, diferente. Um outro ponto seria o de que a teoria *queer*, sendo uma teoria em vez de uma disciplina, não representava nenhuma ameaça ao monopólio das disciplinas estabelecidas. Pelo contrário, a teoria *queer* poderia ser incorporada às disciplinas, e então ser aplicada aos campos já estabelecidos. Estudiosos que atuam nas disciplinas de antropologia, história ou sociologia, por exemplo, teriam a opção de usar a teoria *queer*, como tinham anteriormente utilizado a *desconstrução* (de Jacques Derrida), para avançar a prática de suas disciplinas, isto é,

“queerilizá-las”. Em suma, o autor chama atenção para a normatização da teoria *queer*.

Feitos os apontamentos críticos, de acordo com Halperin (2003), a teoria *queer* foi efetiva em importantes aspectos: i) reabrir um realinhamento entre as questões de sexualidade e gênero; ii) abrir possibilidades para o florescimento de estudos transgêneros; iii) prosseguir com a tarefa (iniciada muito antes nos *gay and lesbian studies*) de separar a crítica de gênero e sexualidade das noções cristalizadas de identidades lésbicas e homossexuais; iv) apoiar as expressões não-normativas de gênero e sexualidade, incentivando a resistência teórica e política à normalização; v) subscrever uma série de críticas teóricas cruciais sobre homofobia e heterossexismo; vi) redefinir a construção da história lésbica, gay, bisexual e transgênero; e vii) problematizar as promessas teóricas dos *gay and lesbian studies*.

A teoria *queer*, portanto, não se restringe ao pensamento disciplinar. Pelo contrário, evoca um conjunto de saberes e métodos, com disposição política, para percorrer os discursos de verdade que habitam os corpos, a identificar as tecnologias sociais que aprisionam desejos, a criticar os efeitos normativos e naturalizantes das políticas de identidade sexuais e de gênero (LOURO, 2012).

Finalmente, em minhas leituras sobre teoria *queer*, pude identificar três obras, cujos autores contribuíram com os aportes conceituais desde o seu florescimento (e seguem promovendo as suas transformações): Michel Foucault,



Judith Butler e Paul B. Preciado. Com esses autores, outros encontros a serem narrados se desdobraram.

### ***Michel Foucault***

O primeiro grande encontro que gostaria de mencionar foi com a obra *História da sexualidade I: a vontade de saber*, de Michel Foucault, lançada originalmente em 1976, na França. Uma experiência de leitura difícil que provocou em mim um desconforto inicial devido a sua densidade histórico-filosófica.

Há cinco anos, ainda no início da graduação, tive um contato inicial com a obra. Naquele momento, o objetivo era tatear conceitos que lia e ouvia, os quais se emaranhavam às discussões sobre gênero e sexualidade – em especial, sobre *poder e discurso*.

Para Foucault (2014b, p. 119), o sujeito está “preso em relações de poder de uma grande complexidade”. A perspectiva foucaultiana do poder se apresenta com aspecto fluido, isto é, enquanto uma grande arquitetura que se organiza de modo disperso, múltiplo, ascendente e passível de resistência. As instituições, nesta perspectiva, não são as fontes do poder, mas operadoras e dispersoras de poderes capilarizados (FOUCAULT, 1998b).

Foi por meio dos conceitos de *poder e discurso*, em uma proposta contrária às teorias de sexualidade vigentes na década de 1970, que Foucault (1999) promoveu uma ruptura epistemológica ao pensar a sexualidade para além de seu caráter repressivo, atentando-se aos jogos de verdade

promovidos de modos descontínuos ao longo da história. No primeiro volume de seu projeto sobre a história da sexualidade ocidental, pretendeu “determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana” (ibid., p. 16).

Foucault (1999) pensou nos aspectos contextuais da sexualidade que compõem os processos de subjetivação modernos, os quais constituem-se por uma ampla gama de discursos médicos, jurídicos, científicos, religiosos, pedagógicos e morais. Seu esforço teórico-metodológico inaugurou uma intensa produção acadêmica sobre sexualidade nas décadas subsequentes.

Desde então, conceitos como *dispositivo*<sup>3</sup> e *biopoder*<sup>4</sup> se tornaram potentes para pensar as mais variadas dimensões das sociedades até os dias atuais.

---

<sup>3</sup> Um *dispositivo*, para Foucault (2014a), possui três características: i) elementos discursivos e não discursivos; ii) relações e estratégias; iii) formação histórica. Em primeiro lugar, é um conjunto de elementos heterogêneos que comporta discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em segundo lugar, diz respeito ao jogo entre esses elementos heterogêneos, que estabelece o laço entre eles e reajustes estratégicos; ora pode ser visível, ora mascarado. Finalmente, em terceiro lugar, um dispositivo se forma em determinado momento histórico, tendo por função obedecer a alguma urgência naquele momento. O dispositivo, portanto, possui natureza essencialmente estratégia, a qual se liga aos jogos de poder, mas também aos limites de saber que dele nascem e o condicionam. “É isto o dispositivo: estratégias de relações de forças suportando tipos de saber e suportadas por eles” (ibid., p. 47)

<sup>4</sup> Foucault (1999) propõe que seja pensada a era do *biopoder*, que pode ser descrita como um conjunto de práticas e discursos que determinam a

Para o filósofo,

sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1999, p. 100).

Nessa formulação conceitual, a sexualidade é efeito de uma malha de poder produtora de discursos, saberes e estratégias postas em circulação em momentos históricos específicos. Por isso, não se restringe às formas de obtenção de prazer. Ademais, a história da sexualidade não estaria marcada exclusivamente pela forma de repressão, mas por um jogo produtivo de incitação e controle dos corpos, prazeres e populações. De um lado, a valorização e intensificação do discurso considerado indecente; de outro, uma “polícia dos enunciados”, dos comportamentos, dos locais onde se pode falar de sexo e em quais situações (FOUCAULT, 1999).

A imagem de Leo, presente na pesquisa de Marcela Vasco (2015) sobre as relações que transexuais estabelecem com as suas fotografias de infância, dialoga com esta malha

---

normatização do corpo e prazer sexual. Esta, por sua vez, desdobrou-se ao longo da história em duas direções: i) no século XVII, houve uma *anátomo-política do corpo humano*, envolvendo a disciplinarização/gestão dos corpos por “técnicos do desejo”, como juristas e psiquiatras; ii) no século XVIII, a *biopolítica*, caracterizada pela regulação da população por meio de saberes específicos, como a demografia.

do poder que constitui a sexualidade da qual fala Foucault (1999). A autora intervém na fotografia entrelaçando linhas, as quais buscam encobrir o rosto da criança. No entanto, o seu rosto sorridente escapa de tal aprisionamento. É formado um olho ao redor deste rosto, como se as linhas prendessem seu corpo e este olho o observasse. Estaria com a alegria resistindo à malha do poder? Teria a dimensão dos afetos recebido pouca atenção de Foucault (1999) na formulação do *dispositivo da sexualidade*?

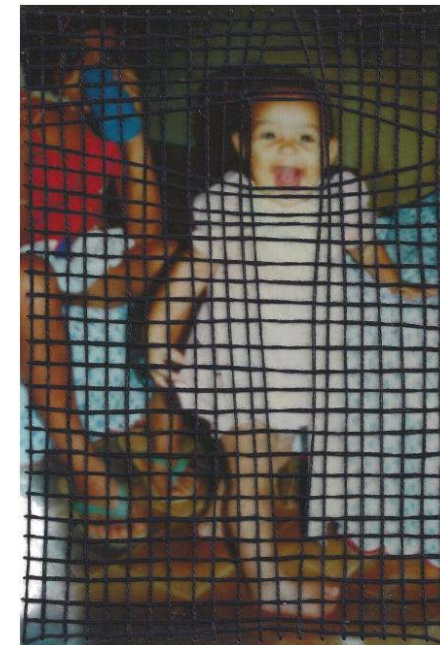


Foto de Leo costurada.  
Fonte: Vasco (2015, p. 90).

Embora haja espaço para questionamentos e críticas, os conceitos apresentados por Foucault (1999) são centrais para destacar as linhas que tecem a sexualidade, a sua relação

com o corpo, prazer e saber, bem como os seus efeitos sobre as biografias na atualidade – projeto que será levado adiante, de maneira crítica, por Judith Butler e Paul B. Preciado.

### ***Judith Butler***

O segundo encontro ocorreu com a obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler, publicada originalmente nos Estados Unidos, em 1992. O primeiro contato com esta obra se deu também há cinco anos, mas seu estudo mais aprofundado iniciou-se no mestrado.

Butler (2003) se apresentou a mim por meio de uma leitura intrincada, em função de suas críticas a textos feministas, da filosofia, psicanálise, antropologia e linguística, desafiando os limites do pensamento disciplinar. Devido a seu grande vocabulário conceitual, cheguei a realizar algumas interpretações equivocadas de suas formulações. Mas, no decorrer de outros encontros, fui tomando conhecimento do modo como opera a sua construção teórica. Então, aos poucos, adentrei em suas problematizações.

*Problemas de gênero* pode ser lido como uma intervenção no feminismo ao questionar as suas políticas de identidade. Mas vai além disso, pois a filósofa problematiza as estruturas, suas categorias, a presunção heterossexual e seus jogos de poder e estabilidade. Com Michel Foucault, Jacques Derrida, John L. Austin, Louis Althusser, Monique Wittig, Mary Douglas e outros/as, explicita o modo como os

poderes e os discursos habitam os corpos dentro de um contexto mais amplo. De tal modo, Butler (2003, p. 9) se propõe a explicar “as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder”.

Neste sentido, assim como em Foucault (1999), *poder* e *discurso* são conceitos centrais no pensamento de Butler (2003). De acordo com a filósofa, Foucault preocupou-se em evidenciar como os discursos ganham materialidade, são legitimados na relação com o sistema econômico, o campo político e com diversas instituições. É nessa teia que aspectos *discursivos* (tudo que em uma sociedade funciona como obrigação, os comportamentos aprendidos) e *pré-discursivos* (anterior ao advento da norma) se emaranham. Logo, os discursos são capazes de gerar efeitos de verdade ao ponto de criar uma ilusão pré-discursiva.

Foi neste contexto que Butler (2003) chamou atenção para as *políticas de identidade* – modo pelo qual o processo de subjetivação está atrelado à sujeição. Na obra, a filósofa apresenta como os discursos e as instituições podem funcionar enquanto um instrumento de normalização e controle político ao reduzir um corpo à determinada categoria. Destacou, a partir disso, a importância de a política se preocupar com a função dual do poder: jurídica e produtiva. Pois, segundo a perspectiva foucaultiana, os sistemas jurídicos geram os sujeitos que subsequentemente passam a representar, isto é, sujeitos formatados de acordo com as exigências dessas estruturas. A filósofa ressalta ainda que a legitimação e a exclusão são operações políticas

ocultas e naturalizadas na própria análise política que as toma como fundamento.

Para Butler (2003), corpo, sexo, gênero e sexualidade seriam efeitos de discursos de verdade (politicamente e culturalmente construídos, e retroalimentados), portanto, *performativos*. O *performativo*, de acordo com Butler (2003), diz respeito aos atos, gestos e atuações entendidos como naturais, mas que são na realidade construídos por signos corpóreos e outros meios discursivos. A realidade, portanto, é fabricada. A partir disso, problematiza, por exemplo, o fato de o pênis, a vagina, os seios serem as zonas exclusivas de prazer. Pontua que esse roteiro já foi construído ou naturalizado a partir de concepções específicas de gênero. Isto é, a construção de “homens” não diria respeito a corpos excepcionalmente masculinos, ou “mulheres” a corpos femininos. Questiona ainda o fato de sexo e gênero serem apenas dois.

Sendo assim, concorda com Foucault (1999) ao enfatizar que os discursos habitam os corpos. No entanto, indica que esse movimento só é possível dentro de uma malha de poder específica: a *matriz heterossexual*. O conceito em questão designa “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2003, p. 215-6). Esse modelo discursivo/epistemológico hegemônico requer a estabilidade e coerência de um sexo, gênero e desejo por meio da prática compulsória da heterossexualidade. Como consequência, produz identidades a serem reafirmadas como coerentes. Em outros termos, um homem deve atender aos padrões de

masculinidade, possuir um pênis e desejar corpos de mulheres. Aquilo que foge a essa matriz é desqualificado, torna-se um *corpo abjeto*<sup>5</sup>.

A abjeção do corpo seria uma sujeição social, mas também um componente do processo de subjetivação. A *matriz heterossexual* estimula e necessita da “produção simultânea de uma esfera de seres abjetos, daqueles que não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos” (BUTLER, 2003, p. 19). É neste contexto que o abjeto diz respeito àquelas vidas que não são consideradas vidas e cuja materialidade é tida como sem importância, embora necessária para a manutenção da matriz regulatória.

Como se constitui um corpo abjeto? Os conceitos formulados por Butler me remetem novamente ao espetáculo *Luis Antonio – Gabriela*, cuja protagonista vivenciou um corpo em transformação, receptáculo de violências, e cuja vida foi demarcada pelo esquecimento da família por cerca de três décadas.

---

<sup>5</sup> O conceito de *abjeto* em Butler (2003) inspira-se em Mary Douglas, nos discursos sobre HIV/AIDS da década de 1980 e na filósofa e psicanalista Julia Kristeva. Nas palavras da filósofa: “O ‘abjeto’ designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (ibid., p. 190-1).



Fotografia do espetáculo de teatro *Luis Antonio – Gabriela*.  
Fonte: Facebook da Cia Mungunzá de Teatro (2018).

Desta maneira, com uma abordagem filosófica afiada, Butler (2003) trouxe à tona um conjunto de problematizações acerca das *políticas de identidade*. Explicitou as estratégias de poder para manter uma sexualidade coerente com sexo, gênero, corpo e desejo dentro da *matriz heterossexual*. Salientou, por fim, a importância da sujeição para abordagem dos corpos e seus desejos considerados incoerentes dentro dessa estrutura compulsória de poder. O recorte de sua abordagem em *Problemas de gênero*, portanto, direcionou maior atenção à malha do poder e suas estratégias de atuação – assim como em Foucault (1999).

As formulações conceituais e delineamentos metodológicos de Foucault (1999) e Butler (2003) se

tornaram de grande importância em minha apreensão sobre a sexualidade. No entanto, ainda eram necessárias pistas que promovessem relações entre os conceitos e as narrativas biográficas. Então, a leitura de Preciado (2008) veio por promover esses encontros, os quais se constituem enquanto motor para as suas experimentações corporais-afetivas-conceituais.

### ***Paul B. Preciado***

Antes do encontro com Paul B. Preciado, a sexualidade enquanto um *dispositivo*, somado à *performatividade* de sua composição, permanecia como suficiente em meu entender. Todavia, quando me encontrei com *Testo Yonqui*, de Preciado, publicado na Espanha, em 2008, essa possibilidade que dava conta do todo foi desestabilizada. Encontrei nas páginas entrelaçamentos entre conceitos, moléculas e afetos.

Preciado (2008), por meio de uma autoexperimentação com testosterona sintética em seu corpo e afetos (com duração de 236 dias e noites), apresenta de que modo se constrói e se desconstrói a subjetividade. Em uma leitura crítica de Foucault e Butler, alia-se aos conceitos “deleuze-guattarianos” para apreender a sexualidade como um fluxo entre outros.

A sexualidade não pode ser pensada senão como um fluxo entre outros, entrando em conjunção com outros fluxos, emitindo partículas que entram elas próprias sob esta ou aquela relação de velocidade e lentidão na *vizinhança* de outras partículas. Agenciamento algum pode ser

qualificado segundo um fluxo exclusivo (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 118, grifo dos autores).

É neste sentido que o filósofo volta-se aos aspectos rizomáticos da sexualidade, sua dimensão molecular, em contraposição às *políticas de identidade* – a sexualidade enquanto *potência de agir*. O corpo, a materialidade das diferenças, da política e da subversão estão no centro de suas discussões. *Testo Yonqui* trata-se ainda de um movimento estético-literário, o qual oferece uma possibilidade de se pensar as enunciações dos gêneros, sexualidades e subjetividades na contemporaneidade.

Segundo Preciado (2008), o *dispositivo da sexualidade* formulado por Foucault (1999) pode ser reatualizado ao ser conectado com as tecnologias de gênero (DE LAURETIS, 1994), as biotecnologias, as tecnologias de informação e os modos de comunicação contemporâneos que se emaranham aos corpos e subjetividades (HARAWAY, 2009). Pensando nesses aspectos, o filósofo critica o fato de Foucault desconsiderar os efeitos das transformações após a Segunda Guerra Mundial sobre as sexualidades. Mais que isso, para Preciado, o foco no funcionamento da sexualidade como *dispositivo* torna-se insuficiente porque desconsidera as *linhas de fuga* e o *devenir*.

Na *era farmacopornográfica*<sup>6</sup> – regime pós-industrial, global e midiático que se apresenta na segunda

metade do século XX –, o *dispositivo da sexualidade* se encontra com as tecnologias biomoleculares, midiáticas e a informática. Esse novo mundo não funciona sem as toneladas de esteroides sintéticos, sem a difusão global de imagens pornográficas, sem as drogas psicoticas legais e ilegais, sem megacidades repletas de miséria e concentração do capital, sem a informatização e comunicação (PRECIADO, 2008).

Neste regime, não se é mais necessário confinar indivíduos para que se sujeitem a testes bioquímicos, pedagógicos ou criminais. A experimentação contemporânea se dá de modo individual e voluntária. Logo, o poder não se infiltra de fora para dentro do corpo, pelo contrário, o corpo o ingere, o autoadministra. Assim, as tecnologias de controle da sexualidade não são mais externas, rígidas e visíveis, mas se tornaram fluidas e cotidianas (ibid.).

Aliando-se a Butler (2003), Preciado (2008) critica o fato de o corpo ser tomado como passivo e anterior ao discurso, o corpo como *pré-discursivo*. Em Foucault, “o corpo é apresentado como superfície e cenário de uma inscrição cultural” (BUTLER, 2003, p. 186), fruto de uma história essencial e repressora. Segundo Butler (2003, p. 187), para

<sup>6</sup> Da sociedade disciplinar foucaultiana à *era farmacopornográfica*. Essa é a leitura de Preciado (2008) sobre a sociedade ocidental contemporânea. Nela, as fronteiras entre poder e subjetivação se tornaram mais embaçadas, não se dão mais de fora para dentro, mas de dentro do próprio indivíduo para

fora. O filósofo olha para as biotecnologias e recupera a filosofia de Deleuze e Guattari com o objetivo de sublinhar outros dois grandes poderes e suas técnicas de controle das sexualidades, dos corpos, dos gêneros, das subjetividades, as quais não foram dadas atenção em Foucault e Butler: o *farmacopoder* e o *pornopoder*. A seu ver, o binômio nocividade/cura e público/privado das pílulas, líquidos, moléculas, fluxos, assim como o poder dessas substâncias sobre os indivíduos, atualmente, mostram-se muito mais invisíveis e presentes nas vidas.

Foucault, assim como para Nietzsche, “os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um meio, uma página em branco”. Ainda segundo a filósofa, “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada” (ibid., p. 198). Constitui-se enquanto “uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória” (BUTLER, loc. cit.) – aspectos não abordados por Foucault. Preciado (2008), em especial, afirma que *corpo* e *sujeito* não são sinônimos: o corpo é permeabilidade e fronteira, é o que nasce das relações; por isso não se tem o foco na ontologia (ser) mas nas relações (devir).

O corpo estaria somente à mercê dos processos de sujeição? Preciado (2008) atenta-se ao fato de, no *regime farmacopornográfico*, o corpo ser um espaço público-privado de vigilância e controle. Recorda que, historicamente, os corpos mais oprimidos (e pornificados) foram o corpo da mulher, o corpo infantil, o corpo dos negros, o corpo do jovem trabalhador, o corpo do homossexual. Nesta perspectiva, olha para “o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência” (ibid., p. 13). Rejeita qualquer docilidade deste território, como dito por Foucault. Em sua concepção, o corpo reúne, antes de tudo, potência de vida. Um corpo que não termina na pele, não se limita à organicidade, mas se conecta às biotecnologias: *tecnocorpo*. Portanto, o corpo nasce das relações com as tecnologias de controle (dispositivo da sexualidade) mas que

podem ser subvertidas em seu uso, quando elas tornam-se potencializadoras da vida.

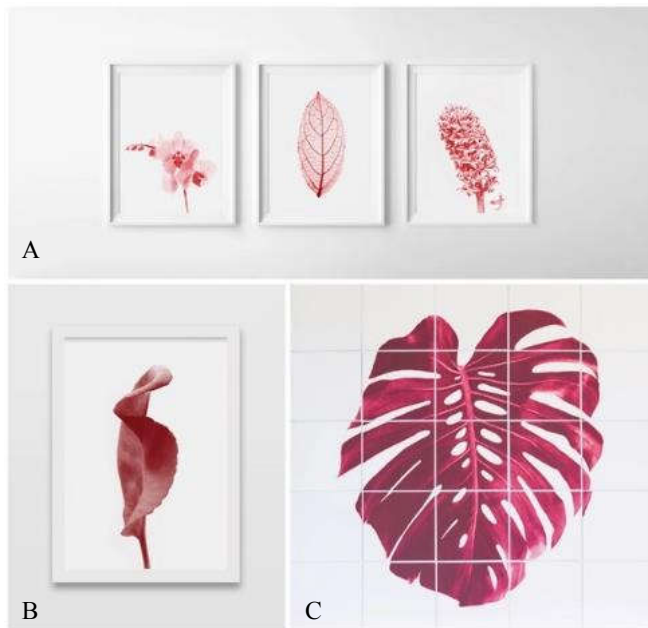
Segundo o filósofo, cada corpo possui a sua *potentia gaudendi*: a força orgástica de um corpo. É uma potência cuja capacidade é indeterminada, que não tem gênero, não é humana nem animal, hetero ou homo, não diferencia sujeito de objeto. Um pênis não tem mais força orgástica que a vagina, o olho ou o dedo. Não existe relação ontológica entre anatomia e *potentia gaudendi*. A força orgástica reúne ao mesmo tempo alma, força psíquica, somática e bioquímica. A *potentia gaudendi* não é só permanente e altamente maleável, mas, sobretudo, impossível de ser possuída e conservada, não pode se reduzir ou se transformar em propriedade privada. Esta existe somente enquanto acontecimento, relação, prática e devir (PRECIADO, 2008).

A relação entre gênero, corpo e subjetividade são caras ao filósofo. Preciado (2008) entende *gênero* como uma *ecologia política*. Afirma: “o gênero é público, é comunidade científica, é rede” (ibid., p. 91). Em sua perspectiva, *gênero* é um efeito de representações discursivas e visuais que emanam e são politicamente reguladas por dispositivos compostos pela família, religião, escola, mídia, aparato biomédico, jurídico e até mesmo o cinema. Propõe pensar em gênero como uma grande rede produtora de percepções sensoriais que tomam a forma de afetos, desejos, ações, comportamentos, identidades. Proposta que pode ser pensada com relação à sexualidade. O sujeito, nesse processo, está imbricado à representação, significação e autorepresentação corporal.



Segundo o filósofo, a fórmula *biopolítica* contemporânea consiste em: um indivíduo = um corpo = um sexo = um gênero = uma sexualidade. Desconstruir essa programação é o que Butler chamou de “desfazer o gênero”. Com isso, abrir-se à multiplicidade de formas e experimentações corporais, afetivas, de gênero e sexualidade.

A série *Sudário* (2013-2014), de Christus Nóbrega, transformou o fluido do próprio artista em território de experimentação e reivindicação política; o sangue tornou-se a fonte da apropriação artística. Ao longo de um processo que transformou o seu sangue em imagens de plantas e flores, Nóbrega capturou os poderes que o habitam, que o impedem de doá-lo.



Christus Nóbrega. *Sudário I, II e II* (A); *Proteção* (B); *Costela de Adão* (C). 2013-2014. Impressão jato de tinta com tinta feita de sangue, 50x70cm (A e B); 100x100cm (C).  
Fonte: Nóbrega (2019).

O artista escreveu em seu *site*:

No Brasil, como em muitos outros países, homossexuais são impedidos legalmente de doarem sangue. Nesse contexto, o projeto *Sudário* consiste na extração de sangue do artista, que após processo químico, transforma-se em tinta para ser usada em impressora jato de tinta. Ao longo de dois anos, uma equipe multidisciplinar composta de engenheiros químicos, médicos e técnicos de laboratório trabalharam no projeto. As imagens impressas na série *Sudário* são de plantas de poder utilizadas nas tradições religiosas brasileiras de matrizes africana e/ou indígena (NÓBREGA, 2019).

Nos encontros com *Testo Yonqui*, portanto, deparei-me com modos politicamente intimistas e experimentais de formulação conceitual. Preciado (2008) materializou na obra a coexistência da *macropolítica* e *micropolítica* na vida cotidiana da qual falam Deleuze e Guattari (1996a). Sendo que a primeira, ordem molar, diz respeito às posições sociais, às representações sociais coletivas ou individuais e opera por meio de uma organização binária e classificatória. É aquilo que segmenta, que produz identidades. A segunda dimensão é o menor, o molecular, pois opera num nível invisível da realidade: a das intensidades, devires, potencialidades não-atualizadas, afetos e diferenças. Ao escapar daquilo que aprisiona, pode provocar mudanças a nível molar, alterando os grandes conjuntos binários, como os gêneros e os prazeres. Seria, portanto, mais maleável e menos perceptível que a macropolítica, mas nem por isso menos intensa. Na relação com as artes (retomadas ao longo da composição do livro), fui conduzido por narrativas biográficas e uma autoteoria. Uma combinação inspiradora ao apresentar pistas cartográficas de um projeto em devir.



## Cartografias da sexualidade

Após encontros tão densos, compostos por conceitos e pistas metodológicas, um problema se tornou central para a minha pesquisa: *como acessar e enunciar as experiências acerca das sexualidades em narrativas biográficas?*

Retomando Kofés (2015), sublinho que a experiência é considerada neste trabalho *em relação* e em sua *dimensão narrativa*, enquanto abertura a diferentes modos de expressão. Trata-se, portanto, de compor relações entre quem narra e quem é afetado pela narrativa. Por isso, experiência, experimentação e expressão emaranham-se nesta proposta.

Para acompanhar as experiências, os processos de subjetivação e sujeição que compõem as vidas, as multiplicidades, os fluxos do desejo, as conexões, as linhas de devir e fuga, os agenciamentos ou os *rizomas*<sup>7</sup>, Deleuze e

---

<sup>7</sup> Deleuze e Guattari (1995) buscaram distanciar-se da linearidade, hierarquização e dualismo das teorias filosóficas e sociais modernas. Para tanto, desenvolveram o conceito de *rizoma* na filosofia a partir da imagem e definição que se encontra de um rizoma na botânica. Escreveram: “Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o

Guattari (1995) desenvolveram o conceito da *cartografia*. Eis o quarto grande encontro que mobiliza esta pesquisa.

A *cartografia* volta-se para a apreensão das linhas que compõem as experiências, sem hierarquização e sem totalização, cujo princípio está voltado para a experimentação. Com este procedimento, processos e afecções são esboçados em um mapa móvel permeado de experiências, desejos, saberes e poderes. Uma prática, portanto, que se posiciona avessa às unificações (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015).

O princípio cartográfico parte da leitura de Deleuze (2005) sobre o trabalho arqueológico e genealógico realizado por Michel Foucault em suas pesquisas. Essa estratégia de análise crítica e transformação estética e política busca evidenciar a relação entre poder, saber, processos de subjetivação e sujeição, e modos de resistência. Cartografar é acompanhar processos, seguir as experiências com o intuito de dar a ver os dispositivos, traçar os diagramas de poder e constituir as linhas de fuga. Na relação com a perspectiva cartográfica, é possível observar que Foucault (1999) mapeou as redes de discursos de verdade sobre o sexo e a sexualidade.

---

Uno é sempre subtraído (n-1). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza” (ibid., p. 31).

Sendo assim, a cartografia se coloca enquanto um princípio, flexível, uma orientação para capturar os movimentos da vida. Problematisa, sobretudo, a própria noção de método:

A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10, grifos dos autores).

Segundo Suely Rolnik (2011), a cartografia permite acompanhar os movimentos das subjetividades por meio de uma multiplicidade de narrativas que enunciam as linhas de fuga, as linhas dos afetos. O princípio, a seu ver, pode contribuir com a descrição dos processos de *desterritorialização* e *reterritorialização*<sup>8</sup>, isto é, os mundos que se criam para expressar os afetos. A autora atenta-se, em especial, para as

---

<sup>8</sup> A *desterritorialização* é aquilo que se desloca, movimenta-se de um território, são as linhas de fuga, uma dissolução dos significados já dados. A *reterritorialização* é uma ressignificação dos novos sentidos em outro espaço-tempo (DELEUZE; GUATTARI, 1996a).

estratégias de formações das *micropolíticas do desejo* no campo social. Em outras palavras, aquilo que escapa das *linhas duras* que segmentam, classificam, hierarquizam.

Neste sentido, é possível afirmar que cartografar sexualidades é percorrer a coexistência dinâmica da *macropolítica* e *micropolítica*. Então, tecer as relações e tensões entre as linhas das políticas de identidade – que buscam aprisionar subjetividades, afetos e corpos –, e as linhas dos desejos – que escapam, desterritorializam e reterritorializam-se em possibilidades outras. Um percurso que requer experimentações e promove um conjunto de afecções no decorrer do processo.

Pensando na dinâmica das sexualidades contemporâneas, Preciado (2017) propõe que seja pensada uma *cartografia queer*, a partir dos achados e conceitos de Foucault (1999). Pois, os discursos e as instituições modernas criaram as perversões e as sexualidades dissidentes. Nas palavras do filósofo, “trata-se, portanto, de pensar a arquitetura, o deslocamento e a espacialização do poder como tecnologias de produção da subjetividade” (PRECIADO, 2017, p. 11).

A partir desses pressupostos, Preciado (2017) chama atenção para: os discursos hegemônicos que consideram todo corpo potencialmente desviado como passível de correção e sanção; o espaço público enquanto produtor de uma masculinidade heterossexual, logo, produtora de gêneros e sexualidades periféricas; os sujeitos que são submetidos às técnicas de representação visual; os espaços que reiteram discursos hegemônicos.

Em suma,

(...) uma cartografia *queer* não propõe necessariamente uma análise em termos de identidade, mas sim da produção de subjetividade, pensada mais em termos de movimento do que de posição, mais em termos de performatividade do que de representação, mais em termos de tecnologias políticas e de relacionalidade do que de objeto ou corpo (PRECIADO, 2017, p.16).

Nestes encontros, portanto, o conceito de *relação* tornou-se politicamente relevante. Contudo, não se trata de colocar em relação teoria e pesquisa, o empírico e o conceitual, a cartografia e as narrativas biográficas, com o intuito de buscar semelhanças ou enquadramentos. Mas de relacioná-los para que se alterem mutuamente, dando, assim, prosseguimento às linhas vitais que se tecem e enlaçam à produção de identidades e diferenças tão caras aos autores e artistas que inspiram esta pesquisa.

## Experimentações com as artes

Gradualmente, a sexualidade foi esboçada em seu caráter processual e fluido, cujas linhas atravessam e são atravessadas pelos modos como nos reconhecemos e nos constituímos enquanto sujeitos na contemporaneidade. Uma subjetividade que se constrói imersa, portanto, afetada por malhas de poder contextualmente situadas e disseminadas por discursos e práticas sociais, culturais, religiosas, políticas, econômicas, tecnológicas, midiáticas, médicas, jurídicas, dentre outras.

Entre as relações de forças, emergem sexualidades que escapam às categorias para ir de encontro ao menor – mas nem por isso menos potente. Sexualidades que extrapolam as fronteiras identitárias para viver e expressar as possibilidades de afetar-se. Desta maneira, apresentam-se enquanto uma dimensão da vida que não é apenas matéria passiva (força ou potência de sofrer) frente ao conjunto de elementos que a cerca, mas reúne desejo. Por isso, se faz ativa, mobiliza força e potência de agir. A sexualidade traz em si a experimentação como um motor que serve de potência a este *território existencial*.

Félix Guattari (1992) esclarece que o *território existencial* é um ambiente processual e relacional vivo, o qual se faz e está sujeito a (re)criações constantes. Este espaço é uma dimensão não identitária, mas de dinâmicas relacionais onde as concepções tradicionais de sujeito e objeto se desfazem, pois não podem ser apreendidos de forma dissociada um do outro. Assim, subjetividades,

imagens, performances, ciências, discursos etc. são todos produzidos em um agenciamento coletivo calcado na expressividade. Olhar para o *território existencial*, portanto, requer abrir-se às dimensões não objetivas da realidade.

Segundo Deleuze e Guattari (1997b, p. 121):

Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.

Ao deixar mais clara a noção de sexualidade na relação com os conceitos trabalhados até então, bem como estabelecer os caminhos que perseguiria para acessá-la, enfim, pude escrever o objetivo central de minha pesquisa: *cartografar as enunciações das sexualidades em narrativas biográficas*. Mas ainda era necessário delinear, de modo mais específico, os caminhos que possibilitariam a execução de tamanho objetivo. Como compor essa(s) cartografia(s)? Então, em meio às leituras, três eixos ganharam relevância na composição deste trabalho que se lança às sexualidades e suas grafias: *experiência, estética e poética*.

Conforme mencionei anteriormente, considero que o biográfico constitui narrativamente uma experiência (KOFES, 2015). *Experiência* essa que evoca o repertório vital humano como um todo de modo a dramatizar o vivido, mobilizando percepções, afecções, imagens, sentidos, valores, subjetividades, temporalidades e expressividades (TURNER, 1982). Nesse ínterim, experimentar com as artes torna-se relevante para acessar e dar a ver as linhas que se

desenham no contato com o ambiente, com os encontros (INGOLD, 2015).

A *estética* evoca o interesse desta pesquisa a partir do momento que vida e arte entram em relação. Por que desta relação? Pela possibilidade de acesso e expressão com as narrativas biográficas, pelo interesse à experimentação, e também por encanto. Turner (2005), ao dialogar com o filósofo John Dewey, chama atenção para as formas que ganham as experiências, enquanto intensificação das afecções, demonstrando que há uma dimensão *estética da experiência*. É nesse sentido que as artes, segundo o antropólogo, têm a sua origem na experiência humana. Além dessa perspectiva, Foucault (1998a; 2004) apresenta uma dimensão *estética da existência*, que volta-se para outra possibilidade que a estética pode assumir em uma biografia. Essa diz respeito aos modos de sujeição, isto é, às maneiras como uma vida estiliza-se na relação com um conjunto de normas e valores, articulando tensões e negociações entre o desejado e o esperado. Vejo ainda a dimensão estética no conceito de *malha*, proposto por Ingold (2015), que me permite fugir do dualismo que se coloca entre experiência e existência. Então, com efeito, faço uso de uma noção de estética que não dissocia arte e vida, ser e objeto, objetivo e subjetivo. Em outras palavras, volto-me às linhas que compõem as narrativas biográficas de modo a grafar com as experiências acerca das sexualidades.

Neste movimento, esta pesquisa germina em uma *poética* que incorre da união entre conceitos e afetos, como na filosofia de Deleuze (MALUFE, 2015). Ao buscar promover

encontros entre conceitos, materiais e experiências, ensaio um processo de pensamento-grafia capaz de criar novas possibilidades de expressão. Refiro-me a um *processo de criação vibrátil*<sup>9</sup>, permeável, que se desloca com as narrativas biográficas, por isso, se faz plástico. Nas palavras de Malufe (2015, p. 236): “Não é apenas o poeta que cria o poema, mas, antes, há, em todo poema, um poeta que se cria, que se inaugura juntamente com ele”.

Finalmente, após os apontamentos conceituais, traço um objetivo mais específico: *a partir dos eixos experiência, estética e poética, buscar reunir um conjunto de grafias para compor esta pesquisa*. Uma proposta que dialoga diretamente com o caráter (auto)biográfico e experimental pensados até então. De que maneira? Em qual formato? Com quais materiais? Que objeto haveria de devir deste processo?

Nos últimos anos, têm ganhado força os formatos experimentais de trabalhos acadêmicos (dissertações, teses, entre outros). Dentre esses, aquele que mais tem se popularizado, talvez, seja o *livro-objeto*. Segundo Paiva (2010), desde os anos 1960, o livro-objeto deriva do que se

entende por *livro de artista*, o qual, com diferentes materiais e modos de expressão, abre-se às experimentações de modo a apresentar a poética do/a artista em um trabalho, geralmente, único. Enquanto produto artesanal da arte contemporânea, o livro-objeto é construído a partir do modelo conhecido de livro, ora reverenciando o formato mais tradicional, ora experimentando intervenções e possibilidades de crise. Na relação com quem o apreende, provoca um conjunto de sensações, como estranhamento e admiração. Ocorre a “transfiguração da leitura que materialize o sensorio, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais” (PAIVA, 2010, p. 91). Portanto, na interseção entre ciência e arte, o livro-objeto questiona o formato totalizador dos trabalhos acadêmicos abrindo possibilidades de articulação plástica entre conceitos e afetos. Ademais, constitui a experiência entre o objeto e quem entra em contato com as suas grafias.

Fernanda Pestana (2014), na relação com a obra *Vinte e um veleiros*, do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, desenvolveu um livro-objeto composto por três cadernos. Pestana buscou experimentar os modos de habitar os objetos e o mundo, bem como trazer as problemáticas que envolvem a crítica e a divulgação cultural das artes visuais. Texto, costura, desenho, pintura e fotografia foram algumas das grafias exploradas pela autora para proliferar sentidos e sensações. O encontro com os conceitos, materiais e afetos promovidos por Pestana (2014), por intermédio de minha orientadora, esboçaram linhas em meu processo de criação.

---

<sup>9</sup> A noção de um *processo de criação vibrátil* inspira-se no conceito de *corpo vibrátil*, de Suely Rolnik (2011). Segundo a autora, o corpo, ao entrar em contato com outros seres, mobiliza fluxos de afetos em intensidades cambiantes – por isso, vibra no nível da subjetividade. Escreve: “O ‘corpo vibrátil’ é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz” (ROLNIK, 1999, p. 32).



Imagens do livro-objeto de Fernanda Pestana (2014).  
Fonte: Pestana (2016).

Há ainda outro conceito de expressão narrativa da experiência que considero relevante destacar neste processo: o *diário gráfico* (SALAVISA, 2008)<sup>10</sup>. Trata-se de um caderno cujo caráter é mais íntimo, sempre à mão do autor e raramente apresentado, que arrisca com grafias para além da escrita – especialmente, o desenho. O *diário gráfico* resulta das experiências de um percurso. Assim como nas reflexões do autor, a minha proposta não se restringe à escrita ou ao desenho. Mas abre-se também a outras grafias que permitem dar a ver e sentir com as experiências, conforme Ingold (2015) em sua proposta de uma *antropologia gráfica*. Ademais, o que proponho também resultou de um percurso e um conjunto de experiências. As experimentações, contudo, não foram realizadas em lugares inesperados, como destaca Salavisa (2008) para os *diários gráficos*. Mas em um espaço que permitia o processo de dissecar a mim mesmo junto dos materiais: o que veio por se tornar o meu quarto-ateliê. Transformei um espaço íntimo para habitar o processo de produção do conhecimento com a sexualidade. Apesar disso, sem dúvida, em muitos momentos esboçava ideias em um caderno de anotações, bloco de notas, *e-mails* destinados a mim ou que estivesse por perto nos mais distintos lugares.

<sup>10</sup> Entrei em contato com a proposta de Salavisa (2008) por meio do artigo de Aina Azevedo (2016). Infelizmente, não tive acesso ao *Diários de Viagem* do autor, mas acessei textos e imagens da publicação em *site* (<http://www.diariografico.com/index.htm>) e me alimentei das discussões do artigo.





Eduardo Salavisa.

Barcelona. Praça da Catalunha. *Desenhar as pessoas que passam*. 2001.

Fonte: Salavisa (2001).

Esta dissertação de mestrado inspira-se, portanto, no *livro-objeto* e no *diário gráfico* enquanto conceitos e técnicas de pesquisa interdisciplinar. No entanto, chamarei isto que devém de *diário de grafias* – uno que abriga a multiplicidade. Isto porque, através do pensamento-grafia, a sua plasticidade deixa construir-se na relação com as narrativas biográficas. Por que não contornar ou costurar as linhas que se desenham com os conceitos e as experiências? Linhas que se emaranham aos fluxos de poder e afetos, formando malhas em movimento. Experimentar com imagens, desenhos, pinturas, crochês, bordados, textos e poesias. O que podem as grafias das sexualidades? Foi neste sentido que o quinto grande encontro que compõe a biografia desta pesquisa conduziu-me e expandiu-me frente a este desafio: o encontro com Leonilson.

## José Leonilson



José Leonilson. *Jogos perigosos*. 1990.

Acrílica sobre tela, 50 x 60 cm.

Fonte: Pedrosa (2014, p. 162).

Há pouco mais de um ano, me encontrei com o artista brasileiro José Leonilson, despretensiosamente. Não vi seu rosto, seu corpo, tampouco ouvi sua voz. O encontro ocorreu mediado por Rodrigues (2011), enquanto lia a sua tese de doutorado. Ao percorrer as páginas, observei que a primeira imagem e os primeiros dois parágrafos dedicavam-se ao artista, de modo a abordar o caráter paradoxal da arte – catalisadora e libertadora – em relação à vida. A arte que toma para si o ofício de recolher mundos precários, voláteis e frágeis. E esta pretensão de aprisionar, de certo modo, a vida, faz com que a ciência e a política partilhem com a arte um interesse comum, nos lembra a autora.

Isso foi suficiente para que eu me interessasse a explorar o universo de Leonilson. Quem seria esse artista? Quais seriam as suas obras? O que expressariam? Quais seriam as suas inspirações? Sites, artigos, teses, dissertações, catálogos, livros, documentários, entrevistas, obras e cadernos de anotações. Esse conjunto de elementos (ou alimentos) me apresentaram a centralidade da sexualidade em sua arte-vida através de suas pinturas, desenhos, bordados, poesias, áudios, uma diversidade de grafias. Deste modo, a sexualidade enquanto experiência e os seus modos de expressão através das artes nos uniu.

Então, com Leonilson começaram a se desenhar percursos imprevisíveis. Mais do que certezas, foram criadas possibilidades de cartografar sexualidades em narrativas biográficas – as minhas e as dele, em relação. Como um desenho por observação que se inicia com um esboço – o croqui –, faz uso de distintas técnicas e materiais, e é preenchido, descartado e refeito até que se considere a sua incompletude finalizada. Assim, comecei a caminhar com Leonilson para alcançar a dimensão da sexualidade na vida.

A obra convida o espectador a juntar-se ao artista como companheiro de viagem, a olhar *com* ele enquanto desdobra-se no mundo, em vez de por detrás dele para uma intenção originária da qual ele é o produto final (INGOLD, 2015, p. 309, grifo do autor).

Leonilson tornou-se um *intercessor*, companheiro de viagem – como Bispo do Rosário acompanhou Pestana (2014). Companheiro de materiais, técnicas, cores, formas, experiências vividas... sem a poética de Leonilson este *diário*

*de grafias* nada seria. Para Deleuze (1992), os intercessores são essenciais no processo de criação, porque contribuem com a expressão da experiência. Nas palavras do filósofo:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro (DELEUZE, 1992, p. 156).

Nos diálogos com Leonilson, fui apresentado ao documentário *A Paixão de JL*, de Carlos Nader (2015). Uma composição audiovisual que se alimentou das fitas gravadas pelo artista, a partir de janeiro de 1990, aos 33 anos. No decorrer de seus 82 minutos, o longa oferece uma leitura da vida de Leonilson. Assisti, ouvi e transcrevi ao longo de 78 páginas cada fala, imagem, música que ali se apresentava. Na voz de Leonilson, são narrados como as linhas da vida vão compondo a sua sexualidade: a ida ao cinema, os acontecimentos na política, a violência que assombra, a conversa com familiares, a noite com amigos, os encontros com rapazes, as paixões, as angústias, as ideias. Tudo ali ganha uma proporção tamanha, as falas mesclam-se com suas obras e cenas de filmes e videocliques. Nesse

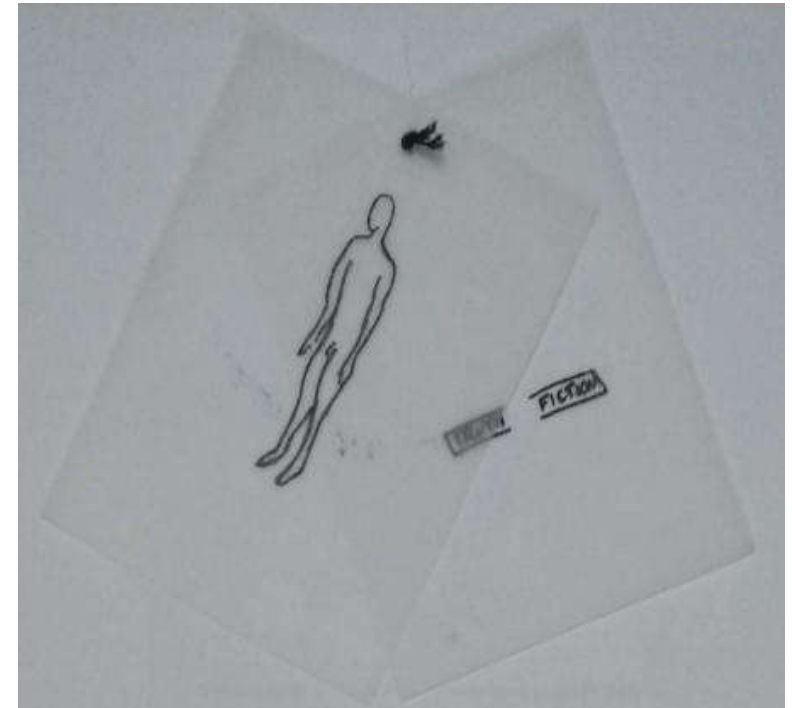


agenciamento coletivo, são costurados movimentos e momentos.



Reprodução de José Leonilson. *Les moments* (detalhe). 1992.  
Bordado sobre papel sulfite, 7,5 x 10,5 cm.  
Fonte do trabalho original: Pedrosa (2014, p. 70).

Para Leonilson, a arte é um grande arquivo da vida posto à mercê das interpretações de quem as observa: “Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha”, relata em seu audiodiário (A PAIXÃO DE JL, 2015). As suas obras dão acesso às páginas de um *diário íntimo*, uma autobiografia que joga com a realidade e a ficção. São estímulos para fantasiar com os traços do próprio corpo. Então, decompor Leonilson para dar a ver as linhas invisíveis da sexualidade.



Intervenção em José Leonilson. *Favorite game* (detalhe). 1990.  
Tinta de caneta permanente sobre papel vegetal, 7,5 x 7 cm.  
Fonte do trabalho original: Pedrosa (2014, p. 33).

Há uma diversidade de grafias em suas obras que elevam a potência dos *afectos* e *perceptos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Pois, embora partam de suas experiências vividas, tornam-se algo que transborda o próprio criador. O que se conserva nas obras do artista são justamente as sensações; há, sobretudo, entrega e sensibilidade. Devir sensível. Cada composição torna visível o não visível – os afetos, o tempo, o som... E, ao captar essas forças, ganham expressividade, funcionam como uma construção de mundos.

Meus trabalhos me ajudam, são um caderno de anotações, um diário. Acho que sou uma pessoa de vários lados por causa de minha curiosidade. Isso aqui é fruto de uma curiosidade para descobrir materiais. Sinto-me como um cientista que fica no seu laboratório o tempo todo fazendo experiência. Só que isto daqui é só físico [*mostra os trabalhos em volta*], mas existe algo nele que só eu sei, que é energia (Leonilson em entrevista à LAGNADO, 1995, p. 128, grifo da autora).



José Leonilson. *O pescador de palavras*. 1986.  
Acrílica sobre lona, 105 x 95 cm.  
Fonte: Lagnado (1995, p. 26).

A noção de *diário* em Leonilson eclode a estética tradicional e representacional. Em outras palavras, as narrativas sobre si grafadas nas folhas de papel do objeto que se assemelha a um pequeno livro. Pinturas e palavras sobre tela, desenhos sobre papel, costuras em feltro são o diário do artista – *diário de grafias*. Modos de expressão que vão além da representação objetiva da realidade, pois reúnem energia. E, assim, grafam a experiência, estética e poética do artista.

Em entrevista a Lagnado (1995), Leonilson menciona que os seus trabalhos (como prefere nomear as suas obras) são a exigência da materialização de um processo composto por um conjunto de ideias, discursos, imagens, encontros, viagens, prazeres, afetos, curiosidades. Um ato de atentar-se ao ambiente, às pessoas e às coisas. Neste processo de materialização do mais íntimo, do mais banal e precário, é atribuído tom poético com o mínimo, com cores e dizeres, ou simplesmente na ausência destes. A sua intenção não é produzir obras perfeitas, mas apresentar a distância desse estado estético que, por vezes, alcança resultados aparentemente inacabados.

Entregar-se ao mais íntimo rompe com a exigência de neutralidade na arte – se torna um ato político<sup>11</sup>. Em um momento em que lhe é exigido o distanciamento de sua obra, certa impessoalidade, Leonilson questiona tal neutralidade. O envolvimento e a fragilidade do artista são apresentados em um pequeno trabalho em lona, pintada com tinta acrílica

<sup>11</sup> O mesmo pode ser pensado para o movimento de ciência que proponho nesta pesquisa.

dourada. Sobre a lona também há vinte e seis cristais lapidados na parte da frente entrelaçados aos bordados em linha azul. O título da obra descreve o que já se faz na lona: *Voilà mon coeur (Aqui está o meu coração)*. No verso há duas frases: *Voilà mon coeur il vous appartient (sic.)* e *Ouro de artista é amar bastante*. A primeira frase oferece o coração do artista a quem que observa, a parte de si que o torna mais vulnerável enquanto humano. A segunda frase demonstra a sua disponibilidade de se expor de modo intenso. Em tradução livre: “Aqui está o meu coração/ Ele é seu/ Ouro de artista é amar bastante”.

*Recolher os materiais para ouvir  
experiências.*

*Amar cada linha que perfura o  
tecido e segura o cristal.*

*Quantos cristais seriam necessários  
dependurar para que o menor não  
se esvaia?*

*Quantos pontos seriam necessários  
entrecruzar ao tecido para que a  
nossa verdade baste?*



José Leonilson. *Voilà mon coeur* (frente). 1989.  
Bordado e cristais sobre feltro, 22 x 30 cm.  
Fonte: Lagnado (1995, p. 18).

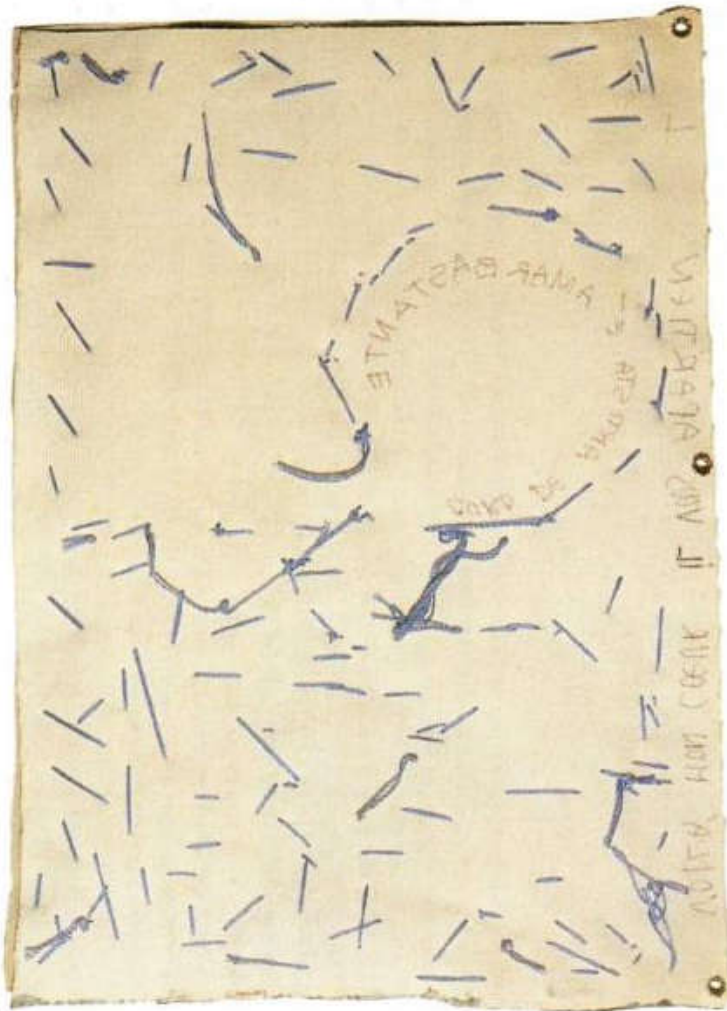


De acordo com Pedrosa (2014), estejam as palavras soltas, enquanto frases, em títulos ou na composição de textos, estas se tornam elementos poéticos em Leonilson. Segundo o artista, a palavra instiga, e os títulos de suas obras servem justamente para incitar a curiosidade. Incitar a curiosidade através do registro pertencente ao mais íntimo.

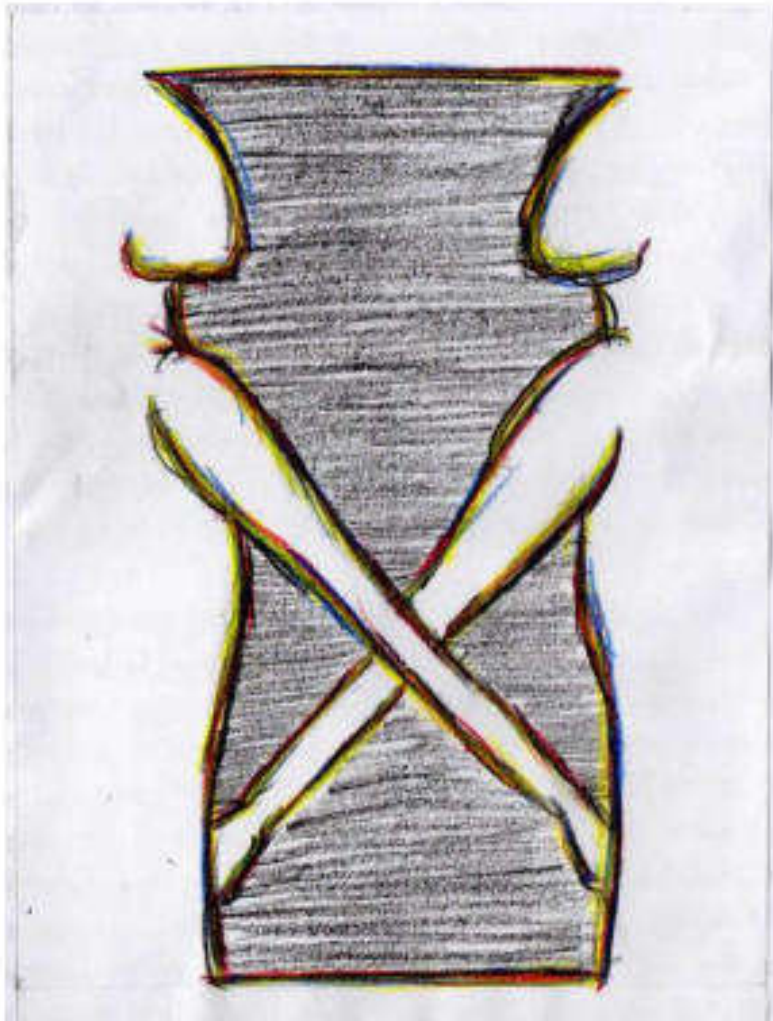
Até o momento, tenho afirmado que os encontros da vida nos compõem, e as possibilidades de exteriorizar esta complexa composição são múltiplas. As artes se apresentam em suas mais variadas tessituras nas trilhas dessas possibilidades. Por isso, restou a mim aprender com este território existencial para compor as linhas da sexualidade. Caminhar com Leonilson, mas não me restringir a sua companhia.

Passei a alimentar-me de Leonilson, que nutriu-se da literatura de cordel, do artesanato, do desejo andarilho, da iconografia e dos valores católicos, das viagens realizadas que imprimiram em suas obras um caráter nômade; e também de inspirações artísticas e literárias (como Bispo do Rosário, Hélio Oiticica, Duane Michaels e Constantin Cavafy), cinematográficas (como *Asas do Desejo*, de Wim Wenders), musicais (o encanto com Madonna), as revistas de moda, os tecidos de seu pai comerciante, os bordados aprendidos com as mulheres de sua família e no colégio católico (LAGNADO, 1995; A PAIXÃO DE JL, 2015).

Em suma, *masturbação mútua*. Leonilson estimulou um conjunto de possibilidades outras para que eu me voltasse à sexualidade e seus devires.



José Leonilson. *Voilà mon coeur* (verso). 1989.  
Bordado e cristais sobre feltro, 22 x 30 cm.  
Fonte: Lagnado (1995, p. 23).



Reprodução de José Leonilson. *Masturbação mútua* (detalhe). 1990.

Lápis de cor sobre papel, 13,5 x 10 cm.

Fonte do trabalho original: Pedrosa (2014, p. 75).

Este fecundo encontro ocorreu no momento em que muitos questionamentos ecoavam<sup>12</sup>. O que compõem as sexualidades? Como acessar seus fluxos e contrafluxos sem que escapem por entre os dedos? Como expressar as suas intensidades? Qual a potência das narrativas biográficas para se compreender essas questões e (re)pensar a produção de saberes sobre as sexualidades?

Neste percurso, as críticas de Preciado (2008) direcionadas à insuficiência do conceito de *dispositivo*, de Foucault (1999), para apreender a potência da sexualidade na vida começaram a se tornar cada vez mais claras. Afinal, qual o lugar *do menor* para se pensar a sexualidade?

A noção de *malha da sexualidade*, emergente da discussão promovida ao longo das páginas deste caderno, por outro lado, ganhou rítmica. Trata-se, sobretudo, de pensar a sexualidade enquanto processo muito mais que produto. A sexualidade enquanto um conjunto de fios, traços ou linhas que se (des)fazem ao longo da vida. Entrelaçar sexualidades e grafias. Construir um ateliê de experimentações precárias com palavras, colagens, costuras, desenhos... “criar movimentações para contagiar e liberar o tempo e a vida” (DIAS; RODRIGUES, 2012, p. 58). Cada linha se constitui a partir de encontros com pessoas, objetos, jogos de poder, violências, verdades, afetos, e assim por diante. São linhas

<sup>12</sup> Soma-se a isso o incentivo dos professores que compuseram a minha banca de qualificação – Suely Kofes e Mauro Simões, além de minha orientadora, Carolina Cantarino Rodrigues – a um mergulho nas obras de Leonilson. “Seja radicalmente experimental!”, encorajou-me a Profa. Suely Kofes.

que partem do desejo em direção à relação, emaranham-se às composições, ora enunciam-se, e seguem as trajetórias que lhes são possíveis. Eis a urgência de habitar um *diário de grafias*, o qual ganhou materialidade nos três cadernos que compõem esta dissertação de mestrado: *Encontros, Verdades e Afetos*.





A black book cover with a white label that says "Verdades". The label is a white trapezoid with the word "Verdades" written in black, sans-serif font. The book cover is mostly black with some white lines on the left side, possibly representing the spine or binding.

Verdades

*(...) pois a menor eclosão de verdade é condicionada  
politicamente.*

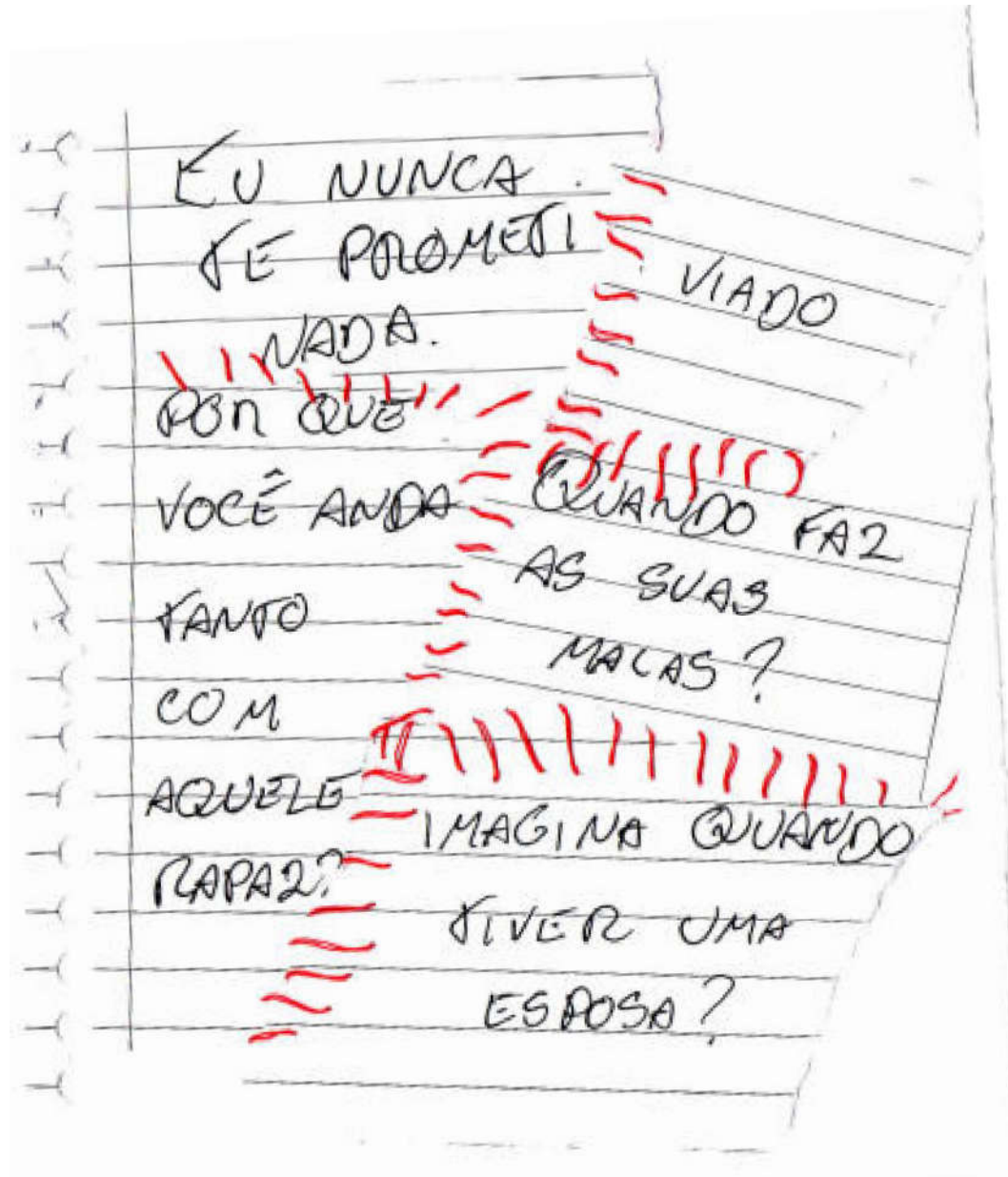
Michel Foucault (1999, p. 11).

## São tantas as verdades

Desde muito pequeno, vivendo em uma cidade interiorana no entremeio urbano-rural, lembro-me dos protocolos médicos e familiares ditando as boas maneiras para lidar com o meu corpo-de-menino, meu sexo, meus territórios de prazer. Com o passar dos anos, os grupos sociais se expandiram para instituições escolares e laços de amizade. Neles, além dessa *ética do corpo*<sup>13</sup>, havia a expectativa para que eu desenvolvesse práticas consideradas masculinas (por vezes, colocando em risco o bem-estar deste corpo) e me conectasse com os corpos apenas de mulheres. Em meio a isso, recordo-me de uma sensação de vigilância constante sobre os meus comportamentos, para que eu “andasse sempre na linha”. Ao romper com os discursos e os comportamentos esperados, questionar as verdades, um mundo de inseguranças e violências foi inaugurado.

Diante das memórias e das verdades, costuro pedaços de papel. À primeira vista, recorro aos materiais frágeis – linha vermelha e uma folha de caderno (se é que há fragilidade neles) – para alinhar palavras que sangram, umas às outras. Dou voz ao silêncio. São ambiguidades e fragilidades como as que se materializam nas composições do artista brasileiro José Leonilson. Inspiração constante.

<sup>13</sup> Refiro-me à *ética* na relação com a formulação conceitual de Michel Foucault (1998a; 2005). Para o filósofo, a ética diz respeito ao modo pelo qual cada indivíduo age a partir do código de condutas a sua volta (a moral) – uma relação consigo e com o ambiente. Por isso, em sua perspectiva, a ética implica em uma forma de subjetivação e também de sujeição.





Penso que foi semeado, desde os meus primeiros anos de vida, não só uma *ética do corpo*, mas também uma *ética de gênero e sexualidade* – expectativas e ações que se constituíram emaranhadas entre si. Hoje, ao experimentar pôr em relação experiências, conceitos, obras de arte e materiais, um horizonte de possibilidades se inaugura para pensar o lugar do corpo enquanto matéria e material para o exercício da sexualidade. Aos poucos, observo como este corpo relacional, permeável, se constitui altamente regulado por um conjunto de formações discursivas de gênero, sexualidade, biomédicas, familiares, entre outras (FOUCAULT, 1999; BUTLER, 2003; PRECIADO, 2008). Afecções que me levam a tecer problemas. Como as verdades acerca da sexualidade emaranham-se às biografias? Como regulam corpos e afetos? Quais são os escapes possíveis a essas capturas políticas?

Na imagem a seguir, busquei reunir o conjunto de relações apresentadas em grafias para além da escrita. Recortei uma fotografia de infância, a qual seguro uma boneca sobre um triciclo. No lugar de minha cabeça, inseri formações discursivas de gênero repetidas às crianças em diversos espaços desde muito cedo: “menino gosta de azul”; “menina gosta de rosa”. Contudo, são palavras circulares, que podem ser compostas de outras maneiras: “menino gosta de rosa”; “menina gosta de azul”; “menino gosta de menino”; “menina gosta de menina”; “menina gosta de menino”. Questiono, assim, a linearidade de enunciados tidos como verdadeiros. Bordei o meu *corpo-de-menino* na folha com linhas de algodão de cor azul – uma cor que remete

culturalmente à masculinidade. Com isso, tentei evidenciar o modo como tantos discursos capturam corpos e subjetividades, promovem políticas de identidade, e limitam em vez de deixar viver. Discursos que conduzem comportamentos, afetos e biografias por entre éticas e moralidades.



O autor. *Corpo-de-menino*. 2019.  
Recorte de fotografia com bordado e  
tinta de caneta permanente sobre papel, 11,5 x 10 cm.

Deste modo, as grafias das próximas páginas, com conceitos, materiais e afetos, buscarão compor as relações entre verdade e sexualidade que habitam os nossos corpos – são *cartografias da sexualidade*. E se, com Ingold (2015), pensássemos nos discursos como *linhas* e em suas verdades como *nós*? Desta maneira, caberia percorrê-las. Por que não intervir nelas? Criar com elas? Experimentações que podem dar a ver como os discursos e as suas verdades emaranham-se às experiências nesta *malha da sexualidade*.

A relação entre sexualidade e verdade recebe grande atenção de Foucault (1999). De acordo com o filósofo, *verdade* diz respeito ao “conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros” (FOUCAULT, 2006, p. 232-233). Sendo que tal capacidade de veracidade só é possível na articulação com os poderes locais, instituindo um conjunto de práticas que assumem o caráter de universalidade – os *efeitos de verdade*. Por isso, a verdade é fabricada (BUTLER, 2003).

No primeiro volume de *História da Sexualidade*, Foucault (1999) volta-se a uma analítica processual da verdade sobre o sexo e a sexualidade ao traçar: em que circunstâncias determinados discursos funcionam como verdadeiros; quem tem o poder de imprimir a verdade; que mecanismos atribuem veracidade ou falseabilidade; as técnicas e procedimentos utilizados na obtenção de verdade; a relação entre saber, prazer e poder nesse processo.

Para o filósofo, a produção de verdades configura-se como o sustentáculo da subjetivação moderna. Nesta

perspectiva, Foucault (1999) busca analisar as técnicas e estratégias para o poder infiltrar-se nos corpos por meio de *discursos de verdade* locais, passando a compor os processos de subjetivação. Assim, os discursos produzidos nos entremeios religiosos, científicos, morais, comunicacionais, biomédicos, jurídicos e tantos outros que são reiterados cotidianamente são estratégias *biopolíticas*, isto é, de controle dos corpos.

Butler (2003) concorda com o filósofo no que diz respeito à função produtiva e regulatória do poder por meio dos discursos de verdade, os quais passam a habitar os corpos. Para a filósofa, gênero e sexualidade podem ser mencionados como as mais importantes *performatividades* inscritas nos corpos; são verdades fabricadas coexistentes e que se retroalimentam. Verdades que objetivam atribuir modos de ser e viver por meio de *políticas de identidade*, ao mesmo tempo que punem qualquer escape à norma.

Neste sentido, Preciado (2008) aponta que as *políticas de identidades sexuais e de gênero* se tornaram um dos métodos mais sofisticados para conter os desejos e os corpos, anexando-se às *tecnologias de vigilância e confissão*<sup>14</sup>. Por isso, não se trata mais de revelar a verdade oculta por trás da natureza, mas o que importa é revelar como

---

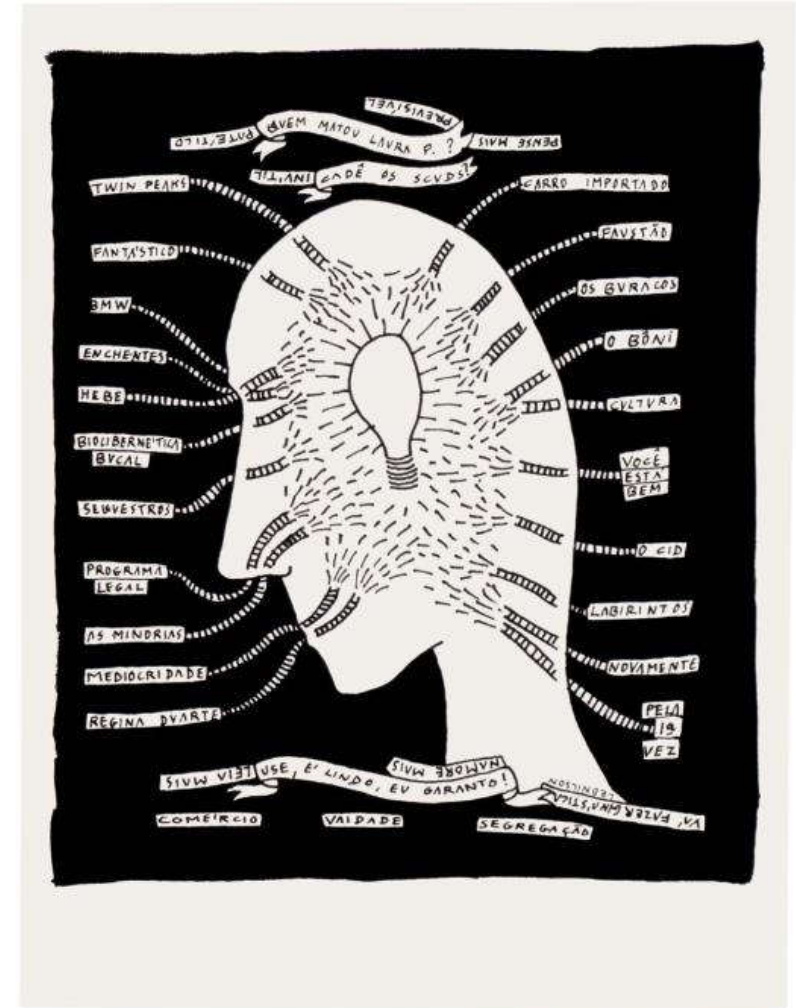
<sup>14</sup> A vigilância dos corpos e a confissão dos desejos vistos como proibidos são retratados por Foucault (1999) como as eficazes *tecnologias de controle* da sexualidade moderna. São procedimentos inventados que se desenvolveram sem cessar.

um corpo adquire estatuto natural através dos processos políticos, culturais e técnicos.

Embora Foucault (1999) tenha me feito olhar em um primeiro momento para a produção de verdades como um efeito discursivo, foi o artista brasileiro José Leonilson quem apresentou a expressividade das verdades em outra dimensão: a das sensações. Enquanto o filósofo lança seu olhar para as instituições e seus fluxos de poder, o artista volta-se para a dimensão dos afetos e intensidades na vida, em sua vida. Com Leonilson, passei a observar os *modos de expressão* das verdades nas artes, assim como as possibilidades de reinvenção desta dimensão.

Em uma ilustração – a qual me inspirei para compor *Corpo-de-menino* –, Leonilson faz a radiografia de uma cabeça humana de perfil. Reconstrói os enunciados ditos e repetidos por uma ampla gama de forças e seus jogos de poder-saber-prazer. Nela, há nomes de pessoas, personagens, acontecimentos, adjetivos etc. Tudo isso nutre o que seria a mente. Considerando o título da coluna<sup>15</sup> da qual consta – *Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs* –, é possível pensar que estes se tratam de discursos disseminados pela mídia televisiva.

<sup>15</sup> De março de 1991 a maio de 1993, Leonilson ilustrou a coluna de Barbara Gancia, no jornal Folha de São Paulo. Na coluna, o artista abordou questões socioeconômicas, políticas, afetivas e problematizou a inserção social do trabalho artístico. No início, as ilustrações se apegavam aos temas abordados no texto de Gancia. Com o passar do tempo, as grafias ganharam independência do texto e passaram a exprimir a visão do artista, de modo mais pessoal, da ironia à melancolia. O conjunto de ilustrações podem ser consultados na publicação *Use, é lindo, eu garanto!* (LEONILSON; GANCIA; MESQUITA. 2006).



José Leonilson. "Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs". 1991.  
Tinta de caneta permanente sobre papel, 23,2 x 17,8 cm.  
Fonte: Leonilson, Gancia e Mesquita (2006, p. 29).

A problemática dos discursos de verdade é recorrente nas obras do artista. Em *São tantas as verdades*, com textos e imagens, Leonilson reúne em uma lona o conjunto de referências (moda, artes visuais, cinema, música, lugares, etc.) que compõem o seu universo. Os dizeres “são tantas as verdades” também se encontram entre a boca e o cérebro na obra *As Ruas da cidade*, que apresenta em cores intensas os órgãos internos de um corpo humano. As palavras “verdade”, “honestidade” e “sinceridade”, junto da apresentação (pintada, desenhada, bordada ou escrita) do desejo e da paixão por rapazes se enunciará em outras obras do artista, como em *As oliveiras* e *El desierto*. Além disso, o conjunto de grafias dessas obras, enquanto registros autobiográficos de diferentes momentos espaço-temporais, expressam a poética de Leonilson e organizam um grande arquivo de memórias (LAGNADO, 1995).

Nas obras *As Ruas da cidade* e *As oliveiras*, a organicidade do corpo emaranha-se às palavras e suas verdades. De acordo com Lisette Lagnado (1995), a partir de 1984, o artista passou a produzir formas orgânicas, como os órgãos do corpo humano ou elementos que dessem a entender essa composição. Essa ambiguidade, conforme a autora, sugere uma *cartografia do corpo*.

*As Ruas da cidade* sela esta aliança, pois mescla sobre um fundo roxo um mapa da anatomia humana com “as ruas da cidade”. São mapas que se desdobram em rios, pontes e afluentes, e se entrecruzam com os pensamentos, veias, nervos e laços do artista. É como uma artéria. São elementos de ligação que retiram o sujeito de seu isolamento.

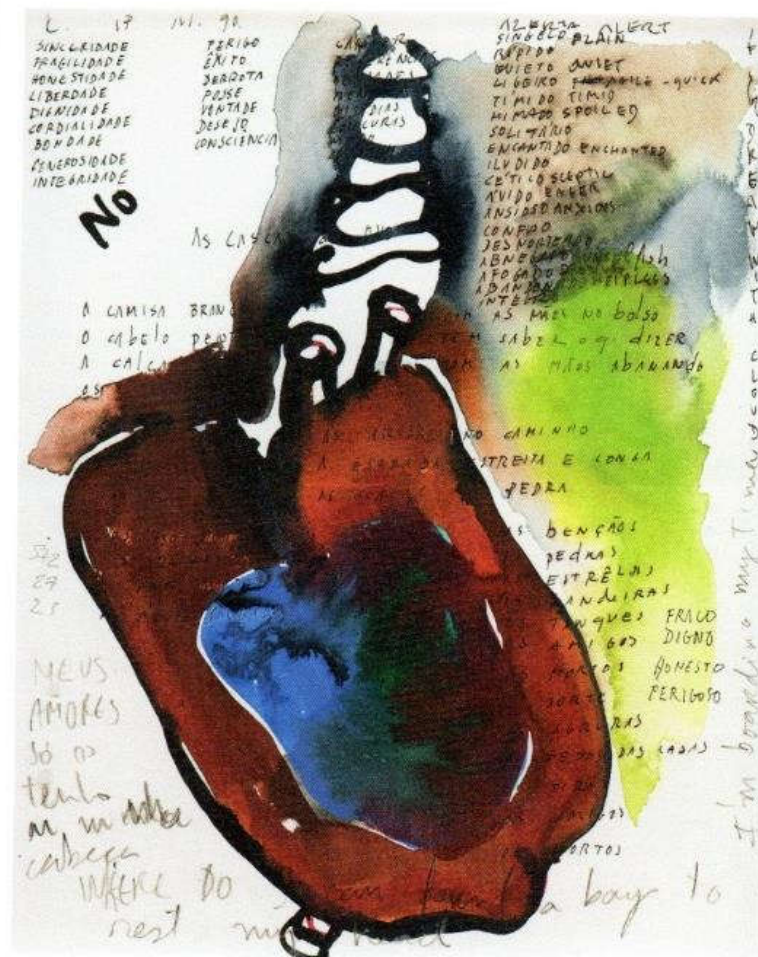


José Leonilson. *São tantas as verdades*. 1988.  
Acrílica e pedras sobre lona, 213 x 106 cm.  
Fonte: Lagnado (1995, p. 93).





José Leonilson. *As ruas da cidade*. 1988.  
Acrílica sobre lona, 200 x 95 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 81).



José Leonilson. *As oliveiras*. 1990.  
Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 25 x 20 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 77).

Em *As oliveiras*, um conjunto de palavras enfileiradas preenchem o papel. Linhas de palavras que interagem com as linhas coloridas de um coração em aquarela ao centro, envolto por uma série de afetos. Há ali um potencial descritivo e expressivo além dos limites das convenções textuais (INGOLD, 2015). O que seria preciso fazer para que os seus amores fossem reconhecidos em suas verdades? Quais afetos são verdadeiros e aos olhos de quem?

Leonilson, portanto, evoca a natureza para transformá-la. A imagem do coração, em especial, passa por um processo de *desterritorialização* e *reterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1996a) constante em suas obras. Com diferentes técnicas, cores e materiais, percorre o plano da paixão, da religião, da fragilidade da vida. Quanto a isso, o artista recorda o momento da passagem bíblica na qual Jesus Cristo retirou o seu coração, o entregou a São João Batista e disse: “Aqui está o meu coração, faça dele o que quiser” (LAGNADO, 1995, p. 94).

Em entrevista a Pedrosa (2014), Leonilson menciona que o seu interesse pelo corpo parte de suas experiências de repulsa à anatomia. A partir disso, nasce a curiosidade de explorá-lo através de uma linguagem própria. Neste processo, o artista cindiu o corpo ideal para apresentar, em estado de esboço, o corpo sem sexo, pele ou sangue, nem masculino, nem feminino, um corpo de qualquer pessoa que coloca em suspensão um “corpo generificado”. O corpo sem matéria biológica, em uma lona ou sobre o papel, que não é científico. Uma *cartografia do corpo*, composto por paixão, angústia, desejo, solidão, doença, discursos, memórias, tempo, espaço, objetos e pessoas.

*Um corpo que nasce dessas composições-relações, daquilo que o afeta, portador de cicatrizes, em vez de emergir como substância dotada de atributos, predicados ou marcadores sociais. Um corpo que nasce entre palavras, efeitos de verdade, outros corpos, registros e afetos.*



José Leonilson. *34 com scars*. 1991.  
Bordado e acrílica sobre *voile*, 41 x 31 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 148).

Neste movimento, encontro em Leonilson o corpo desejante, intenso, intensivo, de vitalidade inorgânica, que se opõe à ideia de organismo, de papéis definidos, de identidades – *Corpo sem Órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 1996b). Emergem em suas obras linhas de experimentações: corpo-tecido, corpo-palavra, corpo-pintura...

Por meio de um desenho feito a caneta sobre papel branco, *Os anéis do rapaz* também mobiliza este *devir inorgânico*. Na obra, Leonilson traça a figura de um homem cujo esqueleto é um conjunto de palavras. Nas pernas, encontramos as palavras “coragem”, “vontade”, “loucura”, “perigo”, “banalidades”, “consequências”, “bom humor”. Na região do sexo, há a palavra “desejo”, na horizontal, como se representasse um pênis ereto. Próximo ao desejo, há a “sexualidade”, “o progresso gerador de controle”, “confusão”, “defesa”, “diversão”. No peito, há o “horror”, o “tato”. O coração traz a palavra “salvação”. No pescoço, o “espírito” próximo ao coração e a palavra “ousadia”. Unem à cabeça as palavras “consciência”, “curiosidade” e “saber”. Esta composição de grafias, contudo, se dá sem cores e em traços finos – uma característica de seus desenhos nos três últimos anos de sua vida<sup>16</sup> (PEDROSA, 2014). Por meio

<sup>16</sup> Em 1991, o artista se descobriu portador do HIV. A experiência com a doença foi outro processo documentado em suas obras. Tempos dos quais prazer e perigo passaram a caminhar juntos. Em entrevista, recorda com certa nostalgia o modo como os encontros se davam há dez anos, antes da epidemia de HIV/AIDS: “Você encontrava com alguém e você transava. Agora existe uma coisa de perigo, existe uma coisa de responsabilidade. (...) Agora a gente já tem uma ideia formada do perigo. Agora mudou, as relações mudaram, completamente” (PEDROSA, 2014, p. 239-240). Leonilson faleceu em 1993, com 36 anos, em função da doença.

dela, Leonilson chama atenção para a sexualidade em um corpo de modo mais incisivo, explicita de modo relacional o conjunto de sensações e as *tecnologias de controle* (FOUCAULT, 1999) que a compõe. Agenciamento coletivo. Como se gritasse em silêncio que viver a sua sexualidade corresponde a uma relação entre desejo, controle e perigo.



José Leonilson. *Os anéis do rapaz*. 1989.  
Tinta de caneta permanente sobre papel, 25,5 x 17,5 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 82).





O autor. *Desejo de corpo inteiro*. 2019.  
Aquarela sobre papel, 21 x 15 cm.

Como expressar a relação entre as verdades e as paixões por rapazes? Leonilson percorre o rastro dessas afecções em *El Desierto*, onde abriga em quatro pedaços de feltro, costurados entre si, a angústia de situações aparentemente insolúveis (LAGNADO, 1995). As linhas unem o que até então estava distante. Na parte superior da obra, Leonilson intervém com intimidade ao apresentar como se sente e a sua idade: “El desierto” e “33”. Se em outras obras o artista se colocava como saturado devido à tantos discursos e memórias, agora, há o vazio, conforme a ausência de bordado em um espaço na parte inferior da obra. Ao ouvir os seus relatos no documentário *A paixão de JL* (2015), noto que esses são os prováveis efeitos de uma doença que se anuncia. Enfim, ao lado do pedaço vazio, há uma dúvida: “O que é verdade para certos rapazes”.

Em se tratando do vazio, Leonilson se vê como um andarilho no deserto – referência ao filme *Paris, Texas* (1984) –, andando há anos sem saber para onde ir. Às vezes, pensa que os rapazes pelos quais se apaixona são o seu destino, um oásis em meio a esse deserto. Eles são a paisagem bonita que apenas ele vê. Bloco de sensações que deu origem a *El desierto*. Em algumas situações, Leonilson se vê dominado pelo desejo, por seus afetos. Uma ambiguidade que vai além das instituições, mas o enlaça a outras vidas. Como tocá-las? Como acessar as suas verdades?

No que toca à expressividade do deserto, fonte de inspiração para artistas e filósofos, Gabriel Garcia (2014) extrai de sua imagem um operador conceitual capaz de reverberar ressonâncias estéticas. Nos territórios da filosofia e



das artes, mais que condições hostis à rica vegetação e amplitude térmica, o deserto também é tomado como “metáfora para o vazio, o abandono, a desolação e a ruína, sugerindo um referencial imagético capaz de mobilizar o pensamento em torno da experiência humana no mundo e seu destino” (ibid., p. 29).

As forças da imagem do deserto em Leonilson emaranham pensamento e sensações evocando o *nomadismo* (DELEUZE; GUATTARI, 1997a), a fuga das significações humanas. A arte, então, implica um conjunto de sensações ao deserto que o transforma em potência. Garcia (2014) recorre a um excerto de Deleuze e Guattari (1997a, 53-54), para promover relações entre o pensamento, as sensações e o deserto:

O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo: neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma topologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre hecidades, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço tátil, ou antes “háptico”, e um espaço sonoro, muito mais do que visual (...).

Este *devir homem-deserto* entretece forma de viver e sentir o vazio, desperta o desejo de fugir. Feixe de relações. É neste sentido que a imagem do deserto recuperada por Leonilson extrapola a unidade. Mas quem habita este

território? A figura do *andarilho* da qual recorre o artista aproxima-se do *nômade* em Deleuze e Guattari (1997a). Para os filósofos, “o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização” (ibid., p. 53-54). Enquanto andarilho, Leonilson habita o deserto. Ser *andarilho* é operar um deslocamento não necessariamente em termos geográficos, como os migrantes, mas de intensidades.

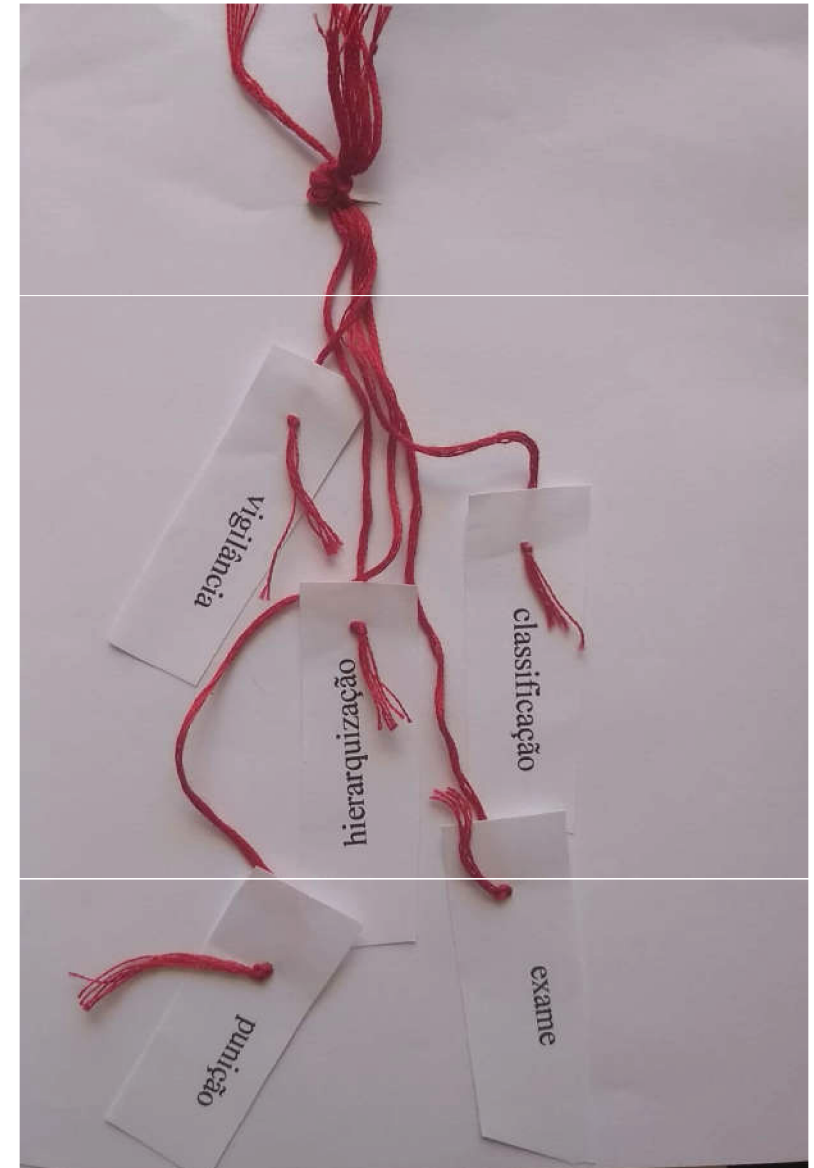


José Leonilson. *El Desierto*. 1991.  
Bordado sobre feltro, 62 x 37 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 89).

Com expressividade e ritmo, registro-memória, deslocamento, corpo e afetos emaranham-se aos discursos de verdade. Pinturas, palavras, desenhos e bordados dão a ver e sentir os modos de subjetivação, sujeição e expressão. As linhas de fuga se criam; as regras do *jogo*<sup>17</sup> são suspensas com Leonilson. Desta maneira, a estética e poética do artista permitem tecer encontros com as linhas da sexualidade por entre experiências. Nas páginas que habitamos, emergiu uma sexualidade inorgânica, expressiva, molecular, polimorfa. Lanço-me nessa possibilidade.

<sup>17</sup> Aqui, a noção de “jogo” pode ser entendida conforme Foucault (2004, p. 282): “A palavra ‘jogo’ pode induzir em erro: quando digo ‘jogo’ me refiro a um conjunto de regras de produção da verdade. Não um jogo no sentido de imitar ou de representar...; é um conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado, que pode ser considerado, em função dos seus princípios e das suas regras de procedimento, válido ou não, ganhou ou perda”.

## Confessar



O autor. *Nó da confissão*. 2019.  
Impressão sobre papel e linha de algodão, 21 x 15 cm.

Por que dizemos o que nos é mais íntimo? A quem contamos? De que modo expressamos? Em se tratando de enunciações da sexualidade o ato de dizer envolve muito mais que palavras sinceras. Tratam-se, na realidade, de *confissões*, nos diria Foucault (1999). Estamos a todo momento reinventando modos de confessar nossos desejos, práticas sexuais, afetos e maneiras de lidar com o corpo. Diários, cartas, obras de arte, músicas, livros, vídeos, imagens, textos em redes sociais etc. Todos esses modos de expressão carregam em suas grafias técnicas de confissão cuja trama é histórica.

Em *O uso dos prazeres e O cuidado de si*, os dois volumes posteriores de *História da sexualidade: a vontade de saber*, Foucault (1998a; 2005) retoma textos da Antiguidade Clássica (séc. IV a.C.) e da sociedade romana (séculos I e II) em direção à transição para o cristianismo (séc. IV). O ponto de partida dessa incursão ética e moral foi analisar “as práticas pelas quais os indivíduos foram levados (...) a se reconhecer e se confessar como sujeitos do desejo” (1998a, p. 11). Se na Antiguidade Clássica as práticas sexuais estavam associadas a um “exercício de existência”, com o advento do cristianismo ocorreu uma atribuição do desejo e do ato sexual ao mal e ao pecado, a ser revelado – aspecto que pode ser observado no confronto entre vontade humana com a vontade divina em *Confissões*, de Santo Agostinho (FOUCAULT, 1998a). Nas obras, Foucault (1998a; 2005) demonstra como a sexualidade constituiu-se enquanto um *dispositivo da subjetivação* a partir da produção de verdades do sujeito consigo e para o outro. Nesse processo, leitura e escrita configuraram *técnicas de si* (e

de subjetivação), uma vez que os sujeitos objetivam as suas condutas e percepções em meio às verdades vigentes. De tal modo, com a moral e a medicina antiga voltadas ao “cuidado de si”, a prática da confissão começou a capilarizar-se. Mas será a partir do século XVI que a confissão se expandirá para outros territórios (como seminários e colégios) na busca de uma verdade sobre a sexualidade (FOUCAULT, 1999).

Isto posto, de acordo com o filósofo, a confissão se assentará como a principal estratégia – consolidada pelo catolicismo entre os séculos XVI-XVII – no controle da sexualidade moderna. Através do ato de dizer a verdade ao “representante de Deus”, os pecados da carne (pensamentos, prazeres, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo) passam a ser confessados e pagos. Desta maneira, religião, poder, verdade e exame passaram a se articular nos processos de subjetivação modernos.

Contudo, a sexualidade no momento em que tenta ser silenciada se inquieta. Há resistência, linhas de fuga são tecidas em outros territórios. As manifestações do desejo deixaram de se restringir à cabine de confissão e escaparam para a literatura, para os diários e para as artes (FOUCAULT, 1999).

Eis a expressividade dos corpos e movimentos que se constituem em *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503-1515), obra de Jheronimus Bosch. Os diálogos entre os prazeres e o catolicismo na obra são capazes de nos conduzir por narrativas possíveis durante horas. Nesse caos, selecionei, imprimi, recortei, reuni e coleí linhas da sexualidade que resistiram ao espaço-tempo.



Colagens a partir de Jheronimus Bosch. *O Jardim das Delícias Terrenas*. 1503-1515.  
Colagem sobre papel, 9,5 x 13,5 cm.  
Fonte do trabalho original: Bosch Project (2019).

A partir de sua *cartografia da sexualidade* (DELEUZE, 2005), Foucault (1999) coloca que passamos a nos situar entre a linguagem que foge de mencionar, o controle da carne e o fazer falar. Impôs-se como imperativo fazer de todo o desejo um discurso. A confissão, portanto, penetrou na ética moderna tornando-se um dos rituais mais importantes para a produção de verdade.

Enquanto arquitetura de poder, a confissão capilarizou-se nas mais diversas dimensões da vida, como nas escolas, no sistema jurídico e policial, nas ciências e até mesmo na família. A confissão seria um efeito discursivo

produzido, inicialmente, pela igreja católica, mas legitimado por múltiplas instituições. Com a pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX os métodos de exercício da confissão foram difundidos de maneira mais intensa e diversificados – interrogatórios, consultas, biografias ou cartas. De tal modo, a sexualidade se caracteriza a partir do século XIX na interseção entre técnica de confissão e discursividade científica (FOUCAULT, 1999).

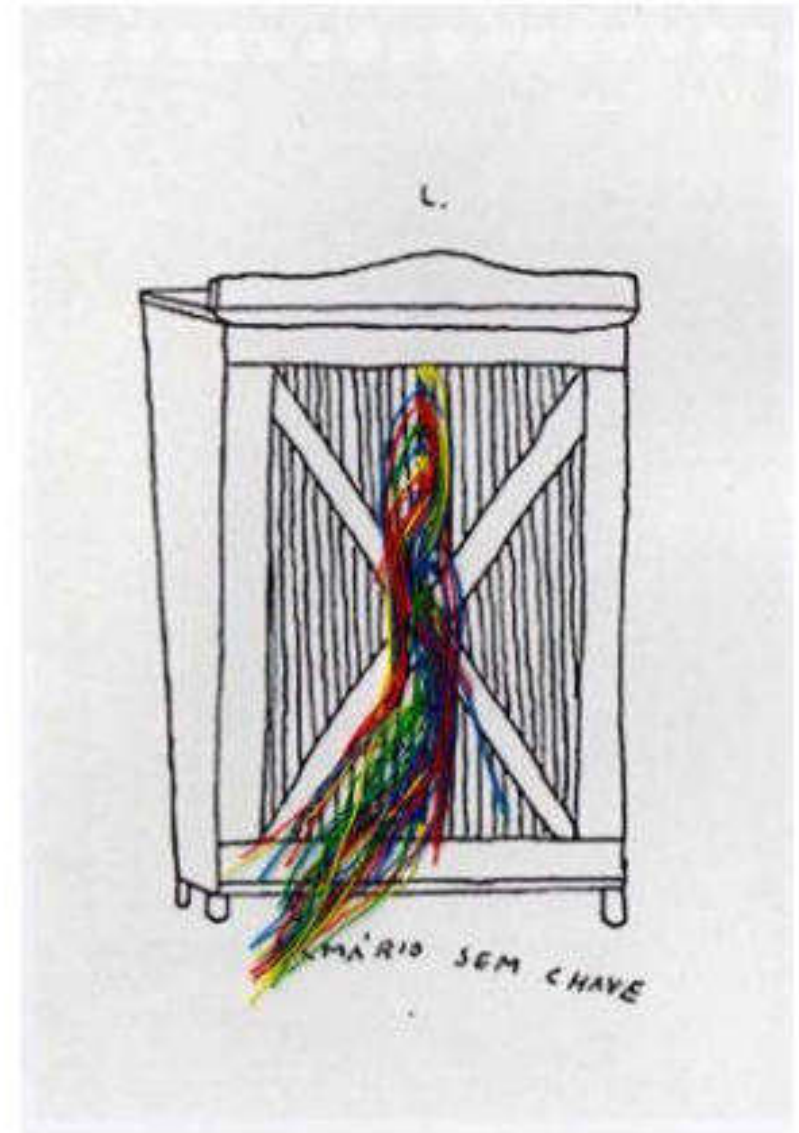
Ao penetrar na ciência do sexo, a confissão buscou explicitar a sua verdade. De que maneira? De acordo com Foucault (1999), foram cinco as técnicas: através de um “fazer falar” codificado pela clínica; abordando o sexo como causa de tudo e de nada; articulando a coerção de uma confissão difícil a uma prática científica; através do método da interpretação; e por meio da medicalização dos efeitos da confissão. Assim, a sexualidade emaranhou-se à produção de verdade do sexo e de seus prazeres.

Foi também no século XIX que sexualidade e doença mental se fundiram. Através dos discursos-confissão as condenações judiciais se multiplicaram, a “irregularidade” sexual foi anexada à doença mental, foi definida a norma do desenvolvimento sexual em cada etapa da vida (da infância à velhice) e caracterizado seus desvios possíveis. Foram definidos e organizados controles pedagógicos e tratamentos médicos; os discursos moralistas e médicos trouxeram todo o vocabulário de abominação. Aliada à produção de verdade, a modernidade se constituiu como a era da heterogeneização e multiplicação das sexualidades e de suas perversões (FOUCAULT, 1999).



A partir do século XX, no entanto, a confissão passou por algumas transformações. Eve Sedgwick (2007) sublinha que, desde então, não se faz mais necessário confessar à igreja os desejos voluptuosos, mas “sair do armário” e se assumir perante a sociedade. Isso exige por parte dos “desviantes” novas demandas e estratégias de sigilo ou exposição. O *armário* se constituiu enquanto um dispositivo de regulação da vida de sujeitos que vivenciam sexualidades consideradas dissidentes. Esta *epistemologia do armário* produz um conjunto de saberes e valores numa lógica binária (hetero/homo, minoria/maioria, público/privado) que se apresenta nas biografias por meio de expectativas e comportamentos.

Em uma de suas obras, Leonilson compõe este *dispositivo do armário* – um desenho em folha de caderno amarelada em função do tempo que se passou, com tinta de caneta permanente sobre papel. Silêncio, pois este armário não possui chave, alerta o texto na parte inferior da folha. O que está contido neste armário sem chave? Por que não deixar existir em liberdade? A partir desses questionamentos, intervi com linhas coloridas na fissura do armário. São linhas vitais, em sua multiplicidade, que escapam ao controle.



Intervenção com linhas coloridas em José Leonilson.  
 “Tutu à mineira é inimigo do orgasmo”. 1992.  
 Tinta de caneta permanente sobre papel, 15,5 x 10,4 cm.  
 Fonte do trabalho original: Leonilson, Gancia e Mesquita (2006, p. 185).

O rito de confessar, “sair do armário”, “assumir” a sexualidade, principalmente, perante à família, se tornou comum no cotidiano daqueles corpos e seus afetos que escapam, que desestabilizam as estruturas da *matriz heterossexual* (BUTLER, 2003). Por vezes, o corpo e seus movimentos falam antes mesmo das palavras. Mas são essas últimas as aguardadas, as que são dotadas de verdade. Enunciar a si significa, conseqüentemente, eclodir uma biografia esperada, violentar a quem ouve. Questões trazidas na pintura *Palavras violentas*, de Leonilson.



José Leonilson. *Palavras violentas*. 1989.  
Acrílica sobre lona, 113 x 59 cm.  
Fonte: Projeto Leonilson (2018).

E quanto às violências por detrás deste fazer falar? E quanto aos efeitos sobre as vidas dos que falam? Desenho este autorretrato com a intenção de olhar diretamente para a exigência de verdades. Insiro atrás de meu rosto um trecho da música *Submissa do 7º Dia*, de Linn da Quebrada (2017b). Costuro-me a ela e a Leonilson para procurar entender o que tem errado em mim, em nós, que tanto incomoda você(s).

Parte  
externa



Parte  
interna

Estou procurando

Estou procurando

Estou procurando

Estou tentando entender

O que é que tem em mim que tanto incomoda você?

O autor *Autorretrato*. 2019.  
Bordado e lápis de cor sobre papel, 8,5 x 10,5 cm;  
trecho da música *Submissa do 7º Dia*, de Linn da Quebrada (2017b).

Quando jovem, Preciado (2008) confessa, “sai do armário”, “assume” o seu despertar desejante à família. Relata o desejo por mulheres desde a infância, e como misteriosamente elas se sentiam atraídas por ele em um corpo feminino. Menciona também como sua mãe se tornou uma detetive de seu desejo após ter sido chamado em frente de sua casa de “marimacho”:

(...) vigilância e inspeção doméstica, interrogatório, proibição, prisão, censura... são os sofisticados métodos que o sistema disponibiliza para uma simples dona de casa do período espanhol imediatamente pós-franquista para extirpar o desejo masculino que habitava o meu corpo de menina (...) Mas depois de ter resistido ao implacável sistema de vigilância heterossexual, desfruto desse momento de verdade. Digo a ela com crueldade glacial: eu gosto de garotas. E imediatamente depois, sem deixar espaço para uma resposta: sou uma lésbica, tortillera, bollera, marimacho, eu sou um menino, mas você não percebeu (PRECIADO, 2008, p. 76, tradução nossa).

Enquanto recolhia o relato de Preciado em *Testo Yonqui*, lembrei-me de uma música que narrava uma realidade que me era mais próxima. Recorro novamente a Linn da Quebrada (2017a), cuja música *A Lenda* apresenta a estória da “bicha esquisita”, que “não é feia (nem bonita)”. Uma trajetória que nos é confessada através da música (ancorada no *rap*), cuja trama põe em xeque a produção de verdades sobre um corpo, uma estética. Linn dá a ouvir os processos de sujeição vividos, menciona a expulsão da igreja e o seu modo de resistir. Seu corpo segue dizendo, e suas músicas também.

**A Lenda**  
Linn da Quebrada

*Vou te contar a lenda da bicha esquisita  
Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)  
Mas eu vou te contar a lenda da bicha esquisita  
Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)*

*Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora  
Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora  
Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater  
Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder*

*De boba ela só tem a cara e o jeito de andar  
Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar  
Estudar, estudar, estudar sem parar  
Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar  
Frac de fisionomia, muito mais que abusada  
Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada*

*Eu tô bonita? (tá engraçada)*  
2x *Eu não tô bonita? (tá engraçada)*  
*Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada*

*Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada  
Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada  
Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão  
Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão*

*Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)  
Porque "uma podre maçã deixa as outras contaminada"  
Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico  
Hoje, meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas  
Sou eu mesmo quem fabrico*

*Eu tô bonita? (tá engraçada)*  
4x *Eu não tô bonita? (tá engraçada)*  
*Me arrumei tanto pra ser aplaudida, mas até agora só deram risada*



Entre olhares de desconfiança, Leonilson também confessou. Contou à família, aos amigos, a mim por meio de seus audiodiários e suas obras. Devido aos discursos morais e religiosos a sua volta desde a infância, pensou que a sua sexualidade seria um desgosto à família. Algo que não ocorria com seus amigos, porque encontrou neles uma grande rede de apoio neste sentido. Por este motivo, o artista não se sentia à vontade para convidar a sua mãe para realizar atividades simples do dia a dia, como ir ao cinema. O conflito se instaurou quando Leonilson viu, de um lado, as expectativas da família que gostaria de atender, ou seja, seguir o roteiro esperado pela *matriz heterossexual* (BUTLER, 2003): desejar mulheres, casar-se e ter filhos; de outro, gostaria de ser feliz na relação com seus próprio desejos, ter um rapaz com quem chegasse a estabelecer um vínculo duradouro ao ponto de apresentá-lo a eles. A relação dramática entre família e sexualidade ganha expressão em suas falas e nas obras *Eu; Ele* e *I'm Always Provoking Family's Drama*.

Ontem à noite eu tava conversando com a minha mãe, mas ela me olhava com olhos de quem sabia tudo (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).

Eu queria tanto ser um bom filho. Queria tanto não dar nenhum desgosto pra eles. Mas eu queria tanto também ser feliz. Eu queria tanto ter alguém comigo e namorar (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).



José Leonilson. *Eu; Ele* (detalhe). 1989.  
Tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel, 32 x 24 cm.  
Fonte: A PAIXÃO DE JL (2015); Projeto Leonilson (2018).



*Sexualidade e família  
tagarelam apenas em  
silêncio.*

*Esquecem que há mais  
ouvidos que bocas.*

*Há mais dores que as  
palavras podem  
mencionar.*



José Leonilson. *I'm Always Provoking Family's Drama* (detalhe). 1990.  
Aquarela e tinta preta sobre papel, 30,2 x 22,3 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 17).

A noção da vida e suas relações enquanto um drama configura-se como central em Victor Turner (2005). Para o antropólogo, há uma forma processual do *drama social* – ruptura, crise, reparação, reintegração, ou cisão – que se desenrola de uma forma repleta de rituais. Um episódio dramático tem início quando alguém (ou um grupo de pessoas) rompe com determinada norma. Em seguida, ocorrem conflitos consigo e/ou com o grupo de pessoas a sua volta devido a essa ruptura original, revelando o que até então estava oculto. A crise pode ser sanada por um líder ou membro mais velho do grupo, por vezes, em nome da lei ou da religião. Seguindo o seu curso, o drama social pode levar a uma situação de “normalidade” no grupo ou de legitimação da ruptura. Turner, contudo, alerta que esse processo está sujeito a muitas transformações: a ação reparadora pode falhar; lei e religião podem perder a sua eficácia; o antigo regime pode ser rejeitado como um todo levando a uma revolução. Ademais, segundo o autor, os dramas sociais podem levar a uma autoavaliação: dos laços sociais; da eficácia dos controles morais e legais; da força das tradições religiosas; e assim por diante.

Com Leonilson e Turner é possível pensar a sexualidade enquanto um *drama social*. Em especial, refletir sobre as normas que regem a estabilidade e coerência da *matriz heterossexual* (BUTLER, 2003). Quando desenhamos – Leonilson, eu e tantas outras pessoas – possibilidades de existência para além do *território da heterossexualidade*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> O *território da heterossexualidade* ao qual me refiro dialoga com a noção de uma biografia esperada no contexto da *matriz heterossexual* (BUTLER, 2003) que tenho desenvolvido neste diário. e com o conceito de *território*

rompemos com uma (ou algumas) norma (s). Logo, um episódio dramático se inicia – na subjetividade, na família, nas instituições de ensino, etc. Como foi visto até o momento, há uma íntima relação entre o *drama social da sexualidade* e o *ritual da confissão*. Tamanho conflito nos afeta, afeta também a quem está a nossa volta. Afinal, expectativas são estilhaçadas. Em muitas situações, a situação de conflito pode ser sanada se instaurada uma boa relação com a família. Além disso, a aceitação da sexualidade por pessoas de grande apreço pode levar a um bem-estar individual e social.

Leonilson grafa em suas obras o ritual da confissão em dois eventos dramáticos: a confissão de sua sexualidade e a confissão da doença. Com relação à confissão da doença (HIV), o artista narra em seu audiodiário:

Como é que eu vou contar isso pra minha família? Isso é o pior. Eu não tenho medo de morrer. Eu tenho medo de sofrer. Mas a tristeza da família, a desgraça, isso que é o pior. Quando eu vejo a minha mãe, na hora em que eu entrei na casa da minha mãe, ela virou pra mim e falou: “Ah Leo quando você não aparece aqui durante o dia eu fico triste”. Você imagina? Isso é muita crueldade! Eu não fiz nada pra merecer isso, sabe? (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).

Agora, não somente confessar a sexualidade, mas também a doença. Leonilson sente-se como se estivesse

---

*existencial* (GUATTARI, 1992). Em outras palavras, refiro-me ao agenciamento coletivo (subjetividades, imagens, performances, ciências, discursos, políticas de identidade etc.) que está em uma (re)criação constante para que corpos e afetos de homens voltem-se apenas a corpos e afetos de mulheres (e vice-versa). Uma discussão nesse sentido também pode ser consultada em Preciado (2017).

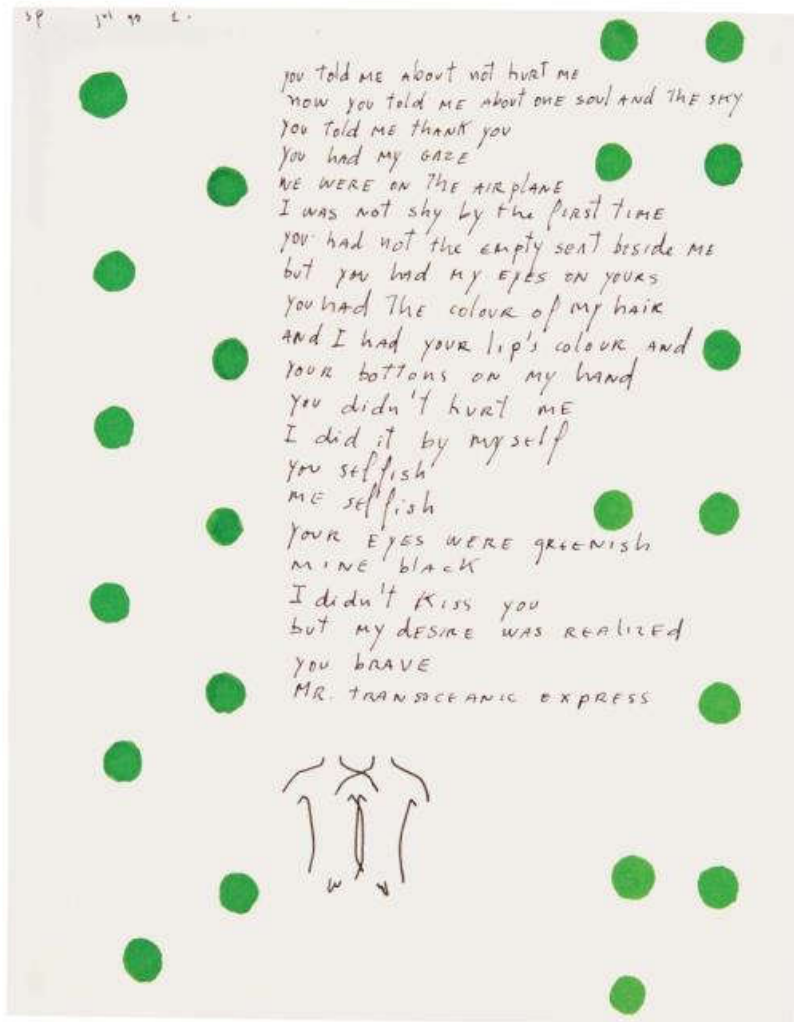
vivendo em uma mentira, mentindo para todos, um verdadeiro mentiroso. O conjunto de acontecimentos e sensações deste drama é apresentado no trabalho *O mentiroso*. A palavra “mentiroso” é bordada em uma sacola de tecido. Segundo Leonilson: “É mentiroso porque tem coisas dentro sem importância” (LAGNADO, 1995, p. 100). Em minha leitura, o artista refere-se ao vazio interior que a mentira proporciona. Algo que se aproxima do bloco de sensações provocados por *El desierto*.



José Leonilson. *O mentiroso*. 1992.  
Bordado sobre sacola em tecido, 51 x 34 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 138).

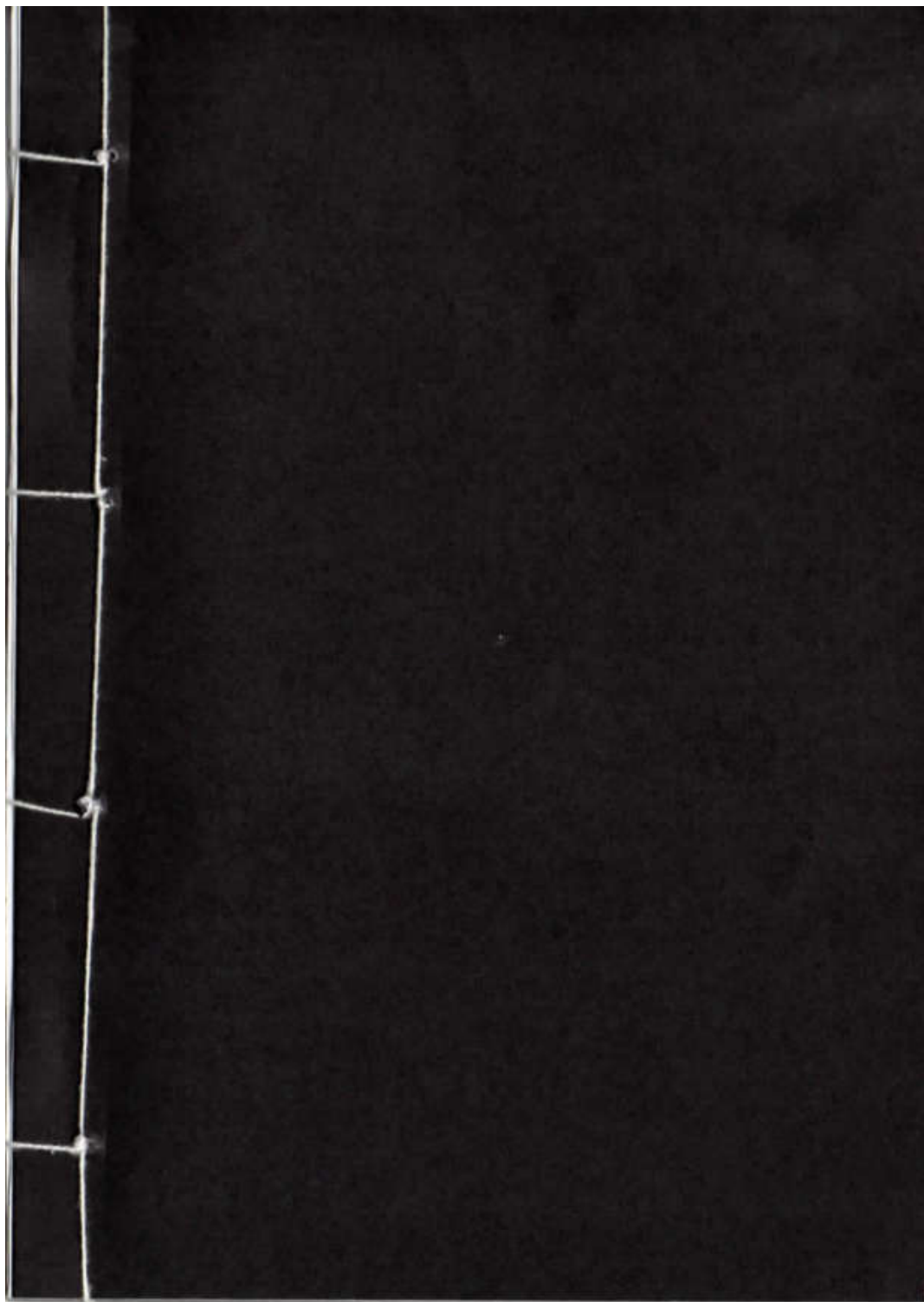
Mas seria a *confissão* a única condição de possibilidade de enunciação da sexualidade? Com Leonilson, é possível notar que narrar os encontros, as paixões e os prazeres pode ir além do ritual da confissão, da produção de verdades sobre si. Os fios vitais que se emaranham nos encontros (INGOLD, 2015) podem desafiar os olhares violentos, expor dores e modos de sujeição, podem simplesmente registrar um evento importante, podem ser uma dedicatória a alguém. Há, na realidade, infinitas possibilidades a serem inventadas para escapar ao *dispositivo da confissão ou do armário* (SEDGWICK, 2007). Foi o que ocorreu na ilustração *Mr. TransOceanic express*, cuja troca de olhares se tornou fonte de inspiração para a produção da obra. Em tradução livre:

Você me falou sobre não me machucar  
Como você me contou sobre uma alma e o céu  
Você me disse obrigado  
Você teve meu olhar  
Nós estávamos no avião  
Eu não fui tímido pela primeira vez  
Você não tinha o assento vazio ao meu lado  
Mas você tinha meus olhos nos seus  
Você tinha a cor do meu cabelo  
E eu tinha a cor dos seus lábios e  
Seus botões em minhas mãos  
Você não me machucou  
Eu fiz sozinho  
Você egoísta  
Eu egoísta  
Seus olhos eram esverdeados  
Os meus pretos  
Eu não te beijei  
Mas meu desejo foi realizado  
Você corajoso  
Mr. Transoceanic express



José Leonilson. *Mr. TransOceanic express*. 1990.  
 Tinta preta e aquarela sobre papel, 25,3 x 20,1 cm.  
 Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 86).

Entre o vazio do deserto e a escuridão do armário, ecoou no decorrer deste diário a estética e poética de Leonilson. Na companhia deste andarilho, foram tecidas possibilidades de enunciar a sexualidade com as verdades, os dramas e o desejo. Pensamento e sensações se emaranharam, isto é, afetos e conceitos se costuraram às minhas experiências e experimentações. Mais que enunciar a minha sexualidade, procurei questionar o ato de dizer e recuperar os modos de expressão que se criam extrapolando a representação de objetos. Lancei-me a uma sexualidade inorgânica. Assim, as linhas que foram puxadas, traçadas ou costuradas movimentaram a malha da sexualidade.





*Eu mandei bordar duas sedas. Uma escrito “You've brought the shark to my heart” e a outra “Don't be sweet Use violence with me”<sup>19</sup>. Era tudo que eu queria escrever agora.*

Leonilson (A PAIXÃO DE JL, 2015).

---

<sup>19</sup> Tradução nossa: “Você atraiu o tubarão para o meu coração”; “Não seja doce Use violência comigo”.



## As asas do desejo

*A origem*  
Constantin Cavafy

Consumara-se o prazer ilícito.  
Ergueram-se ambos de catre humilde.  
À pressa se vestiram, sem se falar.  
Saíram separados, furtivamente;  
e, ao caminhar inquietos pela rua,  
como que receavam que algo neles traísse  
em que espécie de amor há pouco se deitavam.

Mas quanto assim ganhou a vida do poeta!  
Amanhã, depois, anos depois, serão  
escritos os versos de que é esta a origem.

Os versos escritos por Constantin Cavafy (1986 [1921]) foram lidos pelo artista brasileiro José Leonilson em sua última entrevista concedida à Lisette Lagnado (1995, p. 134). São versos capazes de produzir como ressonância uma cena imaginada. É como se por meio desta composição poética e estética fosse possível expressar afetos que lhe eram próximos. E, assim, por em relação as experiências vividas e os modos de expressão das artes. Nas páginas deste diário, eu me aproximarei desse movimento.

Como se dá a relação entre sexualidade e afetos? Como intervir de modo a expressar esta relação? Leonilson nos dá pistas da potência dos afetos para a germinação da vida no poeta, cujo ponto de partida são os fluxos de desejo no encontro entre dois homens. Comenta: “Eu escrevo na linha dele. A

escrita alimentava suas paixões. Ele ia para um café em Alexandria e ficava contando, descrevendo os caras que via” (LAGNADO, 1995, p. 113). A escrita de Leonilson também é pintura, bordado, desenho, colagens... São narrativas biográficas que se constituem com o desejo e outros afetos.

Para Deleuze e Guattari (2004), o *desejo* não é falta, mas produção constante. Somos *máquinas desejanter* com o poder de estabelecer conexões infinitas. É inútil tentar contê-lo, pois este tece as suas *linhas de fuga*. O desejo é capaz de levar um corpo em direção a outros corpos, mobilizar massas, de promover criações. Constitui fluxos em constante relação, não pode ser apreendido de forma isolada, portanto, é agenciamento coletivo. O desejo é revolucionário.

Neste sentido, é possível pensar no conjunto de linhas que se criam com o desejo de modo a vitalizar a sexualidade. São linhas de escrita, prazeres, experiências, afetos, fuga, devir, entre outras possibilidades (DELEUZE; GUATTARI, 1995; INGOLD, 2015). O medo tenta conter tantos fluxos vitais. Apesar disso, há uma sexualidade que não se reduz às palavras e olhares violentos, mas que se nutre do desejo e se faz enquanto potência de criar e existir – uma *potentia gaudendi*, conforme Preciado (2008).

Segundo Suely Rolnik (2011), o desejo se emaranha a textos, imagens, sons, toques, odores, e assim por diante. Por meio das *micropolíticas do desejo* algo é criado para que aquela germinação de mundo possa se apresentar como realidade. Nessa dimensão, a arte possui a força de expressar a subjetividade ao transmitir os *perceptos* e *afectos* dos quais falavam Deleuze e Guattari (1992).

Este afeto chamado desejo nos move, vibra e vitaliza os nossos corpos. É capaz ainda de produzir ressonâncias em outros corpos (não necessariamente humanos e/ou animados). Que expressividades podem emergir deste processo? O que o *menor*, na relação com outros corpos e seus afetos, pode oferecer para compor a sexualidade?

A filosofia de Espinosa confere uma possibilidade potente de se pensar o corpo enquanto o poder de ser afetado pelas relações em uma experiência particular. A partir dos conceitos do filósofo, Deleuze (2017, p. 198, grifos do autor) questiona: “*Qual é a estrutura (fábrica) de um corpo? O que pode um corpo?*”. Como resposta a estes questionamentos, coloca: “A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (loc. cit.). Deleuze salienta ainda que as possibilidades de um corpo ser afetado são múltiplas. Portanto, em Espinosa, o corpo não é apenas uma matéria passiva (força ou potência de sofrer) frente ao conjunto de elementos que o afetam, mas também é ativo, pois mobiliza força e potência de agir. A experimentação é o motor que serve de potência a este corpo. Deleuze (2017, p. 205, grifos do autor) conclui que, em Espinosa, ainda não somos capazes de saber o que pode um corpo: “*Nem mesmo sabemos de que afecções somos capazes, nem até onde vai nossa potência. Como poderíamos saber isso com antecedência?*”.

Com os conceitos e as artes volto-me para um corpo que não é apenas orgânico, definido, mas se dá a nível molecular. Refiro-me a um corpo composto por experiências e afetos, atravessado por relações de forças, e potente

mobilizador de intensidades – um *Corpo sem Órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 1996b) ou um *corpo vibrátil* (ROLNIK, 2011).

Na dimensão das intensidades e diferenças ocorre a resistência às capturas das *políticas de identidade*. É justamente aí que a crise se instala, segundo Deleuze (2005), quando tais capturas políticas não conseguem conter os afetos, o desejo e a multiplicidade dos sujeitos e dos corpos.

De tal modo, para dar asas ao desejo<sup>20</sup> de habitar este diário é preciso *experimentar com*, conforme propõe Ingold (2015). Experimentar com a vida-obra de Leonilson e os conceitos que atravessam a teoria *queer*. Além disso, costurar as minhas experiências vividas a este processo – produzir cartografias da sexualidade.

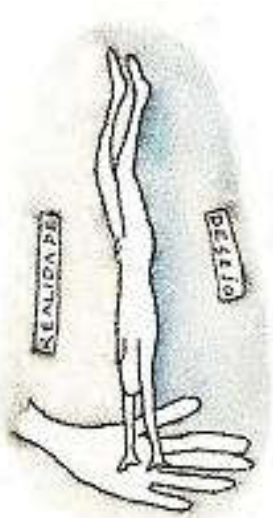
Para Leonilson, *O desejo é um lago azul*, conforme expressa na aquarela com esse título. O azul, segundo Pedrosa (2014), pode ser lido como a cor da melancolia em Leonilson. Uma estética e poética que nos remete ao medo narrado por Constantin Cavafy. Em alguns momentos, o artista se vê de cabeça para baixo, despido, como que se equilibrando sobre a palma de uma mão, entre o desejo e a realidade. “A realidade é inimiga dele”, escreve Leonilson na parte inferior da folha. A realidade exige a normatividade

---

<sup>20</sup> As asas estão presentes em muitas das obras de Leonilson compondo a estética e poética do artista. É como se com elas fosse possível um deslocamento molecular por entre corpos, afetos, espaços e tempos. São referência aos anjos do filme *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders. Uma contextualização apresentada por Leonilson em seu audiodiário (A PAIXÃO DE JL, 2015).

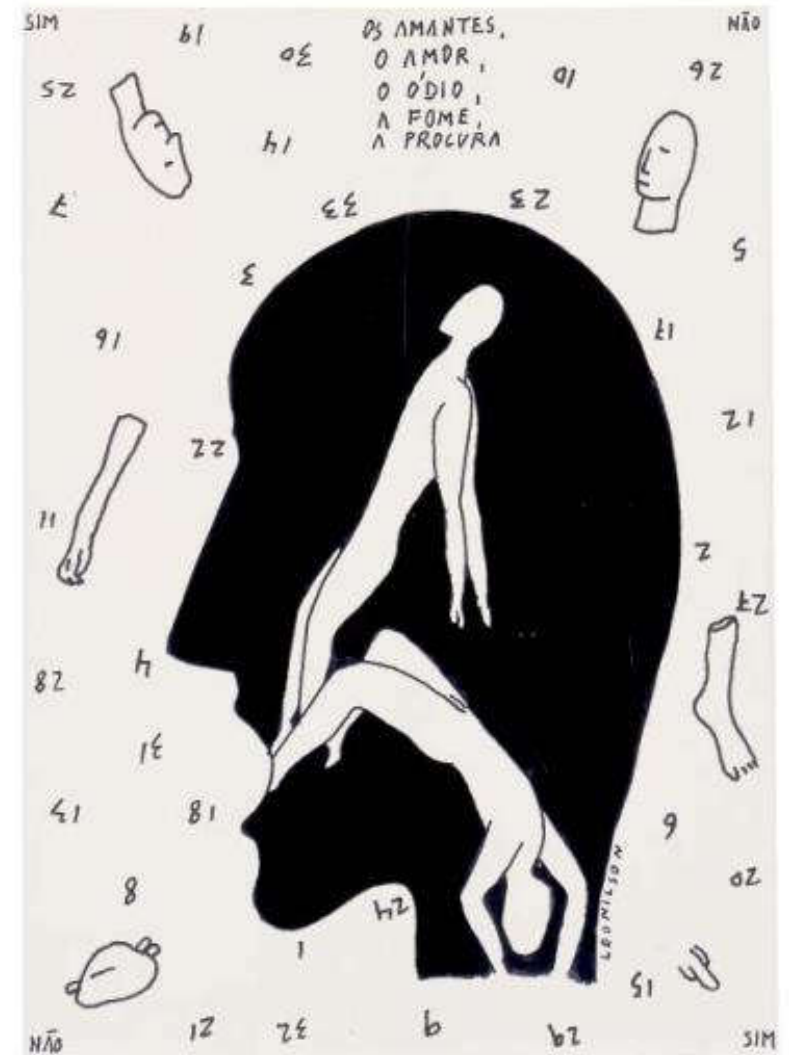


e, por essa razão, ela se torna a sua inimiga. Mas o que fazer quando o desejo se volta aos rapazes a ponto de ser dominado por ele(s)? Neste sentido, *O desejo é um lago azul* também revela a submissão em relação a outra pessoa. Nas palavras do artista: “Sabe o que é estar completamente dominado por outra pessoa? Mas mesmo quando tiranizado ou dominado, você não perde o que é seu” (LAGNADO, 1995, p. 116). O desejo é tamanho que aproxima, entrega, domina.



José Leonilson. *O desejo é um lago azul* (detalhe). 1989.  
Aquarela sobre papel, 32 x 24 cm.  
Fonte: Lagnado (1995, p. 115).

No entanto, tamanho desejo não é meramente passivo, como já havia sublinhado Deleuze (2017). Que seria do desejo senão a necessidade insaciável de devorar? Aquele que outrora entregava-se à dominação possui fome e está à procura, também devora: os amantes, o amor, o ódio.

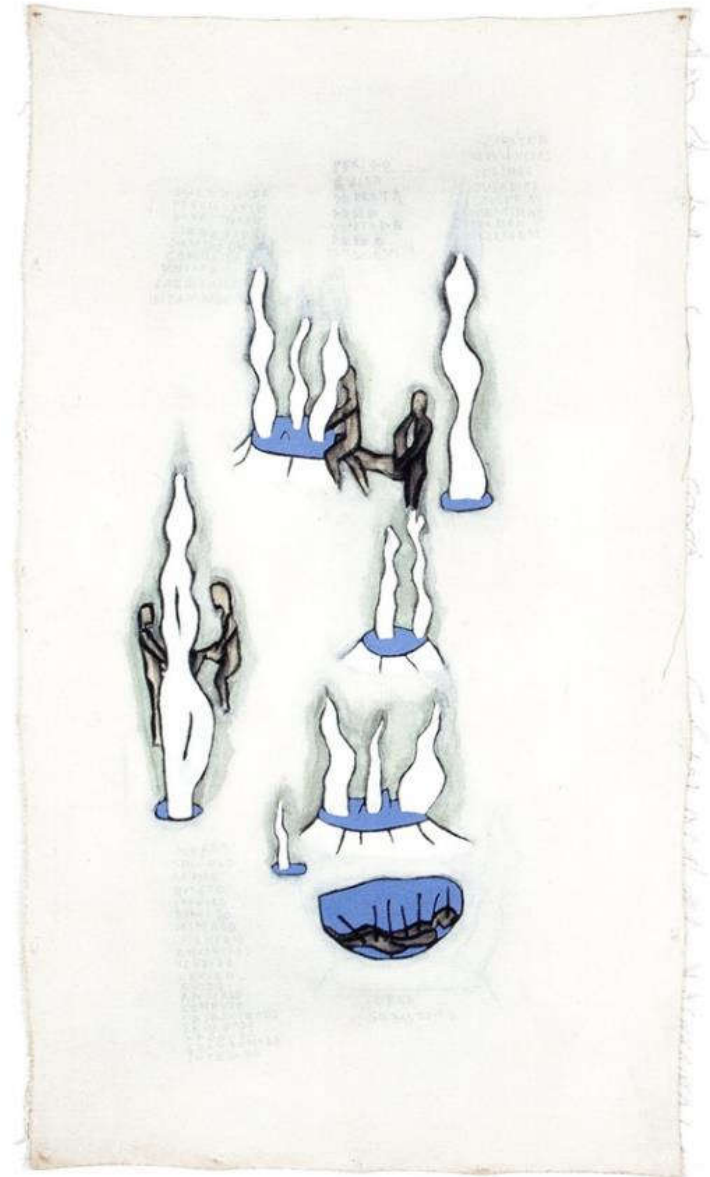


José Leonilson. “Adivinhe quem vem para ser jantado?”. 1991.  
Tinta de caneta permanente sobre papel, 18 x 13 cm.  
Fonte: Leonilson, Gancia e Mesquita (2006, p. 63).

Nas asas do desejo, encontros e servilismos, Leonilson nos conduz às suas experiências em saunas, as quais são narradas em seu audiodiário e apresentadas em algumas ilustrações.

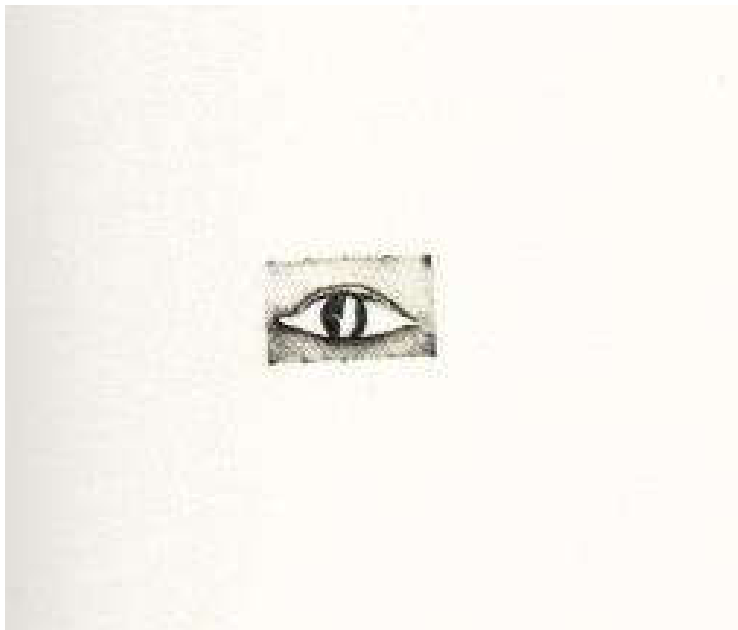
Hoje é quarta-feira, 30 de maio. Eu fui com o Du, com o Ian, o Rick, aí eu fui na sauna. E fiquei com um menino que era bem bonitinho, que eu já fiquei uma vez com ele. Eu não sei o nome dele, mas ele é muito bonito. Tem um corpo lindo, queimado, assim. E depois fui dançar no Ali com o João. E aí dançamos e dançamos que nem uns loucos, assim (risos) (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).

As “saunas gays” são ambientes que vão além do livre exercício da sexualidade, pois constituem um espaço de sociabilidade. Trata-se de um ambiente recluso, que chama pouca atenção em seu exterior. Esse ambiente foi muito frequentado nas décadas de 1980 e 1990 (e continua na atualidade). Na pintura *Pobre Sebastião*, Leonilson constitui a cena de uma “sauna gay” com seus vapores e cenas de sexo. Carregada de moralidade cristã, o título da obra dialoga com uma cena nebulosa, imprecisa, em razão dos vapores. Segundo o artista, o sentido do vapor remete ao sexo, ao fetiche, à perversão. O mesmo ocorre com o mictório (presente em outras de suas obras), sendo o banheiro o local de encontro entre homens para sexo casual (LAGNADO, 1995). São grafias que funcionam como um testemunho da experiência, seja ela real ou ensaiada.



José Leonilson. *Pobre Sebastião*. 1991.  
Acrílica e lápis de cor sobre lona, 160 x 90 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 174).

O desejo, com suas asas que conduzem de modo insaciável, não restringe os modos de devorar o outro. Devora-se com o toque, com o sexo, mas também com o olhar. A aquarela *Voyeurismo*<sup>21</sup> apresenta esta plasticidade do desejo. Há apenas um olho ocupando a parte superior da folha, como se alguém nos observasse através do buraco de uma fechadura. No desenho, no centro da íris, há um corpo nu masculino excitado de perfil. Um olhar que percebe profundamente a fantasia erótica nas derivas de cada observador.



José Leonilson. *Voyeurismo* (detalhe). 1990.  
Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel. 30,6 x 23 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 75).

Desta maneira, com as obras de Leonilson, o desejo ganha asas. Percorre os cafés de Alexandria, a palma da mão, a boca insaciável, os mictórios, as saunas e os olhares. São desejos por encontros não necessariamente humanos, pois também dizem respeito ao desejo de compor uma obra ou um diário. Nesta relação, eu desejei a vida-obra de Leonilson. Um encontro que gerou possibilidades de grafar com este afeto que nos move.

As composições do artista dialogam com a fluidez e a intensidade do conceito de desejo formulado por Deleuze e Guattari (2004), o qual também foi experimentado por Preciado (2008). Assim, são desenhadas linhas que produzem territórios alternativos ao medo. São experiências e expressões do desejo que excedem ao *dispositivo da sexualidade* (FOUCAULT, 1999), *do armário* (SEDGWICK, 2007) e quaisquer outros que busquem conter modos de viver as intensidades.

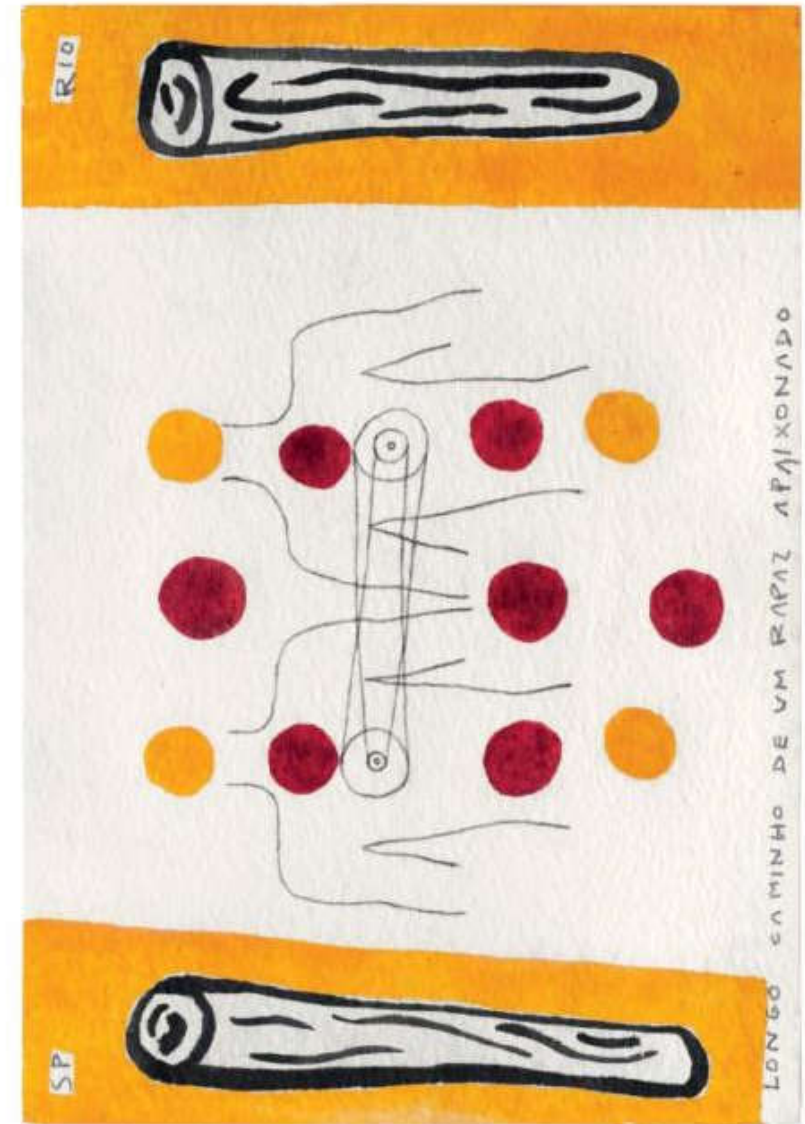
<sup>21</sup> Voyeurismo é o ato de observar a relação sexual de outras pessoas e sentir prazer através da observação.

## Ser tecido a cada entrega

(...) eu entrei e me deu uma vontade de ir atrás dele. Aí eu peguei o carro, dei uma volta, assim, que nem louco, parei em frente à estação de metrô. Ele estava entrando, aí eu gritei (risos). Ele veio assim, e eu falei pra ele ir na minha casa sempre que ele quisesse. Aí ele achou... O brilho dos olhinhos dele, assim, foi super legal. Parecia... Foi uma sensação que fazia tempo que eu não sentia, sabe? Não sei, será que eu tô apaixonado? Acho que eu tô (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).

O desejo, enquanto potência que excede a qualquer *dispositivo*, nos leva a realizar atos de coragem. Não há o que aprisione um corpo apaixonado, nos mostra Leonilson na passagem acima. É sobre o afeto que move um corpo inteiro, mobiliza outros corpos, e grita a quem puder ouvir. A vida está em movimento para ser vivida, de paixões a amores. Este é o *Longo caminho de um rapaz apaixonado*.

Namoros e paixões à distância já me fizeram percorrer quilômetros, sonhar com encontros, conhecer cidades e pessoas, sentir novos perfumes, experimentar novos alimentos, me aventurar em caronas com desconhecidos, assistir a shows... Das conexões via *web* ou telefone à presencial. Em alguns momentos, foi preciso esconder os toques. Noutros, contudo, éramos mobilizados a fazer do afeto um ato público, político. Fazer de um momento especial válvula de escape às vigilâncias e controles cotidianos.



José Leonilson. *Longo caminho de um rapaz apaixonado*. 1989.  
Guache e tinta de caneta permanente sobre papel. 12 x 18 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 52).



Entre filósofos, matemáticos, príncipes, militares e músicos (personagens representados por Leonilson em suas obras), os rapazes e as poesias, a obra *Sob o peso dos meus amores*, de 1990, nos coloca diante do modo como o artista se vê entregue a tantas paixões – principalmente, através do jogo de palavras “sob” e “sobre”. Na aquarela, há um indivíduo com um globo sobre as suas costas<sup>22</sup>. Leonilson encara seus amores como um peso que precisa carregar, indissociável de seu corpo. Por meio de alguns versos, refere-se aos amores distantes, aos acessíveis, os perigos que os cercam, tantas vozes gritando para as possibilidades, um ou muitos, sem saber quem ama mais. Ora se está acima daqueles que ama, ora por debaixo, como um jogo. Isto é reconhecer a dimensão que ocupa este afeto em sua vida. Menciona em entrevista: “O que me preocupa na vida são as minhas relações amorosas, são as minhas relações com as pessoas” (PEDROSA, 2014, p. 235). Este é o seu ouro: amar bastante.

*Houve um dia em que  
não pôde se levantar da cama,  
tampouco caminhar.  
Era peso de amor.*

<sup>22</sup> Provavelmente, a inspiração para este trabalho advém do mito grego de Atlas, um dos titãs condenado a carregar os céus sobre suas costas. Esta imagem também foi apresentada pelo artista em uma performance realizada em 1985, na Bienal Internacional de São Paulo (LAGNADO, 1995).



José Leonilson. *Sob o peso dos meus amores* (detalhe). 1990.  
Tinta preta e aquarela sobre papel, 29 x 21 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 17).

Leonilson menciona em seu audiodiário que seus trabalhos geralmente são dedicados a alguém. Trabalhos simples, que saem de dentro dele. Corações, dois homens (geralmente despidos), vulcões e fogos são imagens recorrentes em suas obras.

*A resposta amorosa* apresenta um rapaz mergulhando de cabeça com várias pedras a seu redor. O artista conta, em entrevista a Pedrosa (2014), que os símbolos são representações de pessoas. Seriam essas pedras quatro amantes? A resposta teria sido positiva ou negativa? Como dar a ver os afetos que circulam essa resposta?



José Leonilson. *A resposta amorosa*. 1985.  
Lápis de cor sobre papel, 24 x 33 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 92).

Como se em uma resposta aos questionamentos anteriores, deparei-me com outra de suas obras que me encantou. A obra *Sem título*, de 1986, materializa um encontro, algo que estava contido, mas que finalmente se desprende. Um conjunto de sensações que escaparam ao aprisionamento de uma garrafa. Fogos intensos permeiam a folha, remetendo à lava de um vulcão. Suas cores são intensas: laranja e azul. No topo dessa garrafa o beijo, o toque.



José Leonilson. *Sem título*. 1986.  
Lápis de cor e crayon sobre papel, 32,5 x 23,5 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 155).



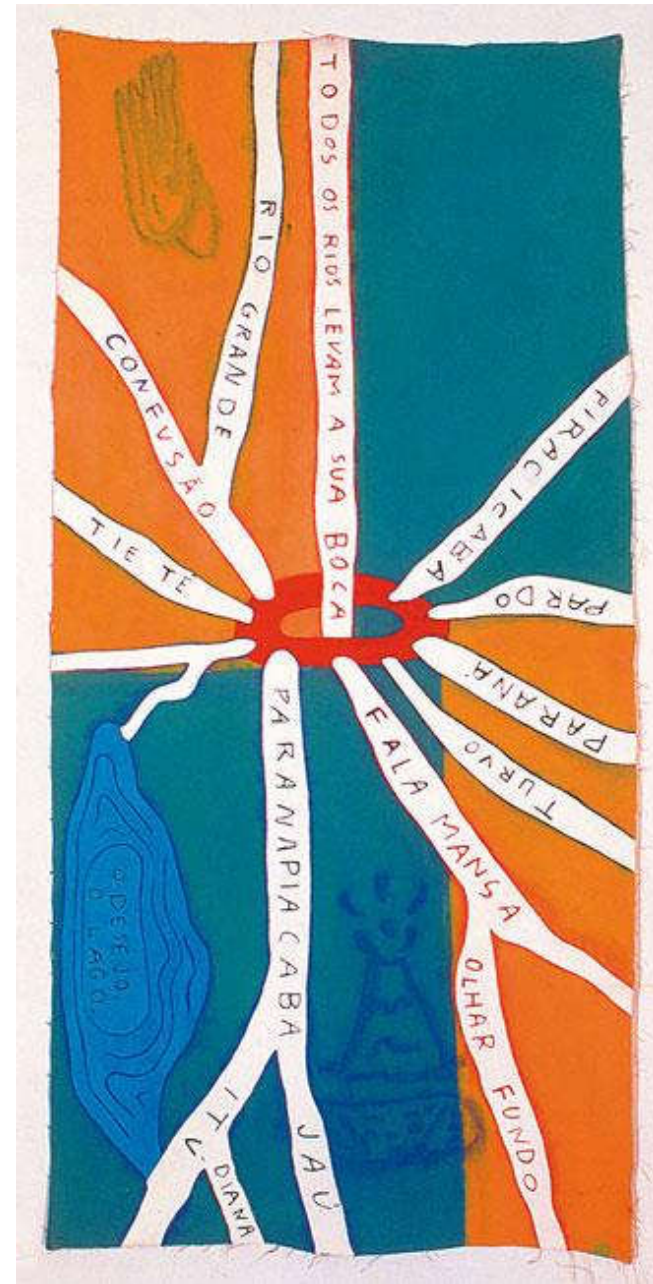
Sobre a relação entre paixão, desejo e (des)encontros, Leonilson produziu *Todos os rios levam a sua boca*. A tela, segundo o artista, recupera lugares, sensações e momentos de sua vida:

Em *Todos os rios levam a sua boca*, de uma boca vermelha no meio da tela saem vários rios da região Oeste de São Paulo, misturados com frases minhas. Às vezes acho que pode ser um exercício de memória, para ficar lembrando (LAGNADO, 1995, p. 108).

“Fala mansa”, “confusão” e “olhar fundo” são palavras que se emaranham aos rios em direção à boca que bebe do lago do desejo. Os rios, as palavras, o vulcão, o lago e as asas. Como anjos que testemunham experiências, afetos e catástrofes, reunir em uma obra desejo, memória, distância e aproximação.



Imagem do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders (1987).



José Leonilson. *Todos os rios levam a sua boca*. 1988.

Acrílica sobre lona – 214 x 101 cm.

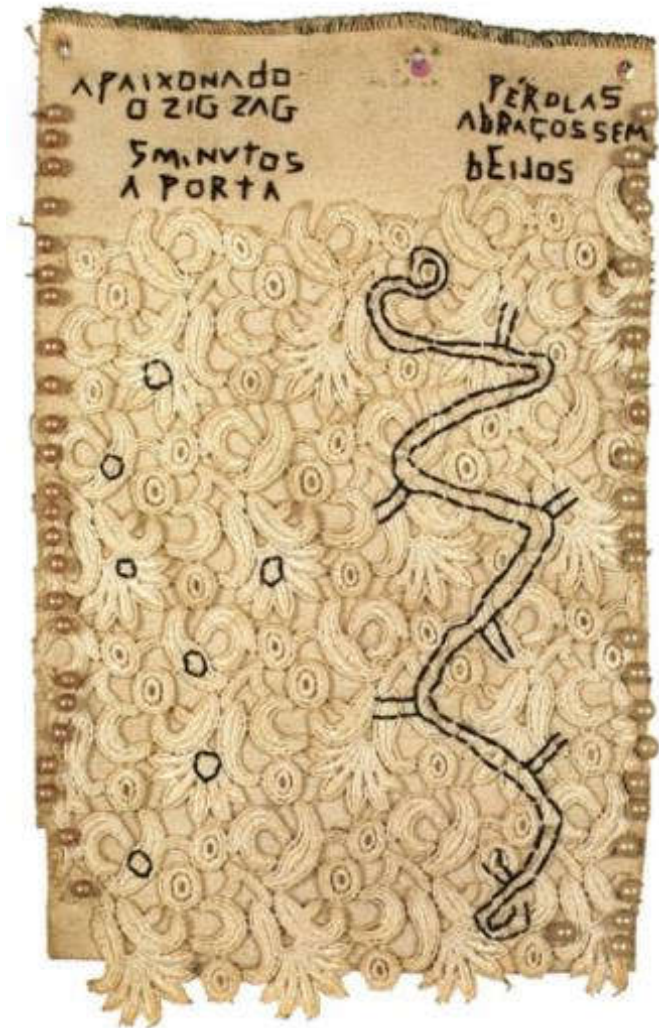
Fonte: Fonte: Lagnado (1995, p. 111); Pedrosa (2014, p. 87).

Apasionar-se é estar em um verdadeiro zigue-zague, na visão de Leonilson. Afinal, quem já não esteve em um verdadeiro “jogo da paixão”? A distância da pessoa amada também se torna fonte de criação, de potência poética. Em *O zig zag*, o artista borda um percurso com algumas pérolas sobre o tecido, cuja boa parte é recoberta com rendas. Na parte superior encontram-se o conjunto de palavras “apaixonado/ o zig zag/ 5 minutos/ a porta” e “pérolas/ abraços sem/ beijos”. Palavras que levam a uma cena em que alguém aguarda à porta aquele por quem está apaixonado. Assim que chega, logo corre para atendê-lo. Mas ocorrem abraços sem beijos, o que remete à decepção e quebra de expectativas em ser correspondido.

*As batidas na porta trazem  
pérolas, chamas, tempestades  
e até mesmo corpos celestes.  
São calor, tormenta e estrelas.*

*Cada metáfora contém  
a sua estória,  
a sua verdade.*

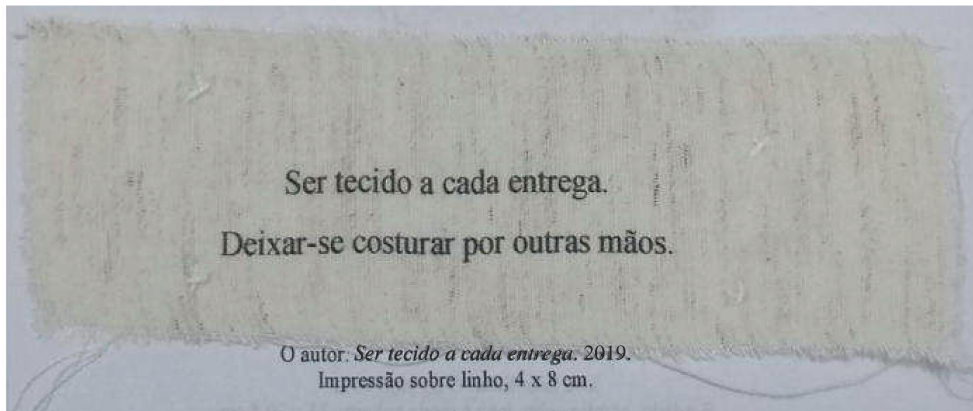
*Que seria de cada porta  
na ausência dos que se colocam  
do lado de lá?*



José Leonilson. *O zig zag*. 1991.  
Bordado, pérolas sobre lona e renda guipure, 33 x 20,5 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 96).

Esperar, encontrar e servir a quem se deseja, está apaixonado, ama. Leonilson também ressalta a qualidade servil da paixão. Em um vestido, borda<sup>23</sup>: “O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo”. É interessante o modo como o vestido não está atribuído a um gênero específico em sua proposta, mas a sua capacidade de servir. O bordado na barra do vestido e o título da obra nos colocam à disposição do outro. Nas palavras do artista: “É uma relação servil, mas é você quem escolhe” (LAGNADO, 1995, p. 116). Uma escolha categórica em certa hora; noutra, a possibilidade se transforma. Leonilson e suas ambiguidades. Em outra entrevista, coloca:

Quando você quer alguma coisa de alguém, quando está apaixonado pela pessoa, ou então acabou de conhecer uma pessoa, e tem aquela fascinação, você quer servir a pessoa, quer se dar para ela, mas ao mesmo tempo quer aquela pessoa para você. Então, é sempre uma relação de ternura e violência (Leonilson em entrevista a PEDROSA, 2014, p. 267).



<sup>23</sup> Em entrevista a Lagnado (1995), Leonilson menciona que o ato de bordar problematiza questões de gênero, revelam uma ambiguidade em sua condição como homem na sociedade.



Intervenção com texto em José Leonilson.  
*O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo.* 1990.  
 Costura e bordado sobre *voile* e cabide de cobre, 136 x 51 x 10 cm.  
 Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 171).



## O ilha

Até o momento, teci este diário com a potência do desejo, da paixão e do amor – afetos alegres – enquanto a sua capacidade de mobilizar os corpos, a imaginação, a criação. No entanto, pouco alinhabei os afetos tristes a esta *malha da sexualidade*. “Vivemos em um mundo desagradável”, afirma Deleuze em conversa com Claire Parnet (1998, p. 50), “onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes”. Continua: “A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir” (loc. cit.). Sendo assim, com Leonilson, buscarei recolher os fios dos afetos tristes que compõem a sexualidade. Como dar a ver e sentir esse processo? Quais expressividades são possíveis com as experiências de diminuição da potência de agir?

Em *Sua montanha interior protetora*, Leonilson traça em aquarela mais de uma dezena de olhares lançados sobre um corpo, que se localiza ao centro da imagem. Todavia, ao redor deste corpo há uma proteção. Com seus braços estendidos, ele se mostra mais forte que os olhares. A arte é linha de fuga, refúgio. De acordo com o artista:

As montanhas são alguns problemas, são alguma coisa que eu não sei como lidar (...) Mas a “montanha protetora” é a montanha de verdade, mesmo. É a montanha que protege, que está dentro dela, o lugar de refúgio (Leonilson em entrevista a PEDROSA, 2014, p. 265).



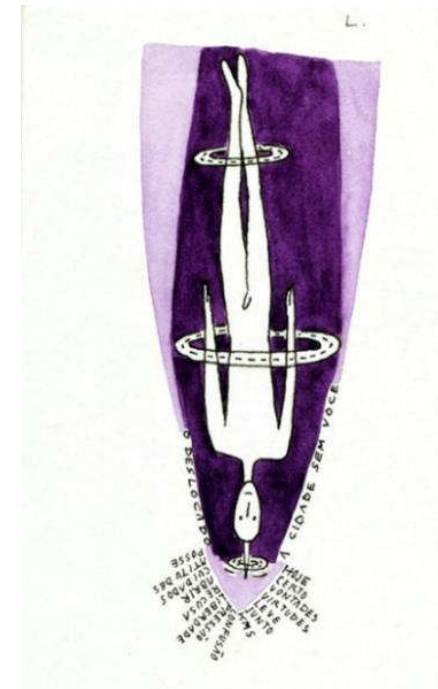
José Leonilson. *Sua montanha interior protetora*. 1989.  
Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 25,5 x 18 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 90).

Nesta *malha da sexualidade*, os jogos de poder têm como efeito identidades e afetos. No tecido sociopolítico, os espaços (não exclusivamente geográficos) são constituídos para conter determinados corpos que escapam às normas de sexualidade, gênero e outras, conforme Preciado (2017). Diariamente, são tantos os olhares e discursos que nos identificam à espera do encaixe perfeito. Mas este ajuste completo às identidades não se efetua. Isto, contudo, gera efeitos sobre os nossos corpos e os afetos que nos constituem. Neste sentido, os afetos tristes – medo, angústia, culpa, melancolia, solidão, e assim por diante – apresentam-se enquanto *efeitos performativos* (BUTLER, 2003).

A sensação de desencaixe social, seja em espaços ou identidades, é expressa nas múltiplas expressões de Leonilson. O artista olha para uma série de classificações que lhe exigem uma identificação, mas não consegue correspondê-las. Não se reconhece dentro da categoria “bicha”, por se considerar masculino demais, também não se enquadra nas identidades étnico-raciais postas à mesa. A sensação de não pertencimento a um espaço, a uma identidade, se fez mais presente em suas viagens ao exterior. Em seu audiodiário, relata:

Aqui em Nova York, por exemplo, eu não me identifico com nada, porque eu não sou hispano, eu não sou preto, eu não sou branco também. Eu não sou uma bicha. Eu tenho certeza da minha masculinidade. É bobo porque parece aquela história de quem que eu sou, né. Eu não tenho ideia, eu não tenho ideia mesmo. Eu não sei qual que é a minha identidade (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).

Na pequena aquarela *O deslocado*, Leonilson dá a ver esta sensação. A cor roxa associa-se ao vazio do papel e à estética da violência, da exclusão, também presente na obra *Palavras violentas*. No centro do papel há um corpo despido de cabeça para baixo, envolto por dois círculos. Aparentemente, são círculos que restringem os movimentos. A face acompanha tamanha imobilidade. Próximo a seu tronco está escrito: “o deslocado” e “a cidade sem você”. Ao redor de sua cabeça, estão as palavras: “hoje”, “certo”, “vontades”, “virtudes”, “leve”, “junto”, “kms”, “confusão”, “pressão”, “liberdade”, “recursa”, “abrir”, “cuidados”, “atitudes”, “posse”.



José Leonilson. *O deslocado* (detalhe). 1989. Aquarela e tinta preta sobre papel, 24 x 11,5 cm. Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 125).

Frente a tantas exigências, Leonilson sente-se uma verdadeira ilha repleta de ambiguidades, belezas e egoísmos. Palavras que são bordadas em inglês no trabalho *O ilha*. A própria língua tem a sua poética, nos conta o artista. *El desierto*, por exemplo, seria uma sensação existente apenas na língua espanhola (PEDROSA, 2014). Lagnado (1995) menciona ainda o modo como Leonilson reúne os gêneros masculino e feminino em um único objeto. Desta maneira, por meio de uma representação visualmente simples, o artista consegue narrar de forma poética tamanha sensação de solidão como efeito das políticas de identidade que o cercavam. Nas palavras de Leonilson, *O ilha* reúne a vontade “de sair para longe e levar tudo” (PEDROSA, 2014, p. 258).



José Leonilson. *O ilha*. 1990.  
Aplicações de metal e bordado sobre tela, 35 x 27 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 59).

Uma ilha, no entanto, é única. Falo de um uno que abriga a multiplicidade em seu interior. Abriga vida e a possibilidade de transformação cotidiana. Que não nos seja retirada também a fuga, mas levemos conosco o que nos torna mais fortes: as relações. Afaste-se hoje, encontre-se amanhã.

Ainda em um diálogo com o espaço, a figura do louco se apresenta como aquela do sujeito que não se encaixa em nossa sociedade. Esta, contudo, sofrerá uma *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 1996a) com Leonilson.

A aquarela *O louco* traz impressa um conjunto de fogos dourados que emanam do sexo, barriga, peito, boca, ouvidos e olhos de um corpo que se posiciona no centro do papel. Seria a transcendência daquilo que fora aprisionado, segmentado, classificado? Em seus pés, uma poça com os dizeres “o louco”. Seria possível associar a figura do louco em Leonilson ao trabalho do artista e à questão da sexualidade?

Em entrevista concedida a Lagnado (1995), Leonilson menciona o lugar do louco em sua memória e produção artística. Recorda que em sua infância havia uma instituição psiquiátrica perto de sua casa. Por isso, era recorrente deparar-se com “pacientes” nas ruas e brincar com eles no jardim da instituição. Recorda das brincadeiras realizadas junto daquelas “vidas loucas”, desapegadas de convenções sociais. Lembra ainda da figura de um indivíduo que cruzava as fronteiras de gênero e produzia as próprias roupas com bordados e se pintava. Neste contexto, pensa a respeito do trabalho do artista que também é um *outsider*. Em Leonilson é possível vislumbrar o artista como aquele que subverte, em diferentes

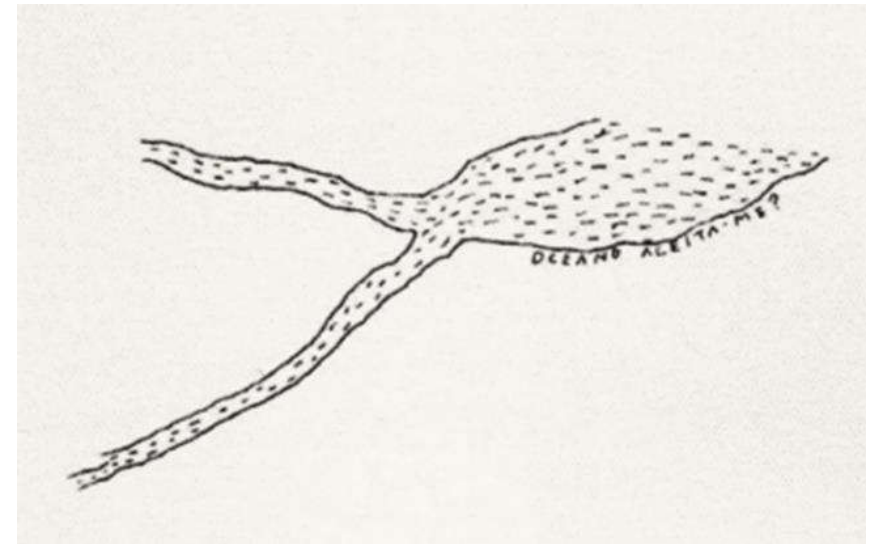


expressividades, os territórios da normalidade, do gênero e da sexualidade para criar outros territórios possíveis (DELEUZE; GUATTARI, 1992).



José Leonilson. *O louco*. 1992.  
Aquarela e tinta preta sobre papel, 31,8 x 24 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 91).

O desejo de aceitação configura-se enquanto uma linha importante neste contexto, de ser aceito por inteiro. O desenho *Oceano, aceita-me?* traz com simplicidade o poder da exclusão social. Em traços finos, desenha dois rios que deságuam em um mar rodeado pela frase que leva o título da obra. O louco, o artista, aquele de sexualidade dissidente e que não cabe nas identidades étnico-raciais. Um corpo que escapa e se vê imerso às violências. Solitário, Leonilson gostaria apenas de ser aceito. Nadar por entre os fluxos e intensidades deste oceano da vida. *Devir homem-peixe*. “Eu to cheio de vontade, assim, cheio de vontade. Homem-peixe, homem-peixe com um oceano inteirinho pronto pra eu nadar” (Leonilson em A PAIXÃO DE JL, 2015).



José Leonilson. *Oceano, aceita-me?* (detalhe). 1991.  
Tinta de caneta permanente sobre papel, 30 x 23 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 100).

Que seria de um rapaz isolado, frágil, oposto, urgente, confuso, senão um gigante com flores? Essas são palavras que remontam a dois trabalhos de Leonilson feitos nos últimos anos de sua vida. São palavras bordadas em pequenos tecidos frágeis, flexíveis, sensíveis. Tecidos que se costuram uns aos outros, dobram-se, reúnem a imagem da cruz e das flores. Tudo para demonstrar a urgência de seu estado afetivo e de saúde, ou a fragilidade da vida. Manualmente, constituem-se costuras, bordados e dobras imediatas.



José Leonilson. *O Gigante com flores*. 1992.  
Bordado sobre lençol sobre mesa de ferro, 28 x 28 x 5 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 184).



José Leonilson. *Isolado frágil oposto urgente confuso*. 1990.  
Costura e bordado sobre voilê, 21 x 63 cm.  
Fonte: Cassundé e Resende (2012, p. 49)

As linhas da solidão são delineadas, portanto, em momentos distintos de sua vida. Quando doente, passa a sentir-se como alguém que não seria amado, que terminaria os seus dias solitário. Aqui, há algo que difere do desejo de mudanças, mas configura-se enquanto desejo de cuidado, de carinho, de viver. Em uma fronha de algodão, Leonilson borda “ninguém”. Para Lagnado (1995), mais do que autobiográficos, os bordados precisam ser vistos como “autorretratos”. A sensação de solidão que acompanha a muitos no momento de deitar-se sobre a cama. A composição da obra se apresenta em um momento que doença lhe confere uma incapacidade de realização sexual e afetiva. Assim, entre afetos alegres e tristes, a potência de uma sexualidade vivida vai se constituindo.



José Leonilson. *Ninguém*. 1992.  
Bordado sobre fronha em tecido de algodão, 23,5 x 46 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 67).

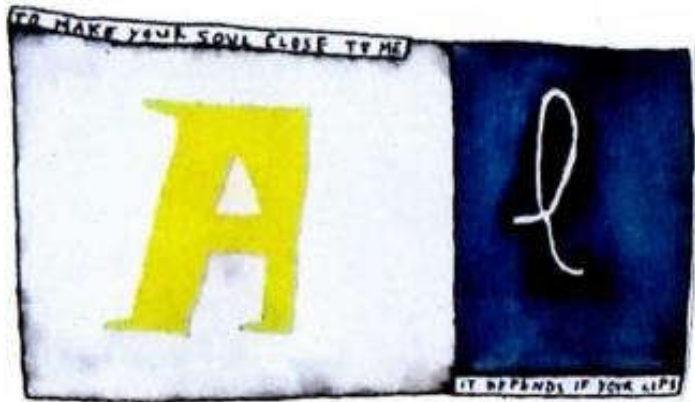
## Fios de memórias

Recordações da infância, do relacionamento com os familiares, do primeiro contato sexual (e também o último), das paixões efêmeras em espaços públicos, dos amores com seus resquícios de alegria ou mágoa, daquele filme visto acompanhado ou só, do olhar que se encontrou em uma noite, dos toques que não retornam mais. Tudo se foi e tornou-se memória, mas ainda está, nos compõe. São linhas emaranhadas à *malha da sexualidade*, em nós.

Pensar a dimensão dos afetos na relação com as memórias da sexualidade provoca incômodo, pois se trata do mais íntimo. O conjunto de experiências que se materializam nas obras de Leonilson são capazes de me acompanhar neste sentido – experiências que grafam *linhas da vida*, conforme propõe Ingold (2015). Os seus trabalhos recuperam prazeres, afetos, lugares, sensações e momentos da memória do artista. Essa, por sua vez, pode ser entendida em seu aspecto *rizomático* (DELEUZE; GUATTARI, 1995), composta por linhas de experiências sempre em movimento dando a ver recordações e seus devires possíveis. Trata-se de uma dinâmica que não distingue e hierarquiza pessoas de coisas, tempo de espaço, afetos de razão, material do imaterial, mas se dá a partir das *relações*.

De tal modo, as linhas ou fios de memórias podem ser recuperadas através de distintas grafias: pinturas, bordados, desenhos, poemas, áudios, entre outras. Isto me leva a ao seguinte questionamento: até que ponto os outros nos compõem, e até quando? A obra arte, neste aspecto, tem o

poder de questionar, homenagear, trazer à tona e até mesmo imortalizar o que já se foi. Ou ainda pode ser utilizada para ter a quem ama mais próximo, como Leonilson fez em *To make your soul close to me*.



José Leonilson. *To make your soul close to me* (detalhe). 1989.  
Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 31,9 x 23,9 cm.  
Fonte: Pedrosa (2014, p. 66).

Enquanto vivia esta dissertação em diálogo com os autores, as obras e tudo que percorreu a minha vida nos últimos anos, deparei-me e retomei outros artistas que teciam a relação entre memória e sexualidade através da *perda*. Além de Leonilson, o conjunto de grafias e suas linhas em Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst, Newton Moreno, Liniker, Alair Gomes, Duane Michals, Hervé Guibert, Federico Garcia Lorca, Frida Kahlo, Elizabeth Bishop e tantos/as outros/as também contribuíram com este *devir pesquisador-artista*.

Os versos de *Uma arte*, poesia de Elizabeth Bishop, são mencionados no final do filme *Flores Raras* (2013), cuja abordagem é biográfica. Existe uma arte na perda, escreveu Bishop, após distanciar-se da mulher amada. De seus encontros, só restaram as memórias em fotografias, objetos, em sua poesia.

*Uma arte*  
Elizabeth Bishop

A arte de perder não é nenhum mistério;  
tantas coisas contêm em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:  
lugares, nomes, a escala subsequente  
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero  
lembrar a perda de três casas excelentes.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império  
que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

— Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo  
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser mistério  
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.

A quem culpamos tantas perdas? A nós mesmos? Às capturas políticas com suas estratégias e técnicas de sujeição? Aos recursos imediatos das sociedades atuais? Eu não tenho respostas para estas perguntas. Elas não são somente minhas, mas de um modo de ser que carregamos. Perder dói, e continuará doendo. Perderemos em vida – e pela morte – até quando? Eu que tanto já perdi, em tantos, também mobilizei as palavras com a escrita, em versos:

*Memórias*  
O autor

Já se passaram meses...  
Vente novembro lá fora.  
Diante das memórias que me cobram presença,  
fechei os olhos – e vi três movimentos.

O primeiro foi o de suas mãos,  
conduziam lentamente a minha respiração.  
Autorizavam-me a estar maior,  
De pluma a pássaro.

Em seguida, retomei o canto dos seus lábios.  
Era mi menor.  
Doce som que alimentava os meus desejos.  
Melodia de poeta iniciante.

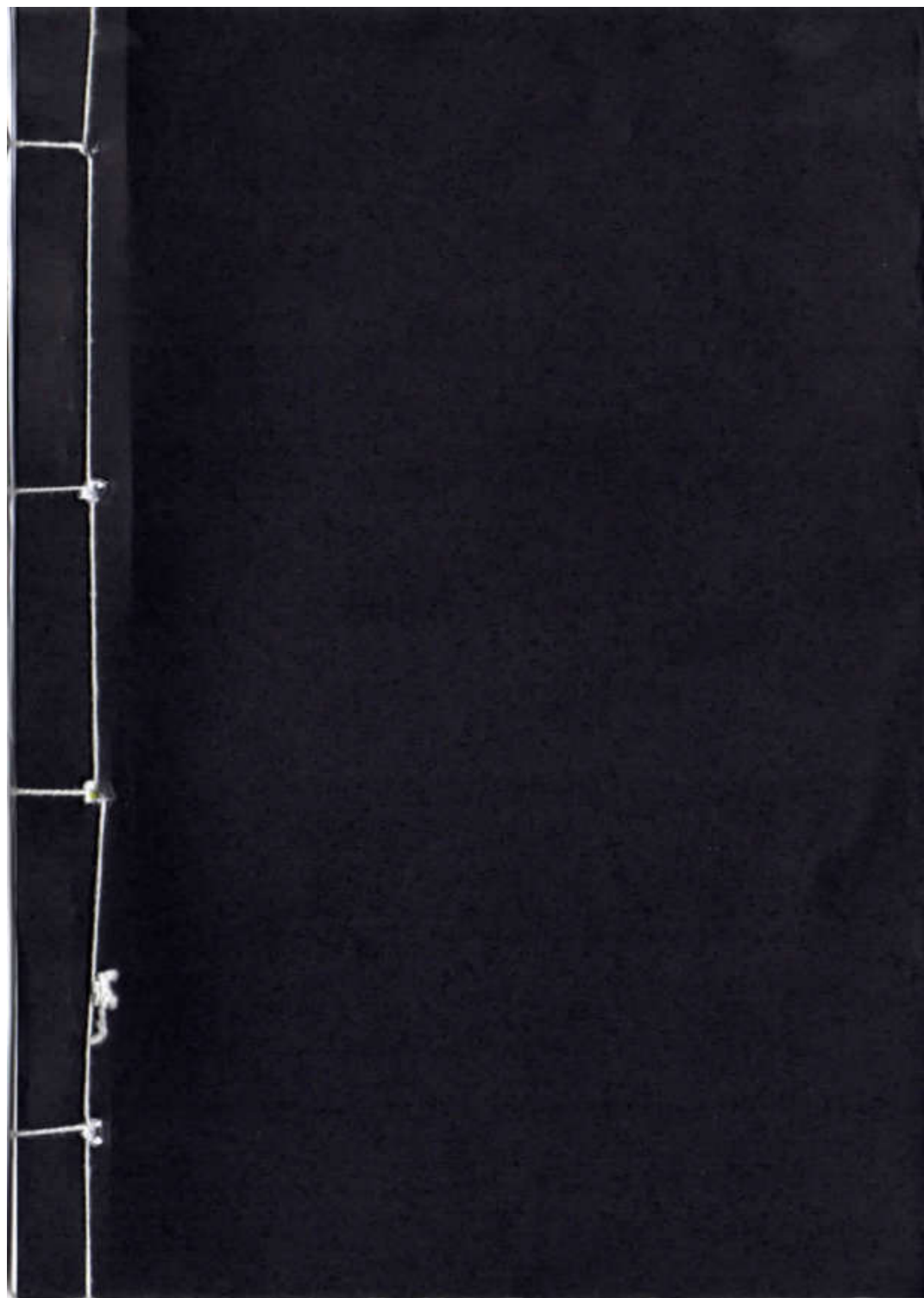
Finalmente, o movimento do seu coração.  
Resistia sob a pele.  
Sentia quando deitava em seu peito.  
Foi o sopro de um calor que perdi.

Com esses versos, enfim, concluo este *diário de grafias*, que já fica na memória. Nele, percorri diferentes territórios para compor algo que excedesse a minha perspectiva. Isto é construir e se transformar no processo do conhecimento. Para tanto, recorri aos encontros, às verdades e aos afetos. Compus em diferentes grafias para trazer a sexualidade de volta à vida. Do percurso uma coisa foi esclarecida a mim: não se tratou de uma tarefa simples. Como escreveu Caio Fernando Abreu (2013, p. 155): foi “preciso sangrar a-bun-dan-te-men-te”.



José Leonilson. *Sem título*. 1985.  
Fonte: Projeto Leonilson (2018).







## Epílogo

### Linhas que devem de um nó na garganta

No tempo de mestrado, enquanto transitava por diferentes espaços, acessei as notícias diariamente. E muito aconteceu. Judith Butler foi chamada de “bruxa” quando passou pelo país, assim como bonecos com a sua imagem foram queimados, em São Paulo. Acompanhei a ascensão de uma frente conservadora no cenário político, cujas propostas de atuação iam de encontro à legalização do porte de armas e à censura do debate político, de gênero e sexualidade nas instituições de ensino. A exposição “Queermuseu”, em Porto Alegre, que reunia obras de arte em diferentes formas de expressão de gênero, corpo e sexualidade, foi cancelada por ser considerada ofensiva. Observei as “terapias de reorientação sexual” e os “processos de libertação” novamente ansiarem uma “cura gay”. Relatos de violência e imagens de rostos ensanguentados por demonstrarem afeto em público, por <sup>existirem</sup>, se colocaram diante de mim nas redes sociais. Marielles, Dandaras, Quellys e Plínios foram assassinadxs diariamente. São linhas duras que me afetaram diretamente no tempo de mestrado, provocando indignação, agitação, angústia, desgaste, impotência, medo.

Entre tantas linhas que pesam, ramificaram outras flexíveis, de fuga e resistência. A Organização Mundial da Saúde retirou a transexualidade de sua lista de transtornos mentais. Ocorreu o debate no Supremo Tribunal Federal sobre a inconstitucionalidade da restrição de doação de sangue por “homens que fazem sexo com homens”. A discussão sobre gênero e sexualidade virou tema de programas na maior empresa da mídia televisiva brasileira. Artistas emergiram com canções potentes, dando a ver e ouvir a multiplicidade dos corpos e afetos. Mais uma vez a maior festa

mundial da celebração dessa mesma potência vital fluiu pelas ruas do país. *Corpo Elétrico*, *Divinas Divas*, *A Paixão de JL*, *Flores Raras*, *Moonlight* e *Laerte-se* foram filmes que me tocaram. Conheci as famosas praias do Rio de Janeiro, inspirações para as fotografias de Alair Gomes. A tradução em português do livro *Testo Junkie*, de Paul B. Preciado, foi lançada no país. *As confissões da carne*, o quarto volume de *História da sexualidade*, escrito póstumo de Michel Foucault, foi publicado na França. Me encantei com o Fazendo Gênero 11, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. No tempo de mestrado, por entre as cores, sons e perfumes do mar e das cidades, experienciei alegrias, desejos, prazeres, paixões, desilusões e saudades.

*Encontros*, *Verdades* e *Afetos* são efeitos desse contexto de dimensões macro/micropolíticas coexistentes, cuja descrição trazida nestas páginas é insuficiente (e quando será completa?). Nesses *diários de grafias*, realizei experimentações teórico-metodológicas para ensaiar composições da sexualidade em vez de definições. Como numa dança, foi preciso deixar ser conduzido pelo que me afetava no decorrer do processo. Nos diários, arrisquei com alguns movimentos que a vida havia me afastado há muitos anos: a escrita visceral, o desenho comedido, a pintura iniciante, a costura e o bordado incerto. No desenvolvimento da pesquisa, portanto, não aprendi apenas com a ciência e a filosofia, mas também com as artes. Germinou, aos poucos, um *devir pesquisador-artista*. Na companhia de José Leônilson, reuni conceitos e diferentes materiais para trazer a sexualidade de volta à vida. Dessa maneira, os diários resultaram de experiências e relações, constituem-se como afetos.

Em um primeiro momento, produzi os croquis dos diários com os textos, as imagens e os esboços de possíveis intervenções.



Com Leonilson, criei mundos imaginados. Em seguida, visando a materialização do trabalho, realizei verdadeiros malabarismos entre as diferentes grafias ao mesmo tempo que me voltei aos materiais: papeis, tintas, tecidos, linhas e agulhas.

Ao pesquisar sobre papeis me vi em um universo até então inexplorado: o das composições, cores, texturas e gramaturas (e seus valores comerciais). Após visitas em papelarias, casas de artes e buscas na internet, selecionei os papeis cartão, color set, sulfite, vegetal e manteiga. Cada um com suas experimentações à parte. As primeiras experimentações-impresões foram feitas exclusivamente por mim em uma impressora a jato de tinta, porque era preciso arriscar com as possibilidades. Para o “miolo” dos diários, optei pela flexibilidade e valor do sulfite de cor branca. A *Apresentação* dos diários, no entanto, foi impressa em papel manteiga. Assombrado pelo medo de ter todo o trabalho rasgado na impressora, arrisquei com esse papel delicado. E lá me vi admirado com o resultado de uma impressão em papel semitransparente, de tom amarelado. Como se ali houvesse impresso o tempo e a sensibilidade do conteúdo dos diários que busquei compor. Usei a transparência do papel vegetal para compor ou sobrepor algumas páginas com abordagens poéticas. Nos momentos finais, os papeis color set e cartão, ambos de cor preta, foram usados para a produção das capas dos diários e de uma caixa que os preservasse.

Além dos papeis, fui em busca dos outros materiais: as tintas, linhas, tecidos e agulhas. A minha relação com cada material conferiu modos de aprendizagem e de expressão pontuais. Inspirado nas aquarelas de Leonilson, decidi fazer uso desse material até então inexplorado. Fiquei encantado com a suavidade e os movimentos que nasciam com as pinceladas, com as intensidades que a relação entre o pigmento e a água promoviam. Da fluidez de um material líquido para o jogo paradoxal entre rigidez e fragilidade dos bordados e

costuras sobre tecido ou papel – outro território pouco conhecido. Diferentemente da aquarela de pinceladas com secagem rápida, as costuras e bordados exigem paciência. Fiz uso dos tecidos mais explorados por Leonilson: feltro, linho e algodão cru. Então, teci relações imperfeitas <sup>com</sup> linhas capazes de evocar memórias e afetos.

Assim, com as experiências e poucas certezas, compus a estética e poética desta dissertação, de caráter experimental e vibrátil. Criei textos, poesias, desenhos, costuras, crochês, pinturas, dobraduras, colagens. Entre erros e acertos, o meu encontro com tantos conceitos, obras de arte e materiais reúne parte de mim às vésperas de uma exposição. Talvez seja por isso que eu ainda relute em entregar este trabalho por mais de trinta dias após a defesa do mestrado. É fato que não esperava produzi-lo neste formato, não me preparei de antemão para isso. O processo de construção de uma pesquisa não foi linear, mas rizomático.

No tempo de mestrado, ao pensar nos movimentos da vida e dos processos de criação, realizei cartografias da sexualidade. Foram tantos os encontros ao longo dos três diários. Neles, me vi saturado de verdades, senti medo, vivi dramas, habitei arruários e desertos, ganhei asas com as paixões e aspirei vapores das saunas. Não foi preciso estar em todos esses espaços para vivenciar as suas sensações. Essa é a dimensão inorgânica e plástica da sexualidade que expressa Leonilson.

Esta dissertação, portanto, materializou-se com os fios das relações, experiências, acontecimentos, conceitos, afetos, memórias, violências, discursos... Linhas que deviram de nós na garganta dando a ver emaranhados criativos com os materiais. Isso é a *malha da sexualidade*. Não à toa que este texto foi impresso sobre linho, é para que os seus fios escapem.



## Referências

A PAIXÃO DE JL. Direção: Carlos Nader. São Paulo, SP, Brasil: Já Filmes, 2015. Filme de 82 min.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ASAS DO DESEJO. Direção: Wim Wenders. Alemanha/França: Road Movies Filmproduktion, 1987. Filme de 128 min.

AZEVEDO, Aina. Diário de campo e diário gráfico: contribuições do desenho à antropologia. *Áltera – Revista de Antropologia*, João Pessoa, PB, v. 2, n. 2, p. 100-119, jan./jun. 2016.

BOSCH PROJECT. *Jheronimus Bosch, The Garden of Earthly Delights*. 2019. Disponível em: <[http://boschproject.org/#/artworks/The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights](http://boschproject.org/#/artworks/The_Garden_of_Earthly_Delights)>. Acesso em: 02/01/2019.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p. 183-191.

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

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo (Orgs.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CAVAFY, Constantin. A origem. In: *90 e mais quatro poemas*. 2ª ed. Coimbra: Centelha, 1986.

DA QUEBRADA, Linn. A Lenda. Intérprete: Linn da Quebrada. In: DA QUEBRADA, Linn. *Pajubá*. São Paulo:

Independente. 2017a. Álbum online. Faixa 14 (3 min 17 s).

DA QUEBRADA, Linn. Submissa do 7º Dia. Intérprete: Linn da Quebrada. In: DA QUEBRADA, Linn. *Pajubá*. São Paulo: Independente. 2017b. Álbum online. Faixa 2 (3 min 34 s).

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

DE LAURETIS, Teresa. Queer theory: lesbian and gay sexualities. An introduction. *Differences*, Providence, EUA, v. 3, n. 2, p. 3-28, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Os Intercessores. In: *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 151-168.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997a. Vol. 5. p. 11-110.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1837 – Acerca do ritornelo. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997b. Vol. 4. p. 100-149.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1933 – Micropolítica e Segmentaridade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a. Vol. 3. p. 76-106.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos? In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996b. Vol. 3. p. 9-30.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol. 1. p. 10-36.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Vol. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Susana Oliveira; RODRIGUES, Carolina Cantarino. Apresentação de Dossiê: Transes. E se artes e ciências? E se... e...? *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, SP, n. 59, p. 57-61, 2012.

FLORES RARAS. Direção: Bruno Barreto. Brasil/EUA: LC Barreto, 2013.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998b.

FOUCAULT, Michel. O jogo de Michel Foucault [1977]. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos & Escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. p. 44-77.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder [1982]. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos & Escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 118-140.

FOUCAULT, Michel. Poder e Saber (1977). In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. 2ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006. p. 223-240.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência [1984]. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 288-293.

GARCIA, Gabriel Cid. A expressividade do deserto: ressonâncias estéticas. *ClimaCom*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 28-34, 2014. Disponível em: <[http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/dossie/n01/dossie\\_climacom\\_redes.pdf](http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/dossie/n01/dossie_climacom_redes.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2019.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HALPERIN, David M. The normalization of queer theory. *Journal of homosexuality*, New York, EUA, v. 45, February 2003, p. 339-343, 2003.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 35-118.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Oxon; New York: Routledge, 2007.

KOFES, Suely. Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In: KOFES, Suely; MANICA, Daniela (Orgs.). *Vida & Grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia*. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2015. p. 20-39.

LAGNADO, Lisette. Leonilson: *São tantas as verdades/So many are the truth*. São Paulo: SESI (São Paulo), 1995.

LEONILSON, José; GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. *Use, é lindo, eu garanto*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. Os estudos queer e a educação no Brasil: articulações, tensões, resistências. *Contemporânea*, São Carlos, SP, v. 2, n. 2, p. 363-369, 2012.

LUIS ANTONIO – GABRIELA. Direção: Nelson Baskerville. Brasil: Cia Mungunzá de Teatro, 2018. Espetáculo de teatro de 90 min. Fotografia disponível em: <<https://www.facebook.com/CiaMungunzaDeTeatro/photos/a.538954752821830/2054757604574863/?type=3&theater>>. Acesso em: 02/01/2019.

MALUFE, Annita Costa. Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze. *Acta Scientiarum. Language and*

*Culture*, Maringá, PR, v. 37, n. 3, p. 233-241, 2015.

MISKOLCI, Richard. Origens históricas da Teoria Queer. In: MISKOLCI, Richard (Org.). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora UFOP, 2012. p. 21-34.

NEWTON, Esther. Too Queer for College: Notes on Homophobia (1987). In: NEWTON, Esther. *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas*. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

NÓ. Direção: Deborah Colker. Brasil: JE Produções, 2005. Espetáculo de dança de 59 min. Fotografias disponíveis em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br/galeria-no>>. Acesso em: 03/01/2019.

NÓBREGA, Christus. *Sudário* (série). 2013-2014. Impressão a jato de tinta com tinta feita de sangue. Imagens disponíveis em: <<https://www.christusnobrega.com/sudario>>. Acesso em: 03/01/2019.

ORLANDI, Luiz. Um gosto pelos encontros. [s.d.]. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/>>. Acesso em: 03/01/2019.

PAIVA, Ana Paula Mathias. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. 145 min. Alemanha/França: Argos Films; Road Movies Filmproduktion, 1984.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Apresentação. In: PASSOS, Eduardo;



KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, Adriano (Org.). *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

PESTANA, Fernanda. Imagens de “Objetos e afetos”. 2016. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/43406693/Objetos-e-afetos>>. Acesso em: 17/03/2019.

PESTANA, Fernanda. *Objetos e Afetos*. 180 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem/ Laboratório de Estudos Avançados, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

PRECIADO, Paul. Cartografias Queer: O Flâneur Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia “Zorra” com Annie Sprinkle. *eRevista Performatus*, Inhumas, GO, v. 5, n. 17, p. 1–32, 2017.

PRECIADO, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

PROJETO LEONILSON. *Obras em acervo*. 2018. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/>>. Acesso em: 13/07/2018.

RODRIGUES, Carolina Cantarino. *Entre corpos, tempos e sujeitos: ciências, políticas e artes improvisando identidades*. 230 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: vazio-pleno* de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 17/03/2019.

SALAVISA, Eduardo. *Barcelona. Praça da Catalunha. Desenhar as pessoas que passam*. 2001. Disponível em: <<http://www.diariografico.com/htm/viagens/popups/diario05/barcelona.htm>>. Acesso em: 17/03/2019.

SALAVISA, Eduardo. *Diários de Viagem: desenhos do cotidiano*. Lisboa: Quimera Editores, 2008.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19–54, 2007.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, SP, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Paj Publications, 1982.

VASCO, Marcela Roberta Guimarães. *Imagens trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015.

Apêndice – Envoltório do trabalho

