

Universidade Federal Fluminense  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
PPGCA/UFF

**ARTISTAS DE PROGRAMA**  
fabulações radicais de putas e michês  
Augusto Braz

Dissertação de Mestrado  
Orientação: Mariana Rodrigues Pimentel

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B794a Braz, Augusto Gil Pereira  
Artistas de Programa : fabulações radicais de putas e  
michês / Augusto Gil Pereira Braz. - 2023.  
296 p. : il.

Orientador: Mariana Rodrigues Pimentel.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Arte. 2. Prostituição. 3. Pornografia. 4. Ativismo. 5.  
Produção intelectual. I. Pimentel, Mariana Rodrigues,  
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

## **AGRADECIMENTOS**

A Mariana Pimentel, que me acompanha desde que eu era um pintor de paredes nu, e acompanha esta e outras pesquisas, processos e crises, há quase uma década. Agradeço por algumas das experiências mais transformadoras que já vivi no ensino superior.

Às pessoas que conheci e me aproximei na construção desta pesquisa. Que me confiaram suas histórias, suas imagens, suas ideias, seu tempo. Espero que possam se reconhecer nestas páginas. Agradeço por escreverem elas comigo. Em especial a Isabella Mariotti, Axell e Paulo Jorge Gonçalves.

Às putas e aos michês.

**SUMÁRIO****CONTRAÇÕES****13****MEMÓRIA****53**

Aurora Cursino/Deep Inside Porn Stars/Amara Moira/Confessionário

**FICÇÃO****83**

Tertuliana &amp; Uiara/Marina Abramovic/Orlan/Isabella Mariotti

**PUTARIA****113**

Janete Oliveira/Annie Sprinkle/Lyz Parayzo/Axell/Ninho

**DESEJO****152**

Janaína Leite + Lucas Scudellari/Paulo Jorge Gonçalves/Babilônia + Bicha de Sete Cabeças

**TRABALHO****188**

Carlos Ginzburg/Andrea Fraser/Dias &amp; Riedweg/Epítome

**CUIDADO****215**

Daspu/Brenda Lee/Tereza Batista, cansada de guerra/Gabriela Leite + Lourdes Barreto

**RISCO****242**

Indianarae Siqueira/Betania Santos + Mulheres Guerreiras/Bruna Kury/Zona do Manguê + Vila Mimosa

**DILATAÇÕES****271****LISTA DE IMAGENS****280****REFERÊNCIAS****286**







**CONTRAÇÕES**

Costumo localizar o início deste processo de pesquisa no ano de 2017. Mas talvez possamos voltar muito mais no tempo para encontrar sua origem. Tenho essa lembrança, de pequeno, de passar pelas ruas do centro de São Paulo, no banco de trás do carro, com meus pais, e ver as prostitutas em seu *trottoir*, especialmente nos arredores da Rua Augusta. Lembro também dos michês na região da República, Arouche, Trianon... Lembro da extrema curiosidade, da excitação em vê-los, da efemeridade do momento em que meus olhos passavam por seus corpos, das coisas imaginadas daquelas realidades. Pela duração do instante em que atravessávamos um cruzamento, uma prostituta sentada na mureta conversava com outras duas, essas em pé. As roupas curtas, sensuais; os saltos altos; os olhares atentos. Penso nessa performance, um esgarçamento do tempo, uma (re)apropriação do espaço, na *vulnerabilidade* de seus corpos, *vibráteis* (ROLNIK, 2006), afetando a todos de formas distintas, disponíveis a serem afetados pelos outros, pelo mundo.

Para mim, era um maravilhamento. De criança desenvolvi esse fascínio por putas e michês. Talvez também um desejo secreto, sufocado, apavorado, de um dia tornar-me um deles. Percebo que compartilho essa admiração, essa quase obsessão, com muitos artistas. Lembro das primeiras personagens que me chegavam nas novelas, filmes, programas de televisão: Capitu, Hilda Furacão, Cintura Fina, Bruna Surfistinha... Personagens que habitam o imaginário de um país. Quando finalmente me dispus a adentrar esse universo, que antes parecia tão distante, quase restrito a um plano ficcional, pude confirmar as múltiplas potências dessas performances, o total descolamento que existe entre as vivências numa mesma cidade, nos diferentes contextos sociais, como se houvesse mundos paralelos coexistindo no espaço, experimentando o mesmo tempo.

A prostituição pode ser *alta* ou *baixa*, de rua, de *site*, de aplicativo, de sauna, de hotel, de boate, de banheiro, de improviso. Pode ser uma experiência prazerosa, asquerosa, traumática, fugaz, viciosa, revolucionária, insurgente, rebelde, desesperada, lucrativa, precária, dolorosa, angustiante, cansativa. Pode ser estética; pode ser política. Não dá para pensar prostituição como uma experiência unificada, delimitada, fácil de narrar, de dar conta.

A descrição do trabalho de uma profissional do sexo é, na melhor das hipóteses, dar prazer sensual, nutrir, entreter, ouvir, ensinar, inspirar, ajudar, criar, tocar, curar, amar, e satisfazer. Na pior, é barganhar, brigar, aguentar, suportar o toque desajeitado, confrontar o preconceito e o julgamento, evitar a prisão, travar batalhas legais, lidar com vírus mortais sexualmente transmissíveis, e esquivar-se de estupro e assassinato. Nosso trabalho demanda muita energia, no mínimo. (SPRINKLE, 1998, p. 134, tradução minha)<sup>1</sup>

A complexidade é enorme. Não é possível pensar a prostituição de maneira afirmativa sem realizar um exercício de observação histórica das diferentes formações e possibilidades do mercado do sexo.

Construído no século XIX a partir de uma referência médico-policial, o conceito da prostituição não pode ser projetado retroativamente para nomear práticas de

---

<sup>1</sup> “The job description of a sex worker is, at best, to give sensual pleasure, nurture, entertain, listen, teach, inspire, help, create, touch, heal, love, and satisfy. At worst, it’s to haggle, fight, put up with, endure clumsy touch, confront prejudice and judgmentalism, avoid arrest, wage legal battles, battle deadly sexually transmitted viruses, and avoid rape and murder. Our jobs take lots of energy, to say the least.” (SPRINKLE, 1998, p. 134)

comercialização sexual do corpo feminino em outras formações sociais, sem realizar um aplainamento violento da singularidade dos acontecimentos. Fenômeno essencialmente urbano, inscreve-se numa economia específica do desejo, característica de uma sociedade em que predominam as relações de troca, e em que todo um sistema de codificações morais, que valoriza a união sexual monogâmica, a família nuclear, a virgindade, a fidelidade feminina, destina um lugar específico às sexualidades insubmissas. (RAGO, 2008, p. 25-26)

Se não podemos usar esse conceito retroativamente, antes de sua construção no século XIX, como afirma a historiadora Margareth Rago, sem apagar as especificidades que caracterizam as diferentes práticas de comércio do sexo no decorrer do tempo, me parece ser necessário pensá-lo ampla e livremente no presente e em relação à história que foi construída em torno dele. Tampouco é possível pensá-lo sem conceder espaço às problemáticas envolvidas, às dores que putas e michês carregam em seus corpos. Não dá para ignorar a importância social dessas pessoas, o poder de cura, o aspecto do cuidado, a estetização de suas vivências. Não podemos esquecer que a estrutura mais ou menos pré-definida do *programa* no senso comum é uma ficção. Que todos os programas são ficções, improvisos, que inventamos o aqui-agora no presente instante. Que isso é potência. Que o estigma existe e dói, mais para uns do que para outros, muitas vezes fisicamente. São tantas contradições, tantos vetores de força e poder em diferentes direções, sentidos, intensidades... Mas me parece que podemos, sim, pensar e projetar a prostituição em direção aos futuros possíveis, em plena relação com o meio social e — por que não? — com o meio artístico.

A pesquisa que apresento aqui é um exercício de construção narrativa das possibilidades de interseção entre os campos das artes e do trabalho sexual (privilegiarei o uso do termo *prostituição*, na esteira do debate suscitado por Gabriela Leite e outras ativistas da Rede Brasileira de Prostitutas). Proponho elencar — e diferenciar — proposições artísticas nas quais os corpos de putas e michês são representados/apropriados e aquelas que partem deles enquanto produtores autônomos de discursos, ações, imagens, objetos e modos de existir. Isto é, enquanto construtores de seus *procedimentos fabulatórios* — “este novo modo de proceder da arte contemporânea, onde as fronteiras entre arte e realidade são ultrapassadas em prol de uma zona de troca entre estas esferas” (PIMENTEL, 2023, p. 98).

O uso de *fabulações radicais* para denominar as manifestações que serão discutidas neste texto se deu pela percepção de que elas frequentemente extrapolam aquilo que se conforma ao conceito de *obra de arte*. Escapam a esse enquadramento. Sua radicalidade se dá porque intervêm na materialidade da vida, no tecido social, no sistema político. Transformam a percepção e o desenho da cidade. Alteram a lógica das relações interpessoais. Operam transformações identitárias, individuais e coletivas. Abalam a normalidade cotidiana, perturbam a continuidade mecânica, automatizada, da vida social. E fazem tudo isso de modo profundamente estético, incorporando intrinsecamente procedimentos outrora atribuídos exclusivamente ao fazer artístico.

Faz-se necessário, portanto, esmiuçar o conceito de *fabulação*, central a toda reflexão construída neste texto. Parto da leitura proposta pela teórica-ativista Mariana Pimentel, que desenvolve esse conceito a partir de/em diálogo com os escritos dos filósofos Gilles Deleuze (que apresenta o conceito de fabulação em seu livro *Imagem-Tempo*) e Jacques Rancière (que afir-

ma, no livro *A Partilha do Sensível*, a existência, no curso da história ocidental, de três regimes das artes — ético; poético ou representativo; e estético). Em seu texto *Fabulemos! Ou como resistir à ficção*, Pimentel (2023, p. 107) nos explica que:

Se à arte moderna coube a tarefa de fabricar territórios estéticos no interior dos quais era e ainda é possível experimentar a potência bruta do sensível para além das relações ordinárias e homogêneas que com ele estabelecemos, a arte contemporânea tomou como tarefa ultrapassar essa partilha do sensível que insiste em separar a arte da vida, isto é, separar a arte do mundo que habitamos, fazendo desta não mais um território extraordinário, mas uma potência de criação de mundos, de novos e potentes modos de habitar o mundo.

Isto é, o que caracteriza a contemporaneidade é a superação da distinção excludente e hierárquica entre o real e o campo da arte. O que se dá pelo gesto fabulatório é uma *aliança*, uma aglutinação que torna indiscernível o limite onde um plano começa e o outro termina. Uma reconciliação entre o plano sensível e a experiência ordinária, que permite *ficcionar* outras formas de existência, ativando potências que extrapolam as limitações do território artístico, e reordenam as possibilidades da vida. Veremos, mais adiante, como o fazer-se puta/michê frequentemente opera essa sutura entre os planos real e ficcional, como constróem-se narrativas *fabulatórias* no exercício dessas identidades, como os próprios corpos tornam-se *dispositivos estético-políticos* capazes de instituir novas realidades.

A opção por utilizar o termo *Artistas de Programa* — enquanto possibilidade de atribuição de autoria e como denominador comum a gestos artísticos localizados na interseção entre o

plano estético e a experiência do trabalho sexual (plano do real) — é consequência de minha própria trajetória e produção artístico-teórica. Essa nomenclatura foi criada em parceria com Tertuliana Lustosa em 2017, quando de nossa primeira tentativa de aproximação entre um projeto artístico e a experiência da prostituição. Depois disso, segui utilizando o nome como norteador de todas as proposições artísticas/teóricas/fabulatórias que desenvolvi no decorrer dos últimos anos. *Artista de Programa* torna-se, assim, o nome de uma série de trabalhos, que abrange visualidade/plasticidade, reflexão/discursividade e vivência/identidade. *Se fabular é* criar indiscernibilidade entre o real e a ficção, é justamente esse o lugar em que esta pesquisa se faz possível, ao mobilizar simultaneamente experiência, invenção e abstração. Trata-se de construir arte, teoria e vivência em um só movimento: fazer-se artista-michê-pesquisador. E fazer isso em diálogo, em tensionamento com outras pessoas e suas experiências, com as quais venho travando contatos diretos ou indiretos, em maior ou menor intensidade conforme as possibilidades práticas de aproximação e a disponibilidade de materiais para consulta.

Como estou totalmente implicado na trajetória desta pesquisa, que em grande parte se deu em função de vivências levadas a cabo com/por/em meu corpo, o distanciamento que, num primeiro momento, caracterizou este texto, foi abolido. Retomo o uso da primeira pessoa, fragilizando a figura do pesquisador acadêmico em prol do *Artista de Programa* que não quer calar. Meu movimento partiu do meio artístico/acadêmico para a prostituição, com a posterior retomada da abordagem primeira a partir dessa vivência. A maior parte do tempo em que me prostituí correspondeu a um hiato produtivo no campo artístico-teórico, que depois passei a perceber como um período de pesquisa imersiva, que impossibilitava qualquer conversão precipitada em produto. Foram quase três anos até que algo dessa vivência pudesse ser trans-

formado em um objeto artístico palpável, passível de exposição, legível, experienciável (refiro-me ao *Confessionário*, trabalho da série *Artista de Programa*, de 2019, que será discutido no eixo MEMÓRIA). Entendo que a radicalidade do meu procedimento pode ser localizada nesse completo abandono (ou, ao menos, descompromisso) do processo artístico. Algo que também tinha a ver com uma insatisfação generalizada, com minha própria prática e o sistema em que se inseria (ou melhor, tentava inserir-se).

Minha trajetória, no entanto, demarca um lugar privilegiado, justamente por esse movimento, intencional, de sair de um lugar social de *status* (a academia, a escola de artes) para um lugar marcado pelo estigma (a prostituição), e pela possibilidade de retorno. Foi preciso reconhecer as limitações da minha experiência enquanto referente para pensar a interseção entre os universos da prostituição e da arte. Isso porque é marcada por uma série de privilégios — etário, de classe, raça e gênero, principalmente — e condições temporais, geográficas, econômicas muito específicas, que a tornam um tanto exclusiva. Minha liberdade de escolha certamente esteve condicionada por esses fatores. Não foi necessário expor meu corpo à imprevisibilidade das ruas. Não foi necessário experimentar o *trottoir*. Não houve mediação de terceiros com a intenção de apropriar-se de parte dos meus ganhos. Não houve situações de exposição a algum perigo real (embora tenha, ocasionalmente, sentido medo). Também, durante essa experiência, não me propus a resistir às normas estabelecidas no meio. Ao contrário, aderi a muitos dos dispositivos performativos que identifiquei como mais vantajosos comercialmente, produzindo uma vivência condizente com minhas necessidades, desejos, fragilidades, inconsistências, inseguranças... O trabalho sexual — insisto no termo a despeito de achá-lo insuficiente, porque, apesar da importância da reivindicação política de reconhecimento da prostituição enquanto



trabalho, com o propósito de alcançar direitos fundamentais para a população que a exerce, ela excede o campo laboral, avança sobre o campo emocional, do desejo, do gênero, define socialidades, altera percepções de mundo, excedendo também o campo sexual — foi vivenciado por mim como algo mais que trabalho, como uma sequência de experiências e transformações pessoais, íntimas, afetivas e intelectuais. Como uma sequência de prazeres diversos que descobri existirem em estado de latência em meu corpo, como uma ativação desses prazeres e de uma infinidade de possibilidades erótico-performativas, como a construção de uma nova consciência do *eu* e do meio social em que estive/estou inserido. Não seria capaz de dizer que minha experiência na prostituição dá conta desse universo, em especial dos aspectos mais violentos que o habitam. Mas provavelmente nenhuma vivência individual seria capaz de fazê-lo, dada sua imensa multiplicidade e mutabilidade.

Diante dessas limitações, a única saída que me parecia possível para dar continuidade a esta pesquisa, quando de sua adequação a um projeto de mestrado, em 2021, seria voltar-me à observação de outras experiências, à escuta de narrativas e perspectivas diversas. Se, num primeiro momento, pensei em distanciar esta pesquisa daquilo que vivi e narrei no *Confessionário* (trabalho em que retomo a memória de minha atuação no mercado do sexo, e que marca meu retorno à pesquisa artístico-teórica a partir de 2019), percebo agora que a aproximação dessas duas abordagens é imprescindível. Minha trajetória pessoal é o que guia essa investigação, que nunca será meramente teórica, nem tampouco conforme aos preceitos acadêmicos e às expectativas do sistema de arte.

Como a própria prostituição, as aproximações que aqui proponho podem causar mal-estar a alguns, a sensação de estarem sendo associados, cooptados, por algo inferior, sujo, doentio.



Ousar relacionar arte e prostituição certamente é colocar o dedo em suas feridas, provavelmente dos que estão confortavelmente inseridos no exclusivo campo das artes, como campo socialmente privilegiado. Porém acredito que é importante abrimos essa brecha reflexiva diante das transformações da arte características da contemporaneidade. A arte não se conforma mais ao cubo branco, afinal. Não cabe mais na moldura, nem tampouco em qualquer linguagem. Estaria fadada ao esgotamento autorreferente não fosse a expansão a que se propõe no presente, a partir do que Pimentel e Vasconcellos (Coletivo 28 de Maio) caracterizam como “giro minoritário da/na arte contemporânea”:

O referente giro minoritário produziu uma zona de indiscernibilidade de mão dupla entre arte e ativismo tornando possível, por um lado, que as pautas ativistas adentrassem o campo da arte, pondo em cheque seus dispositivos de saber-poder, por meio de ações e práticas artísticas; e, por outro lado, permitindo que as práticas ativistas tomassem para si táticas e estratégias de ação estéticas próprias ao campo da arte para agirem sobre o campo social. (28 DE MAIO, 2023, p. 15)

Estou sentado no apartamento de minha irmã, no bairro dos Campos Elíseos, em São Paulo, sozinho. Comigo vieram duas pilhas de livros que ladeiam a tela auxiliar que precisei pegar emprestada no trabalho, porque, às vésperas do início das férias programadas para dedicação total ao processo de escrita deste texto, a tela do computador decidiu não mais funcionar. Embarquei num ônibus para São Paulo com a mala cheia de livros, monitor numa sacola de mercado reutilizável, roupas para os próximos 20 dias. Deixei o Rio de Janeiro e suas delícias em busca do isolamento e concentração necessários à escrita do texto. Ironicamente, encontro-os nesta cidade habitada por mais de 12 milhões de pessoas.

Para começar, escolho ao acaso um disco de Chico Buarque (nem tão ao acaso assim, era o primeiro à vista). Começo a escrever e logo preciso levantar-me porque o disco está riscado, e uma das músicas, comprometida. Levanto a agulha e passo para a próxima. É *Geni e o Zepe-lim*. Não planejei essa coincidência. Depois de ouvir esse hino à atitude solidária de uma prostituta, essa denúncia ao tratamento que a sociedade oferece em troca, procuro a capa do disco para averiguar a gravidade do dano, isto é, qual a música perdida pelo risco que a interrompe logo nos primeiros instantes. É *Folhetim*. O disco, de 1982, faz parte da coleção *História da Música Popular Brasileira — Série Grandes Compositores*, e a música é apresentada na voz de Gal Costa. A inigualável Gal, que perdemos no fim do último ano. A música foi composta para a peça *Ópera do Malandro*, escrita por Chico em 1978. Decido tentar escutá-la novamente, afinal, os riscos nem sempre tomam a música toda. Funciona. O trecho comprometido limita-se à introdução da música. Curiosamente, nessa coletânea, uniram essas duas canções que representam as figuras marginais das mulheres da vida.

Como Chico, tantos outros compositores se dedicaram a pensar a vivência das prostitutas. A falar delas. Tantos outros artistas, das mais diversas formas. Penso em *Margot* — de Leci Brandão —, a das camas redondas, de Sodoma, de Gomorra; em *Flores Horizontais* — de José Miguel Wisnik, escrita a partir do poema *Oração do Mangue*, de Oswald de Andrade —, cantada por Elza Soares (outra perda inestimável do ano de 2022), e *Benedita* — de Celso Sim e Pepê Mata Machado — também eternizada na voz única de Elza; em Guaraci — personagem da música *João Carranca*, de Juçara Marçal —, que, enciumada, retalha o rosto do menino que sustenta; nas *Raparigas* — de Jards Macalé — Luzia, Maria, a pegar o dinheiro dos marinhos; e em tantas outras canções.

Quantas vezes já vimos representados corpos de putas — e também de michês, em menor escala — em pinturas, romances, peças de teatro, esculturas, músicas, performances, contos, filmes e numas tantas outras formas de expressão artística? Sem falar nos noticiários, nas etnografias, nos tratados médicos e nas ocorrências policiais. O corpo da puta — e do michê — é constantemente narrado, repetidamente representado, observado, comentado, examinado, escrutinado, incomodado, mal falado, amaldiçoado, venerado. Ainda assim me parece uma tremenda e deliciosa coincidência a aparição dessas duas músicas nos primeiros minutos que dedico a este texto após um longo período sem tocá-lo. Depois do Exame de Qualificação, rito de passagem que marca a metade do processo da pesquisa de mestrado, precisei distanciar-me do texto. Repensá-lo.

Minha proposta inicial era a escrita de uma história. Chamei de *Histórias das Artes dos corpos que se prostituem* a primeira versão deste trabalho. Isso porque reescrever a história da arte do ponto de vista das pessoas que se prostituem — e que a habitam, atravessam, constroem e desconstroem — é escrevê-la do ponto de vista dos *vencidos*:

Nas Teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin nos recorda que a história se escreve do ponto de vista dos vencedores. É por isso que o espírito feminista é amnésico. O que Benjamin nos convida a fazer é escrever a história do ponto de vista dos vencidos. Só através dessa reescritura invertida será possível interromper a repetição da opressão. (PRECIADO, 2019, p. 112, tradução minha)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “En las Tesis sobre el concepto de historia, Walter Benjamin nos recuerda que la historia se escribe desde el punto de vista de los vencedores. Es por eso por lo que el espíritu feminista es amnésico. Lo que Benjamin nos invita

Mas o processo levou-me a modificar essa abordagem, e conseqüentemente o título escolhido, adequando-os às percepções atualizadas que a pesquisa tem me proporcionado. Além disso, não me afirmo enquanto um teórico da arte, e sim um artista (*de programa*), e por isso não há como contornar os procedimentos artísticos e a decorrente liberdade que proporcionam ao processo investigativo. Não me prenderei ao rigor técnico que exige a feitura teórica. Isso não significa que este trabalho não seja guiado por um compromisso sério com a construção de pensamento em torno do delicado assunto a que proponho dedicarmo-nos nas páginas que seguem. Mas certamente não estou preocupado em provar uma *hipótese*, embora, inicialmente, tenha delineado dez pressupostos para guiar este projeto, os quais reproduzo a seguir:

1. A relação de *vulnerabilidade* que o corpo que se prostitui assume em relação ao outro, e como pode ser associada à ideia de *corpo vibrátil* (apresentada por Suely Rolnik).
2. A prostituição pressupõe outra ordem ética e estética à sexualidade; gozo como dispositivo estético.
3. Deslocamento ou desestabilização temporária de estruturas hierárquicas, relações de poder e de significado no contexto do trabalho sexual.
4. Ações ativistas e estratégias inventadas para garantir sobrevivência, dignidade e direitos, produzidas frequentemente sem intenção artística, podem ser lidas em um contexto estético, incorporando-as a uma narrativa histórica da arte.

---

a hacer es escribir la historia desde el punto de vista de los vencidos. Solo a través de esta reescritura invertida será posible interrumpir la repetición de la opresión.” (PRECIADO, 2019, p. 112)

5. Transformações físicas e comportamentais do corpo que se prostitui são intervenções *auto-ficcionalis*, invenções de si, e podem ter valor artístico.
6. Autoria em trabalhos que envolvem o corpo que se prostitui em contexto institucional de arte como uma questão de leitura: Putas tem cara. Putas tem nome?
7. É possível identificar, na experiência cotidiana do corpo que se prostitui, aspectos que permitam demonstrar a potência artística dessas vivências em si, borrando a linha que divide essa classe “subalterna” da classe artística.
8. *Programa* como suspensão da ordem temporal da realidade.
9. *Teoria-putaria* (binômio lançado por Tertuliana Lustosa em seu *Manifesto traveco-terrorista*) se funda nas práticas discursivas e reflexivas, no cotidiano e na memória daquelas/es que exercem o trabalho sexual.
10. Cada experiência de trabalho sexual é única e deve ser levada em conta considerando-se as circunstâncias em que se dá. É preciso estabelecer distinções e refletir sobre cada situação específica.

Ao invés de tentar provar qualquer hipótese, no entanto, penso em construir organicamente um tecido textual que costure experiência artística, vivência pessoal, pesquisa visual e teórica, e trocas com putas e michês, artistas, antropóloga/os, historiadora/es e filósofa/os que atravessam esse processo, livremente orientado pelas proposições acima. O texto que apresento aqui é o desenvolvimento que se deu nos últimos dois anos, desde a construção do projeto apresentado na seleção do PPGCA/UFF até o presente momento. Mas é, na realidade, o desenvolvi-

mento de um processo muito mais complexo e alongado, que envolve uma imensa curiosidade, identificação, assunção de riscos, frustrações, desafios, questionamentos, elaborações teóricas, experimentações estéticas, e um resultado mais ou menos conforme ao que se espera de uma dissertação de mestrado no campo das artes. Antes de mais nada, estamos diante e em meio à construção de um projeto-processo artístico contínuo. Inesgotável.

Esta pesquisa organiza-se em sete eixos que determinam a estrutura conceitual do texto. Os quatro primeiros são PUTARIA; TRABALHO; RISCO; DESEJO. Essas palavras guiaram minha experiência pessoal e foram materializadas na instalação *Epítome*, trabalho da série *Artista de Programa*, de 2022. Desses quatro eixos derivam outros três, secundários apenas porque pensados posteriormente e em relação de complementaridade aos já citados, mas não menos importantes: MEMÓRIA; CUIDADO; FICÇÃO. Proponho o desenvolvimento da pesquisa a partir dessas sete chaves conceituais, a fim de organizar a multiplicidade de possibilidades que abrange, de acordo com as percepções e fatores objetivos/subjetivos/afetivos inerentes a meu próprio processo artístico-teórico. Dentro de cada um desses eixos, ou chaves, as narrativas poderão adquirir pesos distintos, a depender do interesse que possuem para a pesquisa, da disponibilidade de fontes e materiais de referência, e da maior ou menor proximidade que pude estabelecer com cada uma delas. Como num recorte curatorial, entre as manifestações abarcadas em um mesmo eixo, poderão existir grandes disparidades. Trata-se de uma opção consciente, de realizar agrupamentos a partir de critérios específicos e que não necessariamente resumem as obras, ações ou vivências em questão, mas orientam a abordagem escolhida para acessá-las.

Um dos marcos iniciais dessa trajetória é o encontro com uma citação do poeta Charles Baudelaire: “O que é a arte? Prostituição” (“Qu’est-ce l’art? Prostitution.”). Há alguns anos entrei em contato com essa afirmação, citada em um texto de Julia Bryan-Wilson, acerca da aproximação entre o sistema de arte estadunidense/europeu e o campo do trabalho sexual, a partir dos anos 1970:

“O que é a arte? Prostituição. O prazer de estar nas multidões é uma expressão misteriosa do êxtase sensual na multiplicação dos números” [...] “a prostituta, como o artista, dá prazer ao público, mas não dá a ninguém em particular”. Depois, Baudelaire explica: “O que é o amor? É a necessidade de sair de si. O homem é um animal adorador. Adorar é sacrificar e prostituir-se. Assim, todo amor é prostituição.” Em outras palavras, prostituição para Baudelaire — não menos que a poesia — é uma espécie de abertura intensa para o mundo, uma descentralização sensual e vulnerável de si, uma renúncia da subjetividade unitária que leva a um influxo tóxico de muitas sensações. (BRYAN-WILSON, 2012, p. 102-103, tradução minha)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “‘What is Art? Prostitution. The pleasure of being in crowds is a mysterious expression of the sensuous bliss in the multiplication of numbers’ [...] ‘the prostitute, like the artist, pleasures the public, and pleasures no one in particular’ (60). Further, Baudelaire expounds, ‘What is love? The need to go outside the self. Man is an adoring animal. To adore is to sacrifice and prostitute oneself. Thus all love is prostitution’ (692, my translation). In other words, prostitution for Baudelaire—no less than poetry—is a kind of intense openness to the world, a vulnerable and sensuous decentering of the self, a renunciation of unitary subjectivity that leads to an intoxicating influx of sensations of the many.” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 102-103)



Se, como interpreta Bryan-Wilson, Baudelaire vê a prostituição como uma “espécie de abertura intensa para o mundo”, isso não se dá de maneira uniforme e indiferenciada. As vivências do trabalho sexual são profundamente diferentes entre si, e envolvem não somente transformações individuais — desterritorializações identitárias —, como também perturbações nas hierarquias sociais e deslocamento de sentidos cristalizados — transformações coletivas.

Embora sedutora, a afirmação de Baudelaire é insuficiente para pensar os contextos que serão discutidos aqui. Em um primeiro momento, busquei encontrar essa coerência através de uma inversão na ordem dos fatores: “O que é a prostituição? Arte”. Me parece, no entanto, que essa relação precisa ser colocada em outros termos, à medida que não é necessariamente a prostituição em si — enquanto *sistema* — que configura algo que possamos chamar de artístico. As *fabulações radicais* de que falaremos aqui constroem-se nos interstícios da atividade laboral. São potências simbólicas, estéticas, políticas, sociais, que putas e michês mobilizam através de suas trajetórias, visualidades e performatividades, em alguns casos de maneira muito destacada, explícita, intencional; em outros, profundamente imbricadas nas tramas da vivência cotidiana, espontâneas, imprevisíveis.

Bryan-Wilson descreve, nos contextos europeu e estadunidense, a partir da década de 1970, desde proposições nas quais artistas retratam, contratam ou mimetizam os corpos/imagens/performatividades de trabalhadoras sexuais; até um fenômeno histórico de tomada dos lugares de agência e autoria por parte de prostitutas e atrizes pornô, que transpuseram as fronteiras do sistema institucional de artes, em pleno diálogo — e atrito — com as reivindicações feministas do período. Afirmando-se como artistas capazes de explorar linguagens diversas, ocupar espaços e disputar narrativas, algumas delas destacaram-se o bastante para terem seus trabalhos

registrados pelo discurso histórico e em circulação no meio artístico institucional/comercial. A autora descreve os fatores que possibilitaram essa aproximação:

Em última instância, a conexão da arte e da crítica ao trabalho sexual nos anos 70 poderia ser entendida como resultado de vários fatores. Primeiro, para as feministas, um vibrante movimento de liberação das mulheres pôs luz sobre as diferenças de poder geradas pela discriminação de gênero. Segundo, a redefinição do trabalho artístico deu a artistas e críticos uma nova consciência da materialidade de seu valor intelectual. Enquanto os artistas se afastavam da produção de objetos e produtos e passavam a escrever ou performar, a arte se aproximou da crítica, de um ato de tradução ou interpretação, parte do que a artista Andrea Fraser chamou de “serviços artísticos”. (BRYAN-WILSON, 2012, p. 95, tradução minha)<sup>4</sup>

Observar os corpos e comportamentos de trabalhadoras e trabalhadores sexuais é uma tarefa à qual historicamente muitos artistas se propuseram, frequentemente evocando o universo da prostituição de maneira estereotipada, reforçando imagens de vitimização, perversidade, inferioridade e exotização, associadas aos discursos historicamente estabelecidos no senso co-

---

<sup>4</sup> “Ultimately, the connection of art and criticism to sex work in the 1970s could be understood as the result of several factors. First, for feminists, a vibrant women’s liberation movement freshly illuminated the power differentials generated by gender discrimination. Second, the redefinition of artistic labor made artists and critics alike newly aware of the materiality of their own intellectual worth. As artists moved away from making objects or products and started writing and performing, much art became akin to criticism, an act of translation or interpretation, part of what artist Andrea Fraser has called ‘artistic services’.” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 95)

num a partir de perspectivas religiosas, médicas e policiais. Em contraposição, há artistas que procuram realizar deslocamentos nos dispositivos simbólicos associados ao trabalho sexual, e trabalhadoras/es sexuais que operam deslocamentos nos dispositivos artísticos. Assim, desestabilizam linguagens e subvertem papéis sociais, demonstram a existência de outros caminhos possíveis para as relações já postas entre esses dois universos. Em seu texto *A imaginação pornográfica*, de 1967, Susan Sontag (2015, p. 53) afirma que:

A arte (e fazer arte) é uma forma de consciência; seus materiais são a variedade de formas de consciência. Nenhum princípio estético pode fazer com que essa noção da matéria-prima da arte seja construída excluindo-se mesmo as formas mais extremas de consciência que transgridem a personalidade social ou a individualidade psicológica.

Por vivenciarem dinâmicas sociais inacessíveis aos corpos que não praticam o sexo pago, os corpos que se prostituem (ou *pornificam*) engendram formas singulares de consciência, o que lhes permite construir narrativas, ações e objetos únicos e suficientemente potentes para habitar (e, frequentemente, extrapolar) o campo do artístico. Por exemplo, podemos pensar em como a estrutura do *programa*, da sedução ao orgasmo, se aproxima da ideia de *performance*. Embora exista um esquema de funcionamento parcialmente pré-definido, não se trata de uma roteirização, mas um acordo entre participantes que prevê um conjunto de ações a serem realizadas na duração do encontro. O que mais acontece ali é resultado da fricção dos corpos, imprevisível. Para entender essa relação, tomaremos por empréstimo a definição de *programa performativo*, de Eleonora Fabião (2013, p. 4):

A desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas.

Se na performance o *programa* estabelece relações entre corpos, propulsiona experimentação, desestabiliza sentidos preestabelecidos em prol de novas articulações que surgem durante sua execução, e proporciona relações de pertencimento e trânsitos afetivos imprevisíveis, essas peculiaridades nos permitem pensá-lo também no contexto da prostituição. Para viabilizar o diálogo entre esses dois universos para os quais a ideia de *programa* é fundamental, proponho aqui o termo *programa prostitutivo*, como derivação e contraponto ao *programa performativo* de Fabião.

Embora aparentemente a estrutura do *programa prostitutivo* seja mais rígida, o contato com a diversidade de experiências da prostituição nos permite perceber o quanto há de imprevisibilidade nelas. É certo que há uma estrutura predefinida do *programa* no senso comum, isto é, da sequência de ações que se desenrolam em sua duração, porém também é fato que essa sequência quase nunca coincide. Cada pacto firmado é único e específico, prevendo diferentes proposições, desejos, expectativas, temporalidades, proximidades, distanciamentos, vínculos, a assunção de outras identidades, posturas e entonações. Existe uma margem para o planejamento, existem estratégias. Mas nada disso é definitivo. Quase tudo é flexível (à exceção

daquilo que se estabelece enquanto regra, isto é, os limites determinados pelo/a trabalhador/a). O enunciado do *programa prostitutivo* é o contrato informal celebrado previamente (e também durante, já que sempre pode mudar) entre as partes envolvidas. A sequência de ações pode, portanto, ser pré-acordada ou não, bem como detalhes específicos daquilo que deve ser realizado — fetiches, gestos, falas, etc. Não há uma fórmula certa: nem texto; nem ensaio.

Assim como na performance, na prostituição também se faz corpo. Também se fazem corpos em relação, em pleno atrito, a ponto de incendiarem-se, desprogramarem-se, tornarem-se outros. Por um período de tempo, outras combinações socioculturais podem se estabelecer, outras significações para os mesmos signos, outras formas de percepção através dos mesmos sentidos. O *programa prostitutivo* também é “motor de experimentação psicofísica e política” (Idem), em especial de experimentação erótico-sensorial, sociocultural e identitária.

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (FABIÃO, 2013, p. 4)

A relação temporal também é outra na troca comercial do sexo, alheia à temporalidade do espetáculo e também das sociabilidades em geral, porque, embora frequentemente tenha um tempo de referência dado como limítrofe, o *programa prostitutivo* pode sempre durar menos, quando esgotado o conjunto de ações previsto em seu enunciado, ou mais, quando perdura em pensamentos, sentimentos, trocas de mensagens, ou em relações duradouras. Tal qual perfor-

mances, prostituições também são “composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (Idem, p. 5). E não só enfatizam, mas frequentemente tem o potencial de intervir diretamente sobre essa politicidade, desestabilizando aquilo que está posto.

Numa segunda visada, podemos pensar nas *ações estético-políticas* realizadas coletivamente com propósitos ativistas, rebeldes, inconformes perante violências, assimetrias e hierarquias que sujeitam as pessoas que se prostituem. Vejamos a definição deste conceito, proposto pelo Coletivo 28 de Maio (2023, p. 149-150):

Antes de tudo, uma ação estético-política é uma tomada de posição diante da arte contemporânea, tal qual estamos fazendo hoje. É uma tomada de posição estritamente política, não ideológica; o que pode ser considerado, talvez, muito curioso. [...] De todo modo, uma ação estético-política é antes de tudo anticapitalista, ou seja, é uma ação contra o mercado de artes, uma contra-arte. Então estamos nos inserindo em pleno debate com o sistema de artes. [...] Não importa mais se somos ou não artistas, ou se isto é arte ou não, mas quais as redes construídas, as zonas de risco e os efeitos quaisquer que são possíveis de causar e de nos afetar: nós, os outros e toda uma comunidade por vir.

A resistência frequentemente aproxima-se dos modos de fazer artísticos, especialmente nos contextos contemporâneos de circulação vertiginosa de imagens, em que frequentemente ela se opera de maneira premeditada quanto a seus efeitos visuais, discursivos e políticos. Em constante luta pelo direito à existência às margens da moralidade e da normatividade cisheterosse-

xual compulsória, pessoas que se prostituem operam seus atos de resistência no campo das performatividades e fundam suas próprias *dramaturgias cotidianas*, elaboram-se discursivamente em tensão com o campo e as estratégias das artes. Trata-se, aqui, de observar a artisticidade desses corpos, diluída no cotidiano, as potências estéticas que mobilizam em suas vivências — de gestos corriqueiros a ações capazes de desestabilizar as estruturas de poder estabelecidas.

Quando falamos de uma ação, por mais que possamos relacioná-la a um artista, a um grupo, ou a um coletivo, o que está em jogo é o campo de forças que ela ativa... os efeitos que ela produz no campo social e sua capacidade de ser reapropriada, serializada... daí porque, para nós, o campo do socius é incontornável. O artista cede lugar aos efeitos que sua ação produz sobre o campo social, inclusive sobre a instituição arte. Uma ação-estético política incide e embaralha a partilha do sensível vigente, dando ensejo ao que denominamos dispositivo de subjetivação artista. Isto é, à possibilidade de invenção e experimentação de outros modos de vida. (28 DE MAIO, 2023, p. 154)

Numa terceira visada, pensemos na capacidade de construção, reconstrução ou desconstrução identitária, de transformação constante e reconfiguração visual/comportamental dos corpos, grupos, da própria sociedade; ou ainda na incorporação dos fazeres artísticos com propósitos expressivos ou estratégicos, inclusive de sobrevivência, explodindo divisões, separações, limites entre ficção e realidade.

É exatamente essa abertura do espaço ficcional em favor da alteridade operada pelo procedimento fabulatório que coloca em sintonia direta o conceito de fabulação com

este novo modo de constituição territorial instaurado pela arte contemporânea: é preciso fazer arte fora dos limites daquilo que se convencionou denominar e delimitar como territórios artísticos, sejam os limites morfológicos do suporte tela, folha, palco, sejam os limites institucionais do museu, do teatro, do livro. Ou para sermos mais precisos, fora daquilo que se denomina de territórios convencionais de apresentação e de experimentação da arte. (PIMENTEL, 2023, p. 109)

Se é necessário à arte voltar-se ao âmbito da vida, superar a cisão defendida pelo pensamento moderno, e acolher as potências transformadoras da ordem estética inseridas na materialidade dos corpos, objetos e nas estruturas simbólicas cotidianas, qual será o lugar destinado aos corpos que se prostíbem no contexto artístico contemporâneo? Seguirão existindo apenas como *tema* de interesse entre os mais diversos artistas? Poderão existir enquanto criadores, operar artisticamente, conscientes de suas performatividades, de suas potências políticas, de suas poéticas existenciais? Putas e michês não cabem mais nas telas de outrem (quicá nunca couberam). A presença dessas pessoas no universo artístico tem, cada vez mais, sido de outra natureza: não mais *objetos*, mas *sujeitos agentes*, cuja vivência é preponderante. A adaptabilidade é o eixo em torno do qual se constroem os dispositivos *fabulatórios* daqueles que trabalham com o sexo. Seus corpos não representam uma imobilidade. Pelo contrário, transformam-se numa velocidade intraduzível. E exigem uma abertura aos olhares alheios, semelhante à abertura que solicitam ao olhar as obras de arte.

Apoiando-se no pensamento do filósofo Michel Maffesoli, que “privilegia a função agregativa da prostituição, lugar onde se refazem as solidariedades subterrâneas fundamentais”, a histo-

riadora Margareth Rago (2008, p. 27) delinea uma perspectiva a respeito do trabalho sexual que extrapola percepções cristalizadas no senso comum da sociedade capitalista ocidental:

A prostituição foi vivenciada como linha de fuga da constelação familiar, da disciplina do trabalho, dos códigos normativos convencionais: lugar da desterritorialização intensiva e da constituição de novos territórios do desejo. Configurou-se, portanto, como espaço onde puderam emergir outros modos de funcionamento desejante — anárquicos, microscópicos, diferenciados —, mais do que como lugar da transgressão do interdito sexual, como é em geral analisada. Nos territórios do prazer, vivem-se possibilidades de perda de identidade na relação sexual, de desterritorialização subjetiva, ao inverterem-se papéis e dramatizarem-se situações, abrindo-se espaço à manifestação de “pulsões irreprimíveis”, que não podem se realizar na relação conjugal normalizada. (Idem)

Se os corpos que se prostituem habitam territórios (*espaciais e simbólicos*) nos quais outras regras e sentidos se estabelecem, nos quais criam-se novas estratégias e possibilidades de vida, então podemos entender que operam por meio de dispositivos *fabulatórios*. Suas vivências se dão em uma região limítrofe, em que a ficção se aglutina à experiência. Suas narrativas são atos fundantes de realidades. Seus corpos dilaceram as convenções da normalidade, constituindo novos territórios existenciais e artísticos. Refletiremos aqui sobre as dimensões ético-estética, política e performativa desses corpos e suas vivências, que habitam os limites entre o risco e o prazer, entre o gozo e a luta, entre a poesia e o trabalho. Essa reflexão deve se dar por meio da observação de suas próprias narrativas, suas produções, sua historicidade, seus protagonismos,

interesses, e ações que realizam em busca de garantir suas sobrevivências e construir (ou desconstruir) suas identidades individuais e coletivas.

A fabulação não se confunde com uma memória psicológica, nem com uma faculdade de evocar lembranças, nem tampouco com um mito impessoal, o “povo que há”. Essa estranha faculdade é uma palavra em ato, onde a personagem não para de devir outro, pois ela é enquanto se diz, ela é enquanto se fabrica, o “povo que falta”. (PIMENTEL, 2023, p. 114-115)

Pensar putas e michês a partir de suas próprias narrativas — verbais ou visuais — pressupõe um giro simbólico em relação aos discursos hegemônicos a respeito dessas pessoas, historicamente construídos por estruturas religiosas, médicas e policiais, mas também pela imprensa, academia e pela constante presença em produções das mais diversas linguagens artísticas. Descrever a prostituição desde um lugar exterior, como fizeram os três primeiros campos citados — principalmente —, patologizando, criminalizando e desumanizando os corpos que se ocupam do trabalho sexual, ignorando suas vozes, suas histórias, e suas subjetividades, incorre em diversos riscos que já são conhecidos — como a estigmatização de todo um grupo social, o desamparo legal, a perseguição e as violências cotidianas justificadas pela formação de um senso comum que nega sua potência subjetiva, sua respeitabilidade e, no limite, sua humanidade.

Pessoas que se prostituem frequentemente ocupam o lugar do *abjeto*, porque assinalam a fragilidade de todo um sistema de referências encabeçado pela heterossexualidade e seus principais alicerces normativos: o casamento, o fim reprodutivo do sexo — elemento moral que justifica

o desejo sexual/erótico. Como podemos inferir a partir do seguinte trecho do texto *Poderes do Horror: Ensaio sobre a Abjeção*, de Julia Kristeva (1980, p. 4):

Não é, pois, a ausência de limpeza [propreté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. [...] A abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala...

Se a abjeção consiste numa antítese entre a repulsa e a atração, entre a ameaça e o fascínio, podemos entender porque os corpos que se prostituem são tão excluídos, condenados, desrespeitados, violentados e expropriados de direitos, de subjetividade, de potência enunciativa; e, ao mesmo tempo, tão requisitados, buscados, inquiridos, desejados. São corpos que despertam medo e paixão.

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado.

Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsa coloca aquele no qual habita literalmente fora de si. (KRISTEVA, 1980, p. 1)

Verdadeiras mitologias se erguem a partir daquilo que se projeta sobre as vidas dessas pessoas, enquanto sua confissão e arrependimento são frequentemente exigidos pela moral cristã imperante, e suas narrativas abafadas por esse sentimento paradoxal de abjeção que despertam na sociedade, de maneira geral. Enquanto projeto de vida, esses corpos podem representar — e frequentemente o fazem — a ideia de *sucesso* — seja econômico, social ou pessoal (subjetivo), além da inquestionável capacidade de despertar desejo no outro. Mas na estrutura discursiva e política imperante, ainda são os enjeitados, diminuídos, descartáveis, aqueles cujo valor ético é reduzido a nada — no sistema geral de valoração que se constitui de maneira complexa na teia social.

Por meio de quais dispositivos pode esse lugar ser ressignificado? O discurso histórico é um dispositivo de produção de verdade, bem como a arte. Incorporar ao sistema de pensamento artístico os trabalhos realizados por putas e michês é reconhecer neles a potência desestabilizadora que carece à arte contemporânea. Não é possível romper com as limitações impostas pelas estruturas sociopolíticas — ou pelas linguagens/instituições artísticas — se não sabotarmos o sistema de arte — e as estruturas de poder — desde seu interior.

Aproveitemo-nos, então, do discurso artístico para entender as *fabulações* dos corpos que se lançam às ruas, que se deixam entrever no vapor das saunas, que se agarram à potência erótica como método de sobrevivência — escancarando assim toda a plasticidade e a performatividade do desejo sexual e dos construtos de gênero. As estratégias de produção-reprodução da realida-

de erótico-desejante dos corpos que se prostituem fundam potências artísticas, que almejo aqui observar por meio de um recorte que costure ficção e realidade em um só tecido, revelando significados latentes, inscritos nesses corpos e expressos em suas ações.

Tornem-se fabuladores, tomem para si a tarefa de criar um mundo para além deste produzido pelos dispositivos de poder estatais e privados do capitalismo contemporâneo, nos gritam algumas obras. E mais, é a própria arte agora que se dá como tarefa instaurar ficções reais, isto é, criar objetos, procedimentos e processos por meio dos quais o espectador torna-se autor de seu próprio território subjetivo, histórico e geográfico. Mas para isso, foi e é preciso que a própria prática artística se desamarre da ideia de autonomia e se faça em relação de troca com as outras práticas estéticas, conceituais, científicas etc. que compõem e constituem a nossa realidade. Desta forma, resistir à ficção não significa resistir à força criadora da ficção, mas sim, fazer desta potência uma potência fabuladora de mundos, de outros mundos possíveis. Resistir à ficção é fazer da ficção um modo de reexistência, de invenção de novas e potentes formas de vida. (PIMENTEL, 2023, p. 116)



**MEMÓRIA**

Nessa ordem, o domínio da escrita torna-se metáfora de uma ideia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento. Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. [...] Mnemosyne, a musa das lembranças, certamente com isso se inquieta, pois na narrativa mítica, todo o saber que se quer reminiscência não pode prescindir de Lesmosyne, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber. (MARTINS, 2003, p. 64)

Para construir o presente eixo, optei por reunir manifestações que lidam diretamente com o resgate de vivências e a construção de memória, seja individual ou coletiva. Importante pensarmos aqui em como essa construção se dá de formas diversas, extrapola a linguagem verbal e inscreve-se nos corpos, nas imagens, nas performances, nas arquiteturas. Se existem, como nos informa Leda Maria Martins, tantas outras formas de inscrição da memória, para além da letra escrita que é privilegiada pelos saberes coloniais, proponho pensarmos aqui como as pessoas que se prostituem constroem suas próprias memórias — seja das perspectivas individuais, ou dos *comuns* de que fazem parte — às margens do sistema “oficial” de construção de saberes. Isto é, quais estratégias utilizam para inscrição dos saberes que se constituem em suas vivências, quais dispositivos acionam para preservação de suas existências, mesmo diante da

resistência que encontram nas estruturas legitimadas de produção e resguardo do conhecimento em nossa sociedade.

Neste eixo discutiremos quatro diferentes experiências que operam diretamente na construção de memória e/ou a utilizam enquanto matéria-prima: falaremos de Aurora Cursino dos Santos, prostituta, nascida em São José dos Campos em 1896 e internada aos 48 anos de idade no Hospital Psiquiátrico do Juquery, em Franco da Rocha, onde dedicou-se à pintura mediante participação nas atividades da Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, sob orientação artística da pintora Maria Leontina, tendo produzido trabalhos profundamente intensos e potentes, que evocam suas reminiscências permeadas por delírios e fabulações, construindo assim um acervo considerável, que possibilitou a retomada de sua obra pela historiadora Silvana Jeha e o psicanalista Joel Birman no recém-lançado livro/catálogo *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*, publicado mais de 60 anos após sua morte. Trataremos também do espetáculo *Deep Inside Porn Stars*, performance coletiva de Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, e outras trabalhadoras sexuais estadunidenses que, a partir da década de 1980, invadiram o sistema institucional de arte com trabalhos desenvolvidos a partir de suas vivências e anseios, dispositivos autobiográficos e fabulatórios, tessituras da memória que suturam imagens, narrativas orais e performatividades diante de um público também implicado, em sua corporeidade, nas ações que testemunha. A terceira experiência é de Amara Moira, travesti putafeminista, autora de *E se eu fosse Puta*, uma autoficção em que narra sua entrada e trajetória na prostituição de rua em Campinas, mesma cidade em que, simultaneamente, cursava seu doutorado em teoria literária, na Unicamp. Por fim, abordarei meu trabalho *Confessionário*, da série *Artista de Programa*, instalação sonora construída a partir da narrativa oral de um perío-

do de pouco mais de dois anos de minha vivência na prostituição, mediada por aplicativos de relacionamento, lembrada por mim e recortada, distorcida, embaralhada, multiplicada em uma infinidade de vozes, indícios que substituem a narrativa cronológica linear, oferecendo ao ouvinte a possibilidade de apreendê-la nas brechas, de escutar pelas frestas, oferecendo-lhe lacunas para uma lembrança/confeção narrativa conjunta.

---

Aurora Cursino dos Santos teve seu trabalho de pintura exposto pela primeira vez em 1950, na França, na Exposição de Arte Psicopatológica do I Congresso Mundial de Psiquiatria, apenas dois anos após iniciar suas atividades no ateliê/oficina de pintura do hospital psiquiátrico em que fora internada em 1944. Aurora teria atuado na prostituição entre as décadas de 1910 e 1930, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e possivelmente também na Europa. Embora existam registros médicos e um acervo preservado de suas pinturas, sua vida prévia à internação tem grandes lacunas, que Silvana Jeha e Joel Birman, autores do já citado livro dedicado à documentação e análise de sua trajetória pessoal e legado artístico, preenchem mediante a observação cuidadosa de suas obras e cruzamento com dados históricos e documentos disponíveis — e, seguramente, uma dose necessária de *fabulação*. Além da riqueza de detalhes descritivos, narrativos e reflexivos/críticos, o livro é composto por uma compilação de aproximadamente 80 pinturas reproduzidas em cor, extraídas da coleção do Museu de Arte Osório César, o que oferece uma perspectiva inédita de sua complexidade artística. Apesar de terem sido expostos em algumas das principais instituições culturais do país, seus trabalhos aparecem sempre em “exposições temáticas de arte e loucura”, relegados a uma posição inferiorizada no contexto da produção artística, compondo a paisagem das artes “do inconsciente”, das quais se extrai

o conceito de autoria, a autonomia criadora, em prol de um olhar indiferente e generalizante, que atribui a capacidade de expressão/reflexão à patologia, ignorando as identidades/memórias essenciais por trás dessas produções.

No entanto, apesar da extensão e da riqueza de sua obra, nunca foi objeto exclusivo de pesquisa nem de exposição individual, de maneira que a obra de Aurora tem seguramente a marca trágica do crepuscular, da sombra e da luz em conjugação paradoxal, da presença que é ao mesmo tempo ausente, envolvida sempre numa aura de sombras, como foi efetivamente a sua vida real, de mulher infame. (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 23-24)

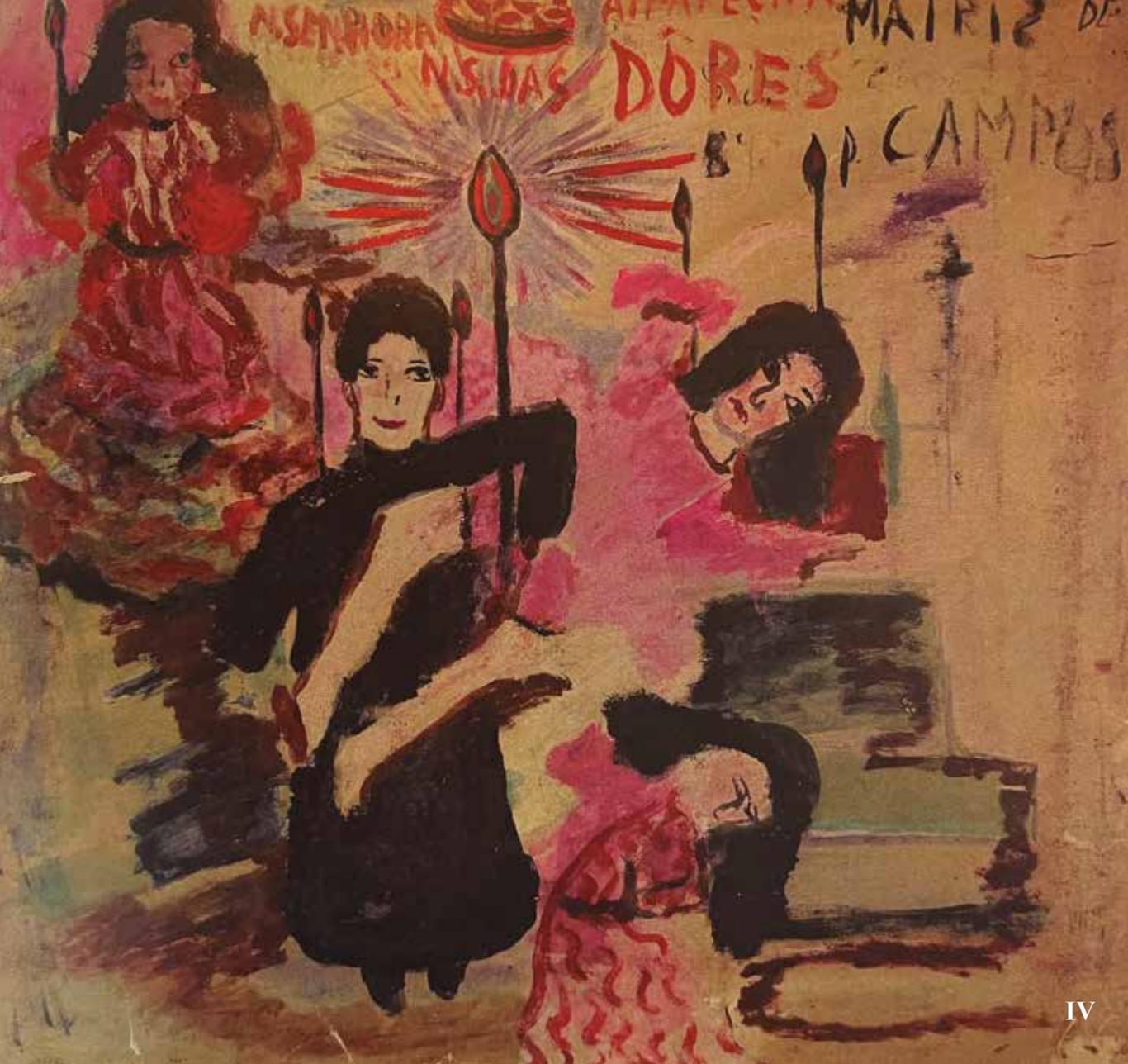
Ainda que tenha sido parcialmente ignorada pelos discursos da história da arte brasileira por mais de 60 anos desde sua morte, Aurora realizou em vida um trabalho extensivo de construção *fabulatória* de sua memória. Por meio da constituição de um universo pictórico próprio, assistido por enunciados que integram suas obras, os quais frequentemente demarcam o entrecruzamento entre territórios do real e territórios ficcionais construídos pela combinação de sua apreensão da realidade externa (acesso a notícias, conversas, etc.) com alucinações e deslocamentos cognitivos, nos permite acessar, ainda que por frestas e lapsos, os mundos que habita, os que lhe são impostos e os que *fictiona* para si, para tornar sua existência possível, ainda que sob encarceramento e submissão a tratamentos extremamente violentos como coma insulínico, convulsoterapias, choques elétricos, lobotomia, entre outros. Aurora evoca temas religiosos, políticos, familiares, de gênero, e aborda explicitamente os muitos abusos sofridos, não somente de âmbito sexual mas também científico, construindo uma narrativa complexa de

sua vivência, que não deixa de surpreender pela capacidade crítica e lucidez diante dos aspectos sociopolíticos, morais e jurídicos que balizam essas violências.

Jeha e Birman analisam detalhadamente as pinturas de Aurora e as confrontam com documentos históricos, notícias, e outros elementos que permitem identificar com clareza as referências reais que a artista transpõe às cenas que representa. Alguns trabalhos evocam cenas rurais de São José dos Campos, município onde nasceu, e figuras de familiares e pessoas com quem conviveu; outros exploram o universo do trabalho sexual e as relações travadas nesse meio, inclusive com figuras públicas como o compositor Zequinha de Abreu — autor do choro *Tico-tico no Fubá*, eternizado na voz de Carmen Miranda —, que dedicou a ela uma valsa, *A noite desce*. Aurora denuncia ter sido raptada, violentada, apartada dos nove filhos que alega ter tido (de cuja existência não há outras provas senão seus relatos pictóricos), perseguida por homens, e forçada, coagida, subjugada por profissionais de saúde e autoridades jurídicas que tomaram dela o controle sobre sua vida, a partir de sua internação. Nas pinturas, aparece deitada, enferma, amputada, atada, perseguida, nua, esfaqueada, acusada, fugitiva, coroada, cercada.

A proposição da memória — bem como o delírio — na obra de Aurora parece atender a uma necessidade dela de se reencontrar no manicômio, de se reconstituir, bem como narrar essa história para aqueles que a rodeiam. Ela nos lega um registro provocador da condição da mulher e da prostituta no sudeste brasileiro da primeira metade do século XX; o ciclo violento da sexualidade feminina, no campo e na cidade, na rua e dentro de casa, na maternidade, na prostituição, no hospício. (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 79)





Se a memória de Aurora é tão abundante em reportar dores e violências sofridas, suas projeções de um futuro ficcionado não parecem ceder à pressão absoluta efetuada sobre seu corpo pelas estruturas sociopolíticas/médicas/jurídicas que a submetem. Pelo contrário, como demonstra a pintura escolhida pelos autores para a conclusão do livro, para além do sofrimento, o que essas projeções parecem evocar é uma imensurável capacidade de resistência, representada por sua figura, armada, a enfrentar uma legião de homens que a encurralam, em uma pintura que remete a cenas tradicionais de guerra. Por sua estrutura pictórica e distribuição das figuras sobre o papel, pelo modo como se constrói enquanto narrativa, parece evocar a *Batalha do Avaí*, quadro de Pedro Américo que retrata a Guerra do Paraguai, ou talvez *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix. Tomemos a descrição da pintura com a qual os autores concluem sua narrativa:

Vemos nela uma mulher armada sobre algo que a eleva, fazendo-a dominar a cena, cavaleira do apocalipse do patriarcado. Este é representado explicitamente, no chão, por um clérigo, policiais, autoridades, homens uniformizados, engravatados e uma multidão de soldados. O céu rosa-avermelhado sugere o fim de uma jornada, ou de uma noite, o embate final de uma luta da Aurora ao poente. Uma menina está no chão, com o dedo em riste. Aurora tem esse duplo criança, como podemos ver em outras pinturas. Depois de tantas derrotas, a mulher está altiva e domina a cena, o mundo. (JEHA; BIRMAN, 2022, p. 79)



---

Em contraponto às fabulações radicais da prostituta e pintora brasileira Aurora Cursino — cuja produção pioneira compreende um período de dez anos, de 1948 a 1958 (interrompida apenas um ano antes de sua morte, em 1959, e alguns anos após ter sido lobotomizada, em 1955), desperta um renovado interesse nos campos das artes, história e psicanálise —, proponho, a seguir, um salto espaço-temporal para o contexto estadunidense dos anos 1980. Prosseguiremos neste eixo com uma performance realizada coletivamente por um grupo de trabalhadoras sexuais/ativistas/artistas que transpõem suas memórias pessoais e reflexões para o palco por meio de uma diversidade de dispositivos visuais/narrativos/simbólicos/performativos, jogando com o plano ficcional em fricção com suas existências e travando um diálogo direto com o público.

Nos Estados Unidos, há uma narrativa amplamente documentada acerca da ocupação do sistema de arte por pessoas oriundas do trabalho sexual a partir da década de 1970, principalmente. A maioria dessas pessoas são mulheres, prostitutas e atrizes pornô, que começaram a realizar trabalhos artísticos em consonância a seu ativismo por direitos, como Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, entre outras. Em 1984, sete das mais famosas estrelas do pornô estadunidense reúnem-se para apresentar a performance *Deep Inside Porn Stars*, ação que nasce de uma série de encontros periódicos entre elas, iniciados um ano antes na casa de Sprinkle (*Club 90*), durante os quais discutiam questões políticas relativas a seus corpos e ao trabalho na indústria pornográfica. O título da performance é uma referência ao filme *Deep Inside Annie Sprinkle*, de 1982, escrito, dirigido e estrelado por ela, que logo despontou enquanto referência de uma produção pornográfica insubmissa aos padrões estabelecidos no período (trataremos mais especificamente de sua produção no eixo PUTARIA). Além das artistas já mencionadas,

participaram dessa ação Gloria Leonard, Sue Nero, Veronica Hart e Kelly Nichols. Como descreve a filósofa da performance Shannon Bell (1994, p. 144, tradução minha), em seu livro *Reading, writing and rewriting the prostitute body*:

Usando o grupo de conscientização feminista como estrutura performativa em que se combinam os meios do monólogo e diálogo dramáticos, apresentação de slides, dança, e canto, em parte improvisados e em parte roteirizados, Deep Inside Porn Stars desconstrói a divisão entre mulheres pornográficas e não-pornográficas. A peça configura-se como voyeurística, mas voyeurística das pessoas por trás das personas.<sup>1</sup>

Cada uma das mulheres que entra em cena tira suas roupas “pornô” e troca por vestes cotidianas, enquanto enunciam falas e “realizam ações que fraturam o sistema dominante de representação do pornográfico”<sup>2</sup>. Sprinkle, por exemplo, prepara e serve chá para as companheiras que chegam no cenário da performance, uma reprodução da sala de estar de seu apartamento. Colocando-se em situações cotidianas, narrando histórias corriqueiras de suas infâncias e adolescências, enquanto mostram imagens que reforçam sua conexão com o mundo “normal”, tentam derrubar o muro que separa as mulheres entre as frágeis categorias de “perdidas” e “di-

---

1 “Using the feminist consciousness-raising group as a performance structure in which to combine the media of dramatic monologue and dialogue, slide show, dance, and singing, in part improvisation and in part script, Deep Inside Porn Stars deconstructs the division between pornographic and non-pornographic women. The piece is set up to be voyeuristic, but voyeuristic of the persons behind the personas.” (BELL, 1994, p. 144)

2 “The women engage in actions which serve to disrupt the dominant system of representation of the pornographic.” (Idem, p. 145)

reitas”. Cada uma reflete sobre sua relação com o pornô, e elas discutem entre si estereótipos e questões políticas a partir de suas vivências. Evocam aspectos de suas vidas pessoais, como a maternidade, experiências sexuais na infância, e construção identitária em suas trajetórias no trabalho sexual. Também criticam representações hegemônicas atribuídas a seus corpos e demonstram suas incursões no campo das artes, como no caso de Royale, que canta e dança no palco, resgatando imagens de apresentações realizadas em clubes de jazz de São Francisco e montagens teatrais das quais participou.

Em contraponto à total marginalização, encarceramento e silenciamento sofridos por Aurora — que, apesar de ter seu trabalho circulando mundialmente em exposições realizadas enquanto ainda era viva, só passa a ser levada a sério como artista quase 70 anos depois de ter produzido essas obras —, as mulheres citadas puderam ver seu trabalho impactar diretamente os discursos correntes na mídia e no debate público, colocando suas ideias em circulação e assumindo para si a posição de seres pensantes, enunciantes, ativos, rejeitando as imagens de passividade, estupidez e vitimismo às quais frequentemente a visão estereotipada e majoritária atribuiu às prostitutas e atrizes pornô. “Foi um ponto de virada em termos de introdução de um novo gênero de performances feministas: as performances de prostitutas”, afirma Bell (1994, p. 143, tradução minha)<sup>3</sup>. Para Royale, Sprinkle e Vera, esse trabalho serviu como disparador para o desenvolvimento de novas produções no campo das artes, em uma diversidade de linguagens e colaborações com múltiplos interlocutores.

<sup>3</sup> “And it was a turning point in terms of introducing a new genre of feminist performance art: prostitute performance.” (BELL, 1994, p. 143)



---

Retornemos agora ao contexto brasileiro para pensar numa estratégia mais afeita aos dispositivos hegemônicos de construção de memória, porque localizada no domínio da escrita, na centralidade do ótico, mas não menos subversiva, por inserir seu corpo e experiência dissidentes nesse dispositivo geralmente restrito às figuras dotadas de voz, isto é, aos grupos sociais dominantes. Amara Moira, “travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora”, tornou-se referência no debate sobre prostituição a partir do lançamento, em 2016, de seu livro *E se eu fosse puta* (reeditado em 2018 com o título *E se eu fosse pura*, e, mais uma vez, com o título original, em 2023) em que narra sua entrada e percurso na prostituição de rua na cidade de Campinas, enquanto cursava um doutorado na área de literatura. Embora consistente na afirmação da dignidade de prostitutas (e clientes, ainda que revelando muitos dos comportamentos abusivos destes, mas também recusando para eles os estereótipos frequentemente atribuídos), Moira não faz esforço para ocultar as maiores dificuldades e sacrifícios envolvidos no trabalho sexual. Ao contrário, escancara dores, medos, solidão, fracassos, desconfortos, frustrações e outras dificuldades vividas, sem deixar de afirmar-se politicamente, demonstrando sua autonomia e atribuindo valor a essa experiência, a partir de uma visão ampliada e amadurecida no decorrer do tempo.

Era o primeiro cliente, primeiro de muitos, tesão de eu não me aguentar, ele pagando antecipado e eu só precisando fazer o que já sabia de cor dos banheiros e dark rooms da vida. A diferença é que eu agora era paga, finalmente paga, meus bons dons sendo reconhecidos. Quanto mesmo? Vinte reais, metade do que vale esse livro, mas naquele momento isso pouco importava, e nem hoje importa, até porque o livro só existe

hoje por conta desses vinte reais que eu vali um dia, que eu um dia aceitei. (MOIRA, 2018, p. 23)

Mesmo diante de uma vivência precarizada, entre boquetes no “matel”, rapidinhas nos carros dos clientes — ou caminhões —, noites frias nas calçadas e dores que suportou por um ano e meio até descobrir que, logo de início, fora acometida de uma fissura anal — que perdurou até o momento em que, finalmente, teve um diagnóstico e tratamento adequados, proporcionando a compreensão de que aquela dor que sentia não era “normal” —, Amara demonstra uma postura afirmativa e dignificante do trabalho sexual. Sem ingenuidade, sem ignorar desafios, violências, dores e tristezas, mas, ao mesmo tempo, *fabulando* sua identidade ativista, intelectual e artista, atribui valor a sua existência, à *memória* da prostituição, e lança uma provocação a quem se encontra por trás das páginas:

Quem dentre vocês que me leem se permitiria viver essa gama de transas, beijos, se permitiria sentir, tentar sentir, fingir ao menos, tesão por esses corpos que abundam nos meus braços, corpos (assim como o meu, mas de forma toda outra) rejeitados pela norma, dissidentes, resistentes, preteridos, corpos brutos, gordos, negros, peludos, com deficiência, fora do padrão de beleza, de macheza, autoestima lá embaixo, tímidos, oprimidos, travados, corpos que só se sentem à vontade conosco, que se entregam apenas em nossas camas, que precisam de nós pra não pirar nessa vida de exclusões... (Idem, p. 125)

Ao lançar esse questionamento aos leitores, Moira nos desloca do lugar de conforto, de onde lemos suas narrativas sem sentir na pele as agruras de seu caminho. Ela nos força a pensar na

profundidade daquelas vivências, para além do carácter anedótico que possam assumir na brevidade dos contos, e no aspecto experimental, performativo e político das memórias que nos oferece. Resgatando o passado, tecendo o presente e vislumbrando futuros, conclui:

Dão-me trocados pelo sexo que sei fazer e nem se dão conta de o pagamento ser mais a história do que as moedas em si. O conto me protege do que ele tão nu é capaz: eu personagem já imaginando as palavras à medida que a cena avança, pensando qual o recorte, o foco, onde botar a vírgula, onde o ponto final. Soubessem disso os clientes, soubessem o que entregavam pra mim, que me vendiam a alma, talvez preferissem me pagar melhor... menos risco de aparecer nestas páginas. (MOIRA, 2018, p. 184)

É em diálogo com a escrita de Amara Moira e as outras experiências descritas até aqui que proponho voltarmos-nos ao exercício de resgate de minhas próprias memórias da prostituição, materializado em 2019 no trabalho *Confessionário*, da série *Artista de Programa*. Enquanto vivia minhas primeiras experiências no trabalho sexual, eu não sabia ainda se/como aquela prática poderia adquirir uma forma artística, a qual eu pudesse partilhar com outras pessoas. Num primeiro momento, pensei em diferentes possibilidades de registro, mas todas me pareciam insuficientes, antiéticas, ou desinteressantes. Registrar os programas era um risco e poderia ser prejudicial à espontaneidade performativa deles. Para manter algum controle, a solução encontrada foi criar uma lista com a data de cada programa, nome do cliente (ou alguma descrição que me permitisse identificá-lo posteriormente), cidade em que aconteceu e valor recebido. Registrar esses detalhes me parecia fundamental para resguardar a memória daquelas experi-



ências, mas ainda não sabia como tratá-las artisticamente sem recorrer à imagem, fosse pelo recurso da representação ou do registro.

Se inventei meu personagem prostituto em 2017, hoje percebo como criei antes alguns outros: o bancário, que teve que se inventar rapidamente em 2015, de segunda a sexta-feira, em uma instituição financeira de grande porte para manter-se no Rio de Janeiro, e submete-se até hoje à absoluta normatização que esse sistema exige; o artista, desde 2013, quando comecei a experimentar com ações estéticas, tangenciando questões ligadas ao meu próprio corpo e identidades, visualidades e sexualidades possíveis; e a *drag queen* Uiara Aleluia, que nasceu em 2016 e possibilitou experimentar momentos de subversão dos dispositivos performativos de gênero associados a meu corpo. Simultâneos e paradoxalmente distantes, esses personagens são diferentes momentos do *eu*, construções fundadas na imaginação e na experiência. São vozes distintas, mais ou menos conformes aos limites sistêmicos das diferentes instituições e estruturas sociais às quais tentei adaptar-me ao longo da vida.

Produzi relatos escritos sobre todos os programas realizados até então, guiando-me apenas pelos registros sistemáticos que tinha feito na lista mencionada e pelas lembranças que acionavam após um intervalo de mais de dois anos desde o primeiro programa. Em seguida, gravei esses relatos em áudio. Também foram incluídos alguns depoimentos de um amigo que acompanhou e fez parte dessa história, e participou da gravação narrando algumas de suas experiências pessoais, acrescentando passagens importantes e que contrastavam com minha realidade, reforçando a ideia de multiplicidade de vozes, que me interessava. Cada período dessa trajetória proporcionou diferentes padrões de pensamento e comportamento (em relação aos *programas*, aos clientes e a meu próprio corpo), e isso se traduz na proliferação das vo-



zes, estratégia adotada para demonstrar essa diversidade de perspectivas, transformadas a cada nova situação vivida. Essas vozes foram criadas por meio de edição, distorção e sobreposição, resultando em um áudio de aproximadamente 15 minutos, um emaranhado de narrativas, um rastro, um discurso fragmentado e indicial sobre essa breve incursão no trabalho sexual. Totalmente íntimo, mas impessoal: nada nessas histórias necessariamente as vincula a mim, num primeiro momento, caso isso não seja explicitado ao ouvinte.

As memórias que coletei, sobre as quais refleti, transformaram-se nessa fala sem início nem fim, aberta, que poderia emaranhar-se ainda com outros relatos, ou ser subtraída, ser ouvida em parte. São impressões, especulações, verdades e meias-verdades, trechos que se encontram e desencontram, e exigem do ouvinte a concentração de escutar atentamente, o esforço de juntar as partes, preencher lacunas e imaginar-se nas situações narradas.

Como muitos trabalhadores sexuais, nunca tive a prostituição como minha ocupação principal, e sim um complemento às outras atividades que compunham minha renda, e minha vida. Entre a ocupação de bancário e a de michê, sempre priorizei a primeira, não porque a considerasse mais digna, mas por uma questão de estabilidade e segurança financeira. Poder encarar o trabalho sexual de maneira relativamente descompromissada, sem depender dele para sobreviver, é uma situação de privilégio que me distancia muito da experiência mais comum da prostituição. Por isso o projeto não tinha a pretensão de ser explicativo de uma realidade geral, mas sim um deslocamento num fluxo vivencial, um recorte, e a apresentação de uma forma estética da experiência vivida por um sujeito. Isto é, não se tratava de uma tentativa de retratar a prostituição de maneira abrangente, mas sim refletir a partir de uma experiência específica, determinada por diversos condicionantes sociais que permitiram que ela se desse da forma como ocorreu.

Não seria possível dar conta do fenômeno da prostituição em todas suas variações — que são muitas. Da prostituição de rua àquela mediada pela internet, há uma grande distância. Também há marcadores sociais, de classe, raça, etários, e outros, que determinam especificidades. Acredito que há multiplicidade em minha experiência, porém, se comparada ao espectro das formas possíveis de trabalho sexual, ela parece bastante restrita.

Outro fator importante é que o sexo fica quase em segundo plano nessa narrativa. O trabalho não é exatamente sobre, nem lida com a prática sexual de maneira direta. Os atos sexuais em si são descritos brevemente, sem muitos detalhes. As questões principais que procurei explorar nos textos foram as relações estabelecidas, as formas de interação e contato com os clientes, os interesses, o improvisado, as expectativas e as negociações. Algo que me fascinava era a forma como, ao me apresentar a um cliente, ao conhecê-lo, eu podia *ficcionar* a pessoa que eu seria. Podia, de certa forma, escolher as características que adotaria para melhor atender aos desejos que eu imaginava que ele teria. Também me interessava observar os momentos em que de fato eu experimentei o prazer sexual e aqueles em que apenas busquei estratégias para suportar a duração do programa. A profusão de sensações e percepções que tinha a cada novo encontro, os recursos que criava para contornar problemas ou aversões. Procurei analisar as estruturas relacionais e de poder que permeavam cada *programa* que vivi. O sexo não fica de lado, ele aparece como pretexto, mas minha maior preocupação era pensar as disposições sociais que atravessam, determinam e dotam o ato sexual pago de significados diversos. A opção por privilegiar a narrativa sobre o recurso da imagem relega ao sexo um lugar menos explícito e, portanto, mais determinado pelo imaginário do ouvinte.



Criado o áudio, dediquei-me a pensar um suporte espacial para ele. Me parecia que deveria ser reproduzido em fones de ouvido, para garantir uma melhor compreensão e alguma privacidade. Porém, como poderia estabelecer uma relação de confiança e intimidade com o ouvinte, se não houvesse algum tipo de segmentação espacial? Parecia necessário criar uma interrupção no espaço expositivo, proporcionar um outro ambiente, favorável à relação de intimidade que eu desejava estabelecer. Pensei nas estruturas espaciais que remetem diretamente à prostituição masculina: o quarto de hotel, a sauna, as cabines dos clubes de sexo. Escolhi construir uma cabine como suporte espacial dessa narrativa, em referência a espaços que frequentei, na tentativa de pensar um cenário que evocasse a prostituição e a casualidade/efemeridade características das práticas sexuais entre homens.

Essa estrutura foi inspirada por um local específico, localizado no centro do Rio de Janeiro, chamado *Sexy Rose*. Trata-se de um *sex shop* que, nos fundos, possui um labirinto formado por corredores, cabines e quartos escuros direcionados a encontros sexuais aleatórios entre homens. Não é especificamente um local de prostituição — embora acredite que ela ocorra ali, incógnita ao radar da administração —, mas é um local onde se vende sexo. Isto é, ao proporcionar um espaço relativamente seguro e discreto, por um custo baixo, em uma área de alta concentração de trabalhadores e transeuntes, onde há poucas regras e o desejo é estimulado, o ato sexual também é indiretamente comercializado, através da criação de condições propícias em um recinto dedicado a esse fim, cuja finalidade real, no entanto, é a obtenção de lucro.

Ao recriar as cabines do *Sexy Rose*, local que frequentei antes de me engajar na atividade sexual comercial, procurei criar — dentro do espaço expositivo — condições igualmente propícias à liberação da pulsão sexual. Construí uma estrutura composta por duas cabines de madeira

acopladas, ligadas por um *glory hole*, trancáveis por dentro. Nelas, uma suave iluminação vermelha, refletindo o revestimento de suas paredes internas, pintadas da mesma cor. Essas características não existem no espaço em que me inspirei, mas decidi incluí-las com o intuito de trazer alguns elementos que proporcionassem associações visuais com o eixo investigativo do trabalho.

O *glory hole* é uma estrutura que garante o anonimato na interação sexual. Trata-se de um buraco que serve como comunicante entre dois espaços separados por uma parede. Propicia um contato erótico que prescinde de identidade, reduzido aos órgãos mais comumente associados à prática sexual: boca, pênis, ânus, vagina, mãos... De certa forma, retomei no *Confessionário* a questão do sexo rápido e aleatório — a *pegação* —, através do *glory hole*, elemento comum em clubes de sexo e saunas, mas que também pode ser encontrado em banheiros públicos, em sua versão improvisada, feita pelos próprios usuários.

O título *Confessionário* joga com a semelhança formal com o dispositivo tradicional da Igreja Católica: o trabalho é uma estrutura em madeira com duas entradas, que dão acesso a cabines que se comunicam apenas por um furo na divisória existente entre elas. A diferença é a localização desse furo, e o fato de não existir uma tela que impeça contato físico entre os ocupantes das cabines. Esse termo remete também à narrativa confessional, habitada pelo sentimento de culpa, tão intimamente associado à prostituição, devido ao estigma que envolve essa prática.

O estigma pesa sobre os próprios clientes, que costumam se envergonhar e viver com indissimulável culpa por suas aventuras tabeladas. Há, no entanto, outros clientes (minoritários) que assumem abertamente sua condição. Os limites entre uma e outra

atitude são difusos, pois, como diz o entrevistado Rolando, “o universo da prostituição masculina é o universo da culpa”. (PERLONGHER, 2008, p.146)

Minha intenção era criar um espaço reservado, em que cada indivíduo pudesse determinar seu usufruto, de acordo com seus desejos e fantasias. Ou, ao menos, proporcionar uma oportunidade sem distrações ou constrangimentos para que cada pessoa pudesse escutar o áudio — e reagir a ele — dentro de um território protegido, íntimo. Por isso era fundamental construir esse espaço privativo, com a possibilidade de trancar as cabines por dentro, permitindo aos ouvintes o isolamento ou o estabelecimento de interações, por meio do *glory hole* que conecta as cabines. Essa estrutura aparece como um *rasgo* no espaço expositivo, de certa forma autorizando práticas de pegação, geralmente muito perseguidas nos locais onde acontecem (inclusive em alguns centros culturais e museus, como sabemos). Ao tirar da instituição o controle sobre aquilo que se passa no interior da instalação, tentei criar no espaço um poder contrário à autoridade subjacente que proíbe práticas sexuais em ambientes *inadequados*. Através dessa estrutura, pretendia atribuir-me, de certa forma, o poder de autorizar aos espectadores o exercício de seus desejos no espaço expositivo, instituindo um espaço imprevisto de liberação sexual dentro de um local onde as regras comportamentais são preestabelecidas e rígidas.

Esse trabalho deu origem também ao livro-objeto *Artista De Programa (Confessionário) - autoficção nos deslimites entre prostituição e arte*, de 2020, uma reflexão teórica na qual descrevo o processo criativo que levou à construção da instalação, bem como as circunstâncias vitais que me levaram à experiência que utilizei como base para fazê-lo, e as pesquisas teóricas sobre as relações entre arte e prostituição, que realizei antes, durante e após a execução do projeto, incluindo referências de diferentes artistas na relação com o universo do trabalho sexual. Parte

da pesquisa aqui apresentada deriva e retoma o conteúdo desse livro, primeiro passo na construção da série prático-teórica que venho elaborando desde, pelo menos, 2017.

Como exercício de inscrição da *memória*, acredito que o *Confessionário* agrega alguns aspectos interessantes às outras experiências aqui citadas, porque abdica da palavra escrita, da centralidade do ótico, em prol de uma oralidade difusa, de uma experiência tátil, da reconstrução/deslocamento de um ambiente, que é também assentamento material da memória. Enfim, da inscrição sinestésica dessa memória num ambiente que pode ser experimentado pelo espectador, convidando-o a *fabular junto*.

**FICÇÃO**

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. [...]

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre os modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. (RANCIÈRE, 2009, p. 58-59)

Aproximar do eixo MEMÓRIA o eixo FICÇÃO, neste trabalho, não é mero fruto do acaso. Como podemos apreender da citação acima, há uma relação muito mais íntima entre os dois do que se pode pensar, num primeiro momento. Isso porque a construção de memória requer sua dose de *fabulação*, ao mesmo tempo que o enunciado ficcional potencialmente impacta o curso do real. Sendo assim, e levando em conta que trabalhamos aqui com essa intercessão fundamental, discutiremos neste eixo quatro experiências que oscilam nessa dualidade originária, que caminham entre as fronteiras borradas dos territórios reais e ficcionais. São elas: minha

parceria com Tertuliana Lustosa, um projeto interrompido, que deu origem a toda pesquisa que se completa com este texto, *Artistas de Programa: Tertuliana e Uiara*, o qual resultou em uma série de fotos e um vídeo, vislumbres dessa primeira tentativa de pensar prostituição e arte num só contexto; a performance *Role Exchange*, realizada em 1976 por Marina Abramovic, em parceria com a prostituta Suze, em Amsterdã; *Le Baiser de l'Artiste*, performance de Orlan, apresentada pela primeira vez em 1977; e, por fim, meu encontro com Isabella Mariotti, atriz e trabalhadora sexual, que produz, no contexto contemporâneo, proposições artísticas em performance, teatro e cinema, que tensionam sua própria experiência no trabalho sexual (especialmente na prática do *camming*) por meio de ações/ficções que suspendem limites entre personagens, público, narrativa e experiência.

---

Tendo concluído o eixo MEMÓRIA com o *Confessionário*, trabalho que marca meu retorno à produção artística após o período de aproximadamente dois anos em que me afastei dessa atividade para dedicar-me à vivência do trabalho sexual, acredito ser importante, agora, retornar à bifurcação em que me encontrava quando fiz essa opção. Em 2017, iniciei, em parceria com Tertuliana Lustosa, um projeto visual-performático que pretendia lidar diretamente com a prostituição enquanto proposição artística, o qual nomeamos *Artistas de Programa: Tertuliana e Uiara*. Foi nesse processo que criamos, em parceria, a expressão que posteriormente se tornaria alicerce conceitual para toda a pesquisa a que me dediquei no cruzamento dos campos das artes e da prostituição. O projeto partiu da criação de fotografias que seriam transformadas em peças publicitárias, oferecendo um dispositivo de interlocução com possíveis clientes e curiosos. Esses anúncios seriam pretextos para a realização de uma série de *programas-perfor-*

*mance*, a partir de sua circulação em veículos de comunicação, nas ruas e em circuitos artísticos. Essas ações, que poderiam ser de ordem sexual, contrassexual ou não-sexual, deveriam ser *comercializadas*, dentro do contexto institucional artístico, em interseção com a lógica e as regras vigentes no campo da prostituição.

Essa primeira proposta foi muito inspirada pela obra *Sem título* de Andrea Fraser, de 2003, sobre a qual trataremos no eixo TRABALHO. Mas nunca chegou a se completar de fato, da maneira como havíamos determinado. Produzimos um ensaio fotográfico para os anúncios e um vídeo, com imagens captadas por Jonatas Martins Puga. Mas essas fotos nunca circularam, nem tampouco aconteceram os *programas-performance* que imaginamos, os quais — por definição — deveriam ser compostos de um conjunto de ações predeterminado. Após a criação das imagens, esbarramos em diversas questões que impediram a continuidade da proposta na forma que fora concebida. Eu não tinha experiência nem conhecimento suficiente sobre a prostituição, e havia riscos reais envolvidos, bem como a possibilidade de não conseguir nenhum cliente disposto a aceitar o contrato proposto, que necessariamente envolveria pagamento, registro e a execução de um *programa performativo* pré-acordado.

Além das diferenças entre nossos corpos e identidades de gênero — que poderia dificultar que um mesmo cliente desejasse sair com a dupla — havia certa diferença de interesses. Eu estava mais preocupado com a operação literal de trocar sexo por dinheiro, e Tertuliana queria uma proposição mais conceitual, menos física — ela já tinha vivenciado concretamente o trabalho sexual. O que também trouxe muita incerteza acerca dessa primeira ideia foi o fato de eu ter me proposto a operar artisticamente com a prostituição encarnando minha personagem Uiara Aleluia. Minha inexperiência como *drag queen*, além de proporcionar diversas inseguranças,

me fazia crer que seria mais difícil encontrar oportunidades no trabalho sexual usando as ferramentas disponíveis, e correria maiores riscos do que se me propusesse a vivenciar a prostituição performando a masculinidade.

A parceria entre Tertuliana e Uiara rendeu ainda outras ações, como a *Barraca do Beijo e Putarias em Geral*, na Festa Rebola, em 2017. O trabalho se deu mediante a construção de uma barraca na qual as pessoas poderiam pagar por diversos tipos de serviços — beijos, toques, sexo oral ou outras formas *rápidas* de prazer — prestados pelas *Artistas de Programa*. Havia uma tabela com os preços de cada serviço oferecido, pintada sobre lona de algodão cru pelo artista Vinícius Gerheim, que colaborou conosco, criando a arte da barraca. A festa acontecia na cobertura de um prédio no centro da cidade, um local chamado Topo do Rio. Enquanto realizávamos a ação, projetamos nosso vídeo em *looping* sobre a lateral de um prédio vizinho, o que lhe conferiu grandes dimensões. Curiosamente, o Mosteiro de São Bento fica a poucos metros desse local. Após decorrido algum tempo, o proprietário do espaço pediu que interrompêssemos a projeção, em respeito à castidade dos religiosos.

Num certo momento, comecei a pensar que as experiências que poderia viver naquele formato não seriam autênticas, e sim simulações. Faltava consistência. Isso porque não estava lidando com a realidade do trabalho sexual e sim com representações criadas sem interlocução com o real desse campo. Sentia que estava pisando em um terreno perigoso de reafirmação de estereótipos, especialmente a ideia padronizada de associar prostituição ao gênero feminino. Surgiu então a necessidade de vivenciar de fato a prática de *programas*, à maneira como me apresentava cotidianamente. Isto é, performando a masculinidade.





Eu ainda não sabia se/como uma experiência dessa ordem poderia ser convertida a um projeto artístico. Diante das incertezas e questionamentos levantados por nós mesmos, as fotos e vídeo que produzimos foram, então, arquivados, não sem um enorme carinho e desejo de retomá-los posteriormente, mas como estratégia para repensar a proposta a partir de um lugar de maior responsabilidade e rigor. Isto é, de compreensão da real complexidade do que estávamos propondo, e de uma implicação consistente de nossos corpos nessa prática.

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. (FABIÃO, 2013, p. 5)

Tertuliana seguiu com outros projetos e eu, então, segui com minha incursão pessoal no universo do sexo pago, iniciando o processo *fabulatório* em que me propus a ficcionar uma nova possibilidade de existência. Antes de propor algo da ordem de um *programa-performance*, eu precisava conhecer a performatividade inerente aos próprios dispositivos da prostituição, isto é, antes de propor um *programa performativo*, eu precisava experimentar o *programa prostitutivo*. Para aderir a esse universo, eu precisava investigá-lo de dentro, negociar esse pertencimento, rompendo com os impulsos de representação e simulação, em prol da reinvenção *fabulatória* do “*corpo-em-experiência*”.



---

Deslocaremos-nos agora ao ano de 1976, quando a sérvia Marina Abramovic propõe à prostituta Suze participar em uma performance, intitulada *Role Exchange*. Trata-se de uma troca de papéis: por um período de três horas, Abramovic permaneceu em uma vitrine no *Red Light District*, o mundialmente famoso bairro de prostituição de Amsterdã, ocupando o local de trabalho de uma “prostituta profissional”, enquanto Suze compareceu à abertura de sua exposição na galeria *De Appel Amsterdam*. Ambas foram filmadas durante o período da ação. Possuíam, à época, o mesmo tempo de carreira, em seus respectivos mercados de trabalho. Como parte do *programa performativo* negociado entre elas, Suze estipula o valor mínimo que a artista poderia cobrar pelo programa, a fim de não prejudicar seus ganhos futuros. Abramovic decide ainda que o local exato onde realizaria a ação não poderia ser divulgado, para não alterar o fluxo normal de fregueses e passantes.

A artista não teve nenhum cliente, embora tenham ocorrido duas abordagens durante o período que permaneceu na vitrine: um homem que não aceitou a substituição; e outro que queria pagar menos do que o preço combinado entre as duas (que não poderia ser reduzido para não comprometer negociações futuras). Desse modo, permanece a dúvida sobre qual seria o limite dessa proposta, e se a artista estaria disposta a arriscar-se no incerto terreno do estigma e de fato efetivar a troca de papéis que o título do trabalho sugere. A falta dessas respostas relega à ação um lugar de representação/encenação.

Apesar de permanecer na vitrine pelo período proposto, Marina relata que adotou uma “posição de performance”, com olhar fixo e postura não expressiva, o que, segundo narra em entrevista,





foi apontado por Suze como um dos fatores que levaram à não consumação de um *programa*. É notável o desconforto e o não pertencimento de Abramovic àquele local, nos trechos de vídeos e fotos da performance disponíveis. Sem conhecer a linguagem específica do universo no qual se aventura, a artista performa sua própria linguagem, seu “modo de estar” performático, que não corresponde à performatividade da trabalhadora sexual.

A troca de papéis proposta não se completa, uma vez que nem a artista chega a realizar um programa, nem a prostituta chega a ocupar um lugar significativo dentro do contexto artístico institucional. Neste caso, ao menos, a negociação foi feita diretamente entre as duas, com relativo compartilhamento do poder de tomada de decisões sobre o trabalho. Porém, a equivalência entre elas é ilusória, seus papéis não se confundem senão como pura simulação. Embora não seja reconhecida autoria ou qualquer importância criativa à prostituta, é inegável que ela tomou decisões no trabalho, que sua vontade foi colocada e respeitada. Mas, se ela tomou decisões sobre a proposta conceitual do trabalho, se ajudou a definir as *regras do jogo*, como ignorar que ela seja ao menos coautora dessa obra?

É importante que se perceba o registro autoral como presença tardia nesse processo: caracterizá-lo a partir de um feixe coeso de sentidos que se antecipem ao movimento próprio à obra seria constranger um e outra, tanto em termos de uma relação menos aberta com o público (obra) quanto em termos de uma identidade ansiosa (autor) – resultantes de um outro momento, anterior ao acontecimento referido, que se querem como um curto-circuito a precipitar o acesso ao trabalho antes que ele de fato aconteça. No sistema de funcionamento característico da arte contemporânea, vemos que a função autor só pode legitimar-se a partir de uma identidade processual, que

incorpore o efeito da obra também sobre si, num caminho aberto de autodiferenciação permanente. (BASBAUM, 2014, p.4)

Sendo a performance uma forma de arte indissociável do corpo, é necessário questionar o modo como é atribuída a autoria a trabalhos como este: “Se quisermos então falar do autor de performance, não seria mais adequado localizar o autor em performance?”, questiona Ricardo Basbaum (2014, p. 6). O *autor em performance* não é anterior à obra e nem opera segundo parâmetros específicos de uma linguagem. Essa constrição (aos limites preestabelecidos da linguagem) determinaria uma redução extrema nas possibilidades artísticas dessas ações, que historicamente aparecem justamente como *anti-linguagem*, espécie de bomba utilizada para explodir regras e limitações do meio artístico.

Obra e autor se criam processualmente na duração de uma performance, em função das fricções produzidas pela ação realizada junto a um público, e em seus desdobramentos e reverberações. Sentido e forma só se definem a partir do momento em que a ação se dá, e o autor também se produz nessa operação. A cristalização da performance enquanto linguagem específica é um fator que surge *a posteriori*, na tentativa de organizar teoricamente ações transformadoras que foram realizadas em momentos e locais diversos, a fim de absorvê-las pela história da arte e criar um campo mercadológico para enquadrar — e, possivelmente, neutralizar — esses trabalhos.

Sem o devido reconhecimento da importância de pessoas como Suze em obras que protagonizam — ignorando o fato de que é sua própria vivência que dá sentido ao trabalho, e sua presença que cria a desestabilização necessária à existência da obra — perde-se muito da po-

tência transformadora e da originalidade da proposta, que acaba tornando-se mera simulação, e reiterando estereótipos, ao invés de desconstruí-los.

A arte da performance funciona como estratégia desconstrutiva: interroga e desestabiliza a imagem representacional dominante e rompe e complica os estritos limites dos textos. O texto da performance é um trabalho em processo. Se há um roteiro escrito ele frequentemente muda a cada apresentação; a estabilidade do roteiro dá lugar à espontaneidade da interação com a audiência. O espectador é parte do trabalho: o público é levado a uma interação embaraçosamente intensa com o(s) performer(s). A narrativa voyeurística do teatro tradicional é desconstruída, deixando o público “exposto à assustadora proximidade do performer e às... consequências de seus próprios desejos”. (BELL, 1994, p.139, tradução minha)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Performance art works as a deconstructive strategy: it interrogates and destabilizes the dominant representational image and it disrupts and complicates the strict boundaries of texts. The performance text is a work-in-process. If there is a written script it often changes with each production; the stasis of the script gives over to spontaneity and interaction with the audience. Spectatorship is a part of the work: audiences are drawn into embarrassingly intense interaction with the performer(s). The voyeuristic narrative of traditional live theater is deconstructed, leaving the audience ‘exposed to fearful proximity of the performer and the... consequences of [its] own desires’.” (BELL, 1994, p.139)

---

Como referência de incorporação das estratégias e significações da prostituição pelo campo da performance, podemos pensar, também, no trabalho de Orlan, *Le Baiser de l'Artiste (O Beijo da Artista)*, realizado em 1977 no *Grand Palais*, em Paris, durante uma feira de arte para a qual não fora convidada (FIAC). Sobre uma plataforma, a artista dispõe, de um lado, uma imagem sua em tamanho real, vestida de Santa Teresa, sob a qual lê-se: “Santa Orlan”, para quem os espectadores poderiam oferecer uma vela. De outro lado, um banco no qual a artista se coloca sentada (sob o qual lê-se: “Orlan-Corpo”), vestindo um dispositivo construído a partir de uma fotografia de seu torso nu em tamanho natural, recortada e colada sobre madeira, com uma entrada para moedas na região do esôfago, na qual os espectadores poderiam introduzir moedas de 5 francos para receber, em troca, um beijo, cuja duração era controlada por um dispositivo sonoro: um trecho de música seguido por uma sirene.

Orlan evoca, assim, os dois arquétipos socialmente atribuídos às mulheres: a *santa* e a *puta*. Apropria-se do procedimento característico da prostituição (a troca da prática sexual — simbolizada pelo beijo — por dinheiro), evocando, com sua presença material, seu corpo de artista, o corpo da trabalhadora sexual, numa relação metafórica. O duplo mecanizado de seu corpo engole dinheiro e armazena-o na região pubiana; o corpo orgânico oferece o beijo, o prazer. A ação provoca reflexão sobre os lugares ocupados pelo corpo da mulher na história da arte e na sociedade, e as representações engessadas daquilo que esse corpo é ou pode ser. Orlan foi demitida da escola de artes em que trabalhava após realizar essa performance.



---

Proponho agora mais um deslocamento, retornando ao contemporâneo para abordar um encontro que acabou por estabelecer uma relação afetiva, para além dos objetivos artístico-teóricos deste trabalho, algo que nos interessa justamente por localizar-se no entrecruzamento do plano estético com a realidade concreta da vida. Isabella Mariotti e eu nos conhecemos durante uma aula no PPGCA/UFF, programa no contexto do qual esta pesquisa se desenvolve. A disciplina em questão foi compartilhada com estudantes da PUC Rio, universidade em que ela cursava uma pós-graduação, durante a pandemia de Covid-19 — portanto, *online*. Na ocasião, havia a proposição de exercitar uma “escrita de si”, e cada um/a/e de nós foi convidado/a/e para a leitura do texto produzido. Isabella encenou um diálogo em que os personagens engajavam-se num encontro sexual, com alguns elementos de dominação e poucas informações acerca da natureza da relação narrada. No decorrer da leitura, fui me dando conta de que a cena apresentada tratava-se de um *programa*, embora isso não fosse explicitado em momento algum. Findo o texto, lançou à turma uma pergunta: — Alguém aqui já pagou pra transar? Silêncio. Diante da inexistência de consumidores do sexo pago, ou talvez da falta de coragem para assumirem esse papel, decidi falar. — Eu já paguei, e já fui pago também. Dentre as experiências que me propus a vivenciar, o desejo e o interesse investigativo me levaram a, mais de uma vez, permitir-me inverter a situação e contratar os serviços de outros michês. Ao ouvir minha resposta, Isabella decidiu abrir-se, diante da turma, relatando que, há algum tempo, durante um período de dificuldades financeiras, havia iniciado uma trajetória como trabalhadora sexual. Qual não foi minha surpresa ao saber que minha busca não precisaria ir tão longe, que ali mesmo, ao meu lado na tela do computador, ainda que em outra cidade, havia outra pessoa interessada em

investigar os mesmos encontros, os mesmos *deslimites* entre a prostituição e a arte. Enviei uma mensagem privada pedindo a Isabella seu contato, para que pudéssemos compartilhar nossas perspectivas, trocar ideias. Eu queria saber mais sobre aquela trajetória, queria conhecê-la, queria entender que caminhos havia traçado para chegar até ali. Trocamos algumas mensagens e combinamos que, quando possível, nos encontraríamos pessoalmente para aprofundar nossas trocas e saber mais sobre os projetos um do outro.

Alguns meses se passaram e eu recebi a notícia de que havia sido aprovado no processo seletivo da Residência Artística FAAP, em São Paulo, para o qual havia me inscrito justamente com um projeto da série *Artista de Programa*, mais de dois anos antes. Como as atividades da residência foram interrompidas por conta da pandemia, esse processo ficou suspenso e foi retomado em 2022. Retornarei a essa experiência nos eixos PUTARIA e TRABALHO, que contemplam as propostas concretizadas nesse contexto. Passei os meses de maio e junho daquele ano em São Paulo, e então Isabella e eu marcamos um encontro para nos conhecermos e falarmos de nossas pesquisas. Depois de um primeiro contato e a constatação de que havia diversas aproximações e interesses comuns, passamos a realizar encontros semanais, para discutirmos vivências, pensarmos juntos caminhos e perspectivas de nossas investigações, trocar referências... Enfim, tornamo-nos amigos. Criamos certa intimidade e as trocas proporcionadas por esse contato foram muito ricas. Isabella tornou-se uma personagem importante desta pesquisa, porque a proximidade com a narrativa de sua trajetória me permitiu ter uma compreensão diferente de muitas outras que aqui apresento, das quais me aproximei por meio de registros escritos/imagens/vídeos, mas não pude estabelecer contato pessoal. Isabella é uma pessoa não-binária, e seus pronomes são ela/elu/ele. Seu corpo circula entre o teatro, o cinema,

a performance, a escrita e o trabalho sexual. A seguir, farei uma breve incursão acerca de sua trajetória e projetos, a partir de nossa última conversa, que foi gravada para maior precisão desta descrição.

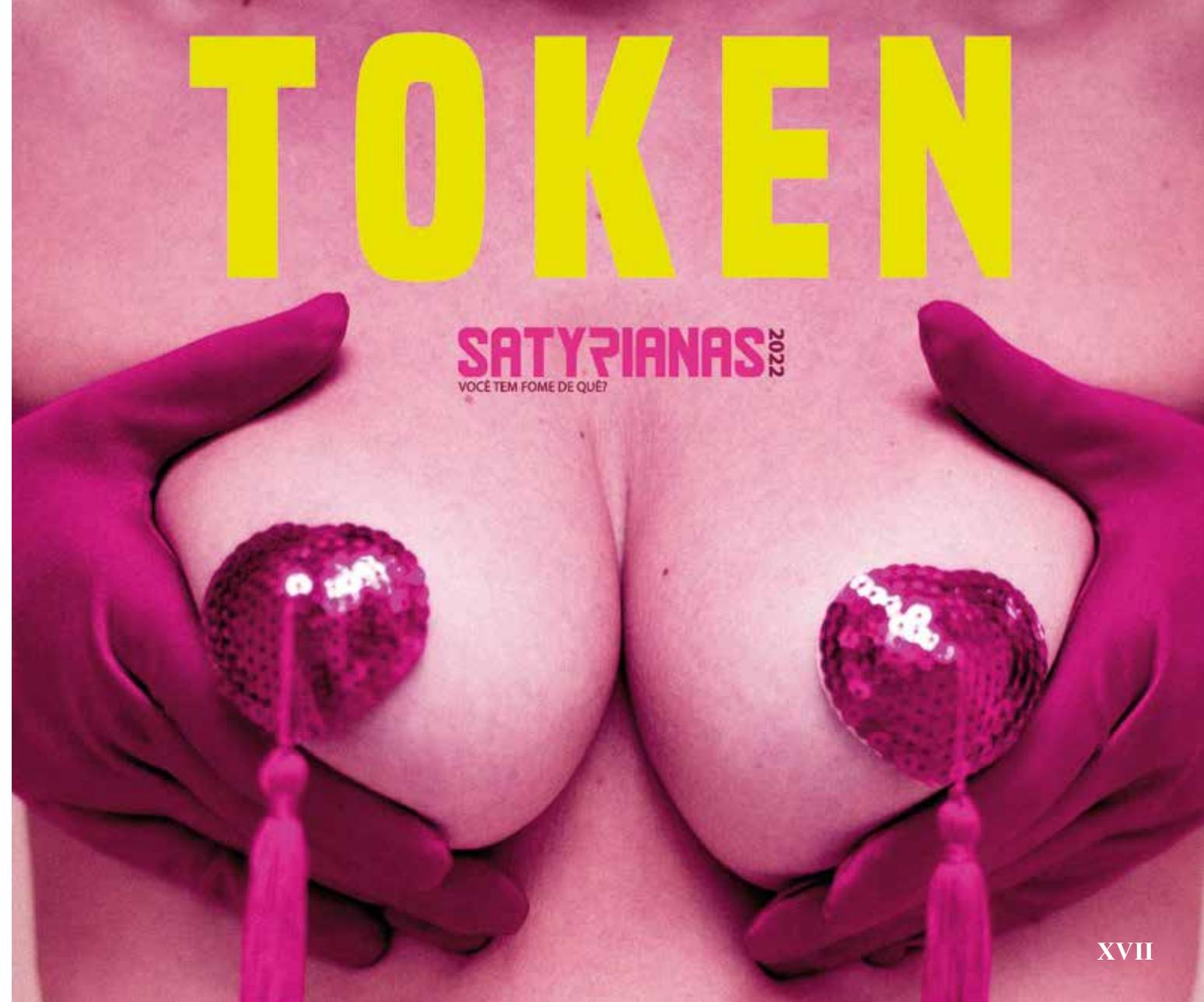
“Direta, discreta e doida pra te conhecer”. Com esse enunciado obteve sua primeira experiência como prostituta. Foi com um amigo que ela deu o primeiro passo para *ficcionar* sua existência nesse universo: convidada a passar a noite em um quarto do hotel em que ele trabalhava, pediu que tirasse uma foto sua, de costas, dentro da banheira, segurando uma taça de champanhe. Com essa foto e a frase citada, criou seu primeiro anúncio, improvisado e esfíngico, num aplicativo de relacionamentos. Antes disso, o contato com o livro *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes, já a havia feito refletir e questionar os estereótipos inferiorizantes que associam às mulheres que se prostituem a ideia de “fundo do poço”. Ela narra seu primeiro programa com satisfação: “eu escolhi ele”; “eu me sentia muito no controle”. O momento que vivia era de grande angústia, estava impossibilitada de pagar seu aluguel, e com esse único programa conseguiu solucionar o problema. Mas a vivência dos programas se limitou a três experiências isoladas. Sua maior dificuldade era ter a sensação de garantia de sua segurança e proteção de sua identidade, que os aplicativos de relacionamento proporcionavam. Mas seus perfis nesses aplicativos logo eram excluídos, empurrando-a para *sites* onde os anúncios são públicos, sem critério de circulação, o que lhe parecia demasiado arriscado. Logo, começou a escrever o roteiro para *Foragida*, peça *autoficcional* concluída cinco anos depois, inspirada na narrativa de Despentes, em suas próprias vivências e nas ficções que projeta para si e para suas personagens, com as quais compartilha a ambição de viver dignamente no contexto do trabalho sexual. Para além do trabalho como atriz, aventurou-se na feitura de dramaturgias, na produção

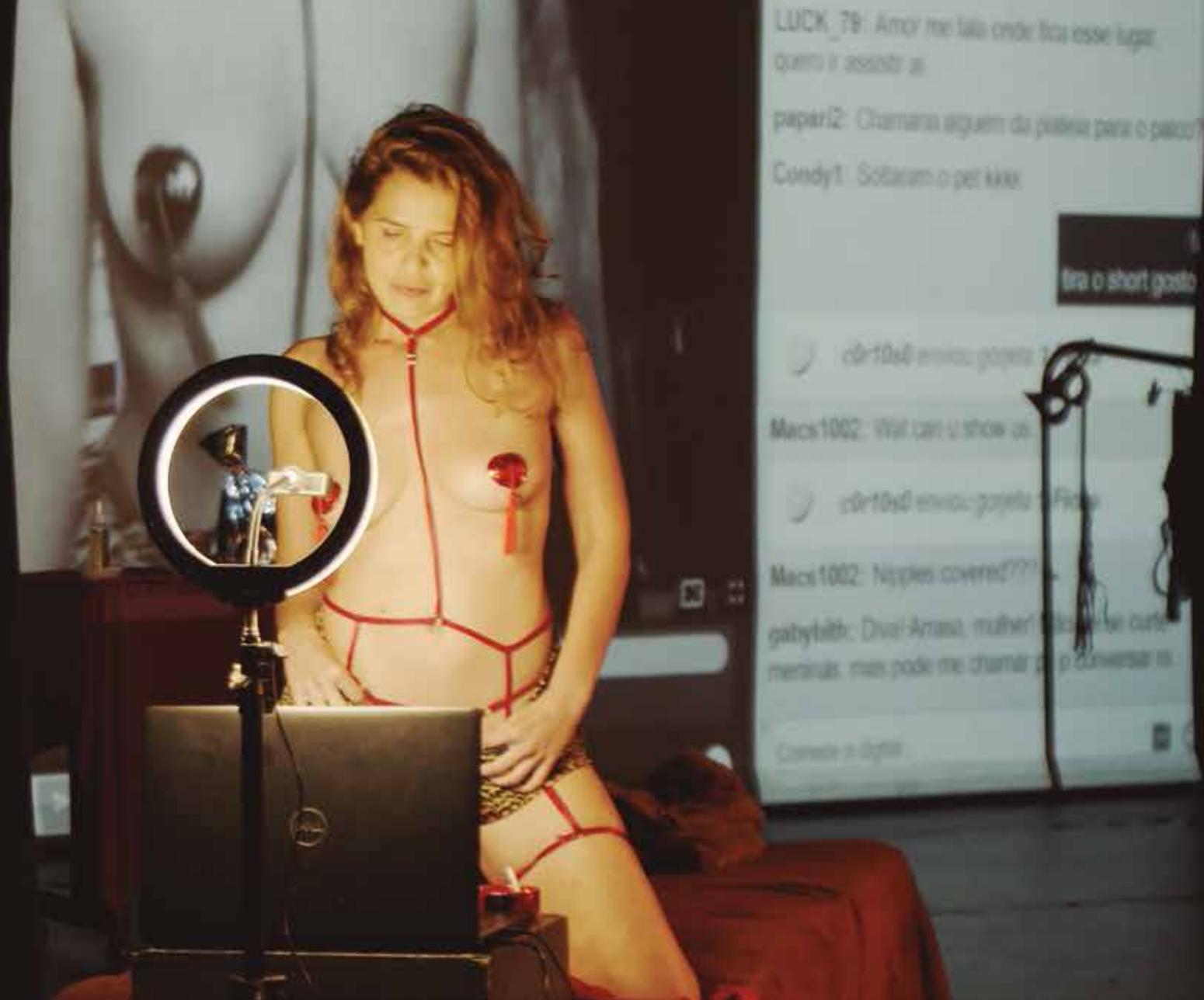
de um filme e em experiências performáticas que detalharei a seguir. Em paralelo, apesar de ter abandonado os programas, seguiu vivenciando o trabalho sexual por meio do *camming*, modalidade que lhe pareceu mais segura, confortável e rentável, permitindo-lhe estar sempre “no controle” das relações que estabelece com seus clientes, mediadas por câmeras, telas e um site que retem parte do valor pago por eles, e em troca garante suporte e a circulação relativamente restrita e segura de seu perfil num nicho específico de consumidores de sexo virtual pago. Ali, nunca mostra seu rosto completo, restringe-se à boca. Escolhe os melhores enquadramentos, as posições mais sensuais, a iluminação que a favorece, cria cenários e figurinos. Faz um trabalho de roteirização, atuação, e direção de si mesma, dessa personagem que, ao mesmo tempo, não deixa de ser ela própria. E consegue manter-se dignamente, em uma casa confortável, pagando por seus estudos e persistindo em suas ambições artísticas, apesar das dificuldades em obter retorno financeiro da atuação no teatro e no cinema.

Dentre os trabalhos que desenvolveu no curso desses anos, o curta-metragem *Oi, pai*, que escreveu, dirigiu e atuou, com uma diminuta equipe de filmagem, edição e montagem, é protagonizado pela personagem Monique — nome inspirado na *putafeminista* Monique Prada, que também participou do lançamento *online* do filme, junto com outras ativistas. Ela tenta insistentemente fazer contato com seu pai, que a ignora repetidas vezes no curso do tempo, até que finalmente revela-se o motivo do afastamento. Monique é prostituta, ao mesmo tempo que cursa um doutorado na área de ciências sociais. É o anúncio da conclusão de seus estudos, com a consequente obtenção do título acadêmico, que faz com que seu pai finalmente retorne sua ligação, no final do filme. Mas a última cena deixa a dúvida se, diante dessa conquista, Monique

aceita a retomada do relacionamento com o pai, ou se, após tantas tentativas, decide ignorá-lo, rompendo os laços que antes tanto desejava restabelecer.

Na peça pornográfica performativa *Token*, Isabella se alia a Paulx Castello — pornógrafo, performer, membrx fundadorx da plataforma de pornografia desviante *EdiyPorn*, cujos pronomes são ela/elu — em uma proposição na qual manipulam os limites do ficcional, por meio de jogos com o público presente e também com espectadores *online* que acompanham partes das cenas veiculadas pelo site *Cam4*, plataforma de sexo virtual ao vivo. Isabella e Paulx encarnam as personagens Tesuda e BixaPutta, que “dialogam com o público de forma íntima, cômica y erótica sobre a complexidade intelectual, afetiva y criativa que há na venda do sexo”, como descrevem na sinopse. O espetáculo começa com Tesuda diante de uma câmera, exibindo-se ao vivo para um público virtual, oferecendo a espectadores presentes uma dimensão de bastidor e de consumidor dessa prática, ao mesmo tempo que efetivamente busca obter ganhos financeiros reais, na plataforma e na plateia. Mais tarde, distribuem *tokens* — representação material da moeda corrente em sites estrangeiros dedicados à prática do *camming*, que dá nome ao espetáculo — para participação em um leilão, no qual são dados lances para aquisição de sangue menstrual, urina, ou ações que realizam mediante pagamento do público, como despir peças de roupa. As personagens adquirem outros contornos quando narram as experiências reais vividas por Isabella e Paulx nos contextos da prostituição e pornografia, bem como no entrecampo do *camming*. Realizam também algumas práticas fetichistas, como a inserção de uma câmera na garganta de BixaPutta, ação que é veiculada ao vivo pelo *site* mencionado. Em outra cena, “a puta paga”, inverte-se a situação e uma pessoa do público é convidada a performar, mediante pagamento, um *strip-tease* para o deleite de Tesuda, pela duração de uma música.





LLUJ\_79: Amor me fala onde fica esse lugar  
quero ir assistir ai

papariz: Chamava alguem da politica para o palco?

Condy1: Sofaram o per kkk

tra o short gosto

cdr10d0 envio: gopeta 1

Macs1002: Wat can u show us

cdr10d0 envio: gopeta 1 Fideo

Macs1002: Nipples covered???

gatybltb: Dual Anasa, mulher ficou com as curvas  
meninas, mas pode me chamar p p conversar to

Comer a bota

Num dado momento, o palco transforma-se num set de filmagem, em que BixaPutta convoca outra pessoa da plateia — desta vez, um/a/e trabalhador/a/e sexual previamente contratado/a/e — para uma cena de sexo explícito, dirigida por Tesuda, com a qual o espetáculo se encerra.

As experiências narradas neste eixo nos possibilitam pensar intercâmbios entre *realidade* e *ficção*. São *fabulações* de artistas e trabalhadoras/es sexuais que nos oferecem uma perspectiva de possíveis alianças, embaralhamentos e sobreposições entre esses dois paradigmas de existência, definindo novos cruzamentos simbólicos, estéticos e políticos para os campos que nos dedicamos a observar, desafiar e ressignificar nesta investigação. Também nos permitem diferenciar a ideia de *ficção* daquilo que entendemos como *representação* ou *simulacro*, diferença essa de ordem ética, da consistência, do compromisso e da implicação aos contextos “materiais, sociais, históricos e políticos” (para retomar a ideia da recusa à aderência e ao per-tencimento passivos, proposta por Fabião em seu pensamento da performance) nos quais um trabalho de arte se realiza.

**PUTARIA**

Devir puta, como esse devir e derivar dos michês-nômades paulistanos de que nos falava Perlongher (1987), é uma espécie de radicalização do “devir mulher” guattariano. Forças indóceis em fuga e “reterritorialização” constante. Guattari (1981) identifica esse “devir mulher” com uma força de fuga, não com uma essencialidade eterna, mas como uma relação de forças, como um espaço temporal de poder. É por isso que a ideia da putaria como potência e da puta como devir é tão importante, porque garante a não fixação disjuntiva. [...] Predadoras brilhantes, transformam-se e aprendem, consomem e inventam a cada dia um lugar, um discurso, uma memória, uma sacanagem para continuar gozando. A imagem da puta, como inimiga familiarizada capaz de ser narradora (e não só narrada), as acompanha no mundo e, enquanto tal imagem continuar sendo objeto de emoções extremas e opostas, elas continuarão desfrutando “âmbitos de eficácia” e performances de prazer e de amor que aqui conhecemos... (OLIVAR, 2013, p. 313-314)

Para compor este eixo conceitual, optei por agrupar narrativas que têm como elementos comuns e centrais a liberdade dos afetos, a entrega, a fricção dos corpos e o gozo. Trajetórias e trabalhos que demonstram, conforme a citação acima, do antropólogo José Miguel Nieto Olivar, a “putaria como potência”. Em primeiro lugar, tratarei de uma das personagens de sua etnografia *Devir Puta*, realizada junto a trabalhadoras sexuais de Porto Alegre, integrantes do Núcleo de Estudos da Prostituição (NEP), organização voltada à promoção de “saúde, autoestima e cidadania” entre prostitutas do Rio Grande do Sul. É Janete Oliveira, autodenominada “atriz-meretriz”, “hippie, artista e rebelde” (OLIVAR, 2013, p. 63) que relata ter acessado o universo da prostituição por meio de uma pesquisa à qual se propôs para encarnar no teatro a

personagem Neusa Sueli, de *Navalha na Carne*, texto de Plínio Marcos. Em seguida, discutirei a trajetória de Annie Sprinkle, prostituta e atriz pornô estadunidense que, a partir da década de 1980, acessa os circuitos artísticos por meio da apresentação de trabalhos — especialmente performances — criados a partir de suas vivências e perspectivas, num exercício reflexivo e de autorrepresentação, partilhando com o público a produção de sentido nessas ações.

Trago ainda, neste eixo, a série *Putinha Terrorista*, de Lyz Parayzo, conjunto de trabalhos que consiste na produção e distribuição de panfletos com imagens de seu corpo acompanhadas de textos questionadores, provocativos, irônicos, expondo-se em situações que evocam dor e prazer, mutilação e autonomia, humor e crítica, rebeldia e erotismo. Da mesma artista, abordaremos também a videoinstalação *Papai está descansando*, na qual são exibidas imagens dela simulando um ato masturbatório. Em seguida, discutiremos a trajetória de Axell, produtor de conteúdo pornográfico *gay* independente e *drag queen*, com quem tive a oportunidade de trocar experiências e estabelecer um diálogo acerca dessa vivência ambígua e potente, que subverte quaisquer expectativas que um primeiro contato com ele possa despertar. Por fim, apresentarei a instalação *Ninho*, trabalho de 2022 que compõe minha série *Artista de Programa*. Trata-se de um desdobramento do *Confessionário*, que se volta para o aspecto espacial-corporal-experimental da instalação, suporte para possíveis experiências de prazer deslocadas a contextos imprevistos. *Ninho* constitui-se enquanto território da *putaria*, termo de difícil definição e impossível tradução, que estabelece sentidos diversos conforme o contexto, desde um coletivo de putas/putos até uma experiência de prazer generalizada e desenfreada, relacionada a ideias como devassidão, imoralidade, libertinagem, impudor e indecência.

---

Começamos, então, por falar de Janete Oliveira, a partir da narrativa que faz de si mesma ao antropólogo José Miguel Nieto Olivar, que a recorta, interpreta e transpõe às páginas do livro *Devir puta: políticas da prostituição nas experiências de quatro mulheres militantes*. Filha de um músico e empresário chileno e de uma portuguesa que aderiu à prostituição por ocasião da morte do marido — e da consequente descoberta de uma relação extraconjugal que motivou seu assassinato —, Janete fez-se atriz antes de tornar-se prostituta. Segundo narra a Olivar, uma coisa levou à outra quando, na segunda metade da década de 1970, preparava-se para encenar, com o grupo Batalha Coletiva, o espetáculo *Navalha na Carne*. Na ocasião, preparando-se para o papel da prostituta Neusa Sueli, “decidiu fazer um laboratório na Rua Voluntários da Pátria para conhecer de perto o mundo da prostituição” (OLIVAR, 2013, p. 62). Enquanto buscava aproximações e referências para a personagem, Janete conhece aquele que viria a ser seu marido por duas décadas, que a introduz ao negócio do sexo, a quem ela recusa categoricamente denominar *cafetão* ou *gigolô*.

Para quem precisava construir a personagem da Neusa Sueli em sua relação com o brutal Vado (cafetão de Neusa), a vida oferecia condições, digamos, privilegiadas. Janete está no barzinho da “Volunta”, ávida para aprender a prostituição, para decifrar sentimentos, gestos, corpos, sons... quando o Alemão aparece pela primeira vez. São os últimos anos 1970, o final do milagre econômico. “Eu cheguei à prostituição pelo teatro”, dirá ela incansavelmente. [...]

Entre aquela tarde de sedução anestésica e sua entrada na prostituição, passou-se um ano. Hoje ela afirma, sem espaço para dúvidas nem perguntas, que sua entrada na prostituição foi um ato completamente autônomo e consciente, que não houve pressão do Alemão nem influência implícita de sua mãe. Não foi uma não opção, insiste sempre. É por esses lençóis que se mexe a autonomia. Memória metapragmática. (OLIVAR, 2013, p. 95-96)

É nessa dualidade originária que Janete se constitui enquanto trabalhadora sexual, numa relação de oposição e simultânea complementaridade com os outros papéis que lhe cabem na vida: prostituta e esposa, prostituta e atriz, prostituta e mãe, prostituta e ativista. Afirma-se enquanto sujeito inconforme, irreduzível a uma identidade única e estável. Afirma-se em sua liberdade sexual, ousadia discursiva e na herança rebelde de sua juventude, ao mesmo tempo que constrói-se na relação conjugal (e na maternagem), à sua maneira. A nítida distinção entre os papéis que desempenha na *zona* e na *família* se expressa pela interdição do gozo com os clientes, situação muito específica dessa relação híbrida de conjugalidade e prostituição, observada nos discursos das quatro personagens de *Devir puta*. “Toda aquela trajetória de hipersexualização, rebeldia e promiscuidade que ela se orgulha em narrar e performatizar devia se restringir e distribuir sabiamente em dois campos muito bem diferenciados”, explica Olivar (2013, p. 97).

A escolha por falar de Janete se deu por sua existência ambivalente que invade o campo da estética não só em suas realizações artísticas mais concretas — espetáculos teatrais em que atua ou poesias que escreve — mas na própria construção discursiva de si e no modo como performatiza essa multiplicidade identitária que habita. Olivar (2013, p. 324) comenta brevemente a

montagem de um espetáculo inspirado na obra do poeta Augusto dos Anjos, intitulado *Eu*, do qual participa, em torno dos anos de 2006/2007:

Era um encontro bellissimo: o poeta maldito e a puta trágica. A peça teve várias temporadas no teatro da Cia. das Artes, na Rua dos Andradas, assim como nos festivais Porto Verão Alegre. Ela era um dos vermes da cabeça do poeta. Descrever aqui seu gozo, as maneiras como se deliciava ensaiando e encenando a personagem, abrindo sua bata e deixando as tetas para o público, seria um esforço perdido.

Se é possível notar, no discurso do autor-antropólogo sobre Janete, o encantamento que a atuação nos palcos de teatro lhe proporciona, não passa despercebido também o encantamento que sua existência propicia àqueles que a rodeiam, seja nos circuitos acadêmicos, na rua ou na militância. Controversa, indomesticável, insurrecta, arrebatadora: Janete afronta e seduz até mesmo aqueles que, como eu, só tiveram a oportunidade de conhecê-la por meio da palavra escrita, partilhada por ela e seu observador. Sua existência e produção artística correspondem às *fabulações radicais* que nos propomos a pensar aqui, porque se inventa e constitui à medida que resiste a violências e adversidades, em territórios *fabulados*, carregados de poesia e imprevisibilidades. Como descreve Olivar (2013, p. 328), identificando-a ao presente eixo conceitual/reflexivo, que ela corporifica: “a Nega Janete é completamente inapreensível, está sempre se escapando por entre os dedos do Estado para dar-nos uma bofetada e um boquete. É a putaria, em suas nuances e interstícios ‘ilegitimáveis’.”





Annie Sprinkle trabalhou como prostituta, de maneira intermitente, dos 18 aos 38 anos, participou de mais de 150 filmes pornô nas décadas de 1970, 80 e 90, trabalhou como fotógrafa por cerca de 12 anos, e finalmente adentrou o campo da performance, estabelecendo-se como artista. É considerada pioneira da *Pós-Pornografia* — “termo inventado pelo artista holandês Wink van Kempem para descrever um novo gênero de material sexualmente explícito que é talvez mais visualmente experimental, político, humorado, ‘artístico’, e eclético que o restante”<sup>1</sup> (SPRINKLE, 1998, p. 160, tradução minha). Essa trajetória confirma a existência de uma poética e uma estética inerentes a seu lugar de fala, que ela utiliza de maneira bem humorada e politicamente estratégica, assentando-se no campo da arte sem apropriar-se de imagens ou vivências alheias.

Quando eu tinha 30 e poucos anos, fui gradualmente perdendo o interesse pelo trabalho sexual convencional e comercial. Os filmes pornô eram muito repetitivos e limitados, as revistas de sexo estavam presas a uma ideia padrão do que era sexy, e a prostituição havia se tornado rotineira e previsível. O mundo do sexo comercial convencional e eu não estávamos mais oferecendo um ao outro aquilo que desejávamos. Eu estava buscando mudança, uma nova direção, um outro tipo de público e mais liberdade criativa. (Idem, p. 86, tradução minha)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “A term Dutch artist Wink van Kempem invented to describe a new genre of sexually explicit material that is perhaps more visually experimental, political, humorous, “arty”, and eclectic than the rest. (Idem, p. 160)

<sup>2</sup> “By my early thirties, mainstream, commercial sex work gradually became less and less interesting to me. Porn movies were too formulaic and limited, sex magazines were locked into some standard idea of what was sexy, and prostitution had become routine and predictable. The mainstream commercial sex world and I weren’t giving



Influenciada por Willem de Ridder, Sprinkle descobriu as performances dos artistas Fluxus dos anos 60: Yoko Ono, Cosey Fanni Tutti, Carolee Schneemann e Shigeko Kubota são algumas de suas primeiras referências, por explorarem o sexo e a nudez em seus trabalhos, fazendo-a perceber que havia espaço no mundo da arte para o tipo de trabalho criativo que ela mesma queria desenvolver, a partir de sua experiência e interesses pessoais. O encontro com Linda Montano — e seu conceito de *arte-vida* — também foi fundamental para sua inserção no sistema artístico. “Linda vê a vida como a maior forma de arte, e vive sua vida de maneira artística. Desde 1969, ela tem feito performances sobre seus medos, fantasias, tabus”<sup>3</sup> (Idem, p. 87), relata.

Uma de suas principais performances é *Bosom Ballet*, na qual, sob a luz de um holofote rosa, e usando luvas pretas até o cotovelo, a artista “estica, belisca, espreme, torce, sacode, enrola e balança”<sup>4</sup> (Idem, p. 102) seus peitos ao som de *The Blue Danube Waltz* (de Johann Strauss). Já em *Public Cervix Announcement (Anúncio público do colo do útero)*, de 1990, Sprinkle aparece sentada em um palco de teatro, usando um espéculo para abrir sua vagina e mostrar aos espectadores — um a um, com a ajuda de uma lanterna — seu colo do útero. Ela é autora, mas também tem a generosidade de oferecer ao público a possibilidade de construir sentido à medi-

---

each other what we wanted. I was looking for a change, some kind of new direction, a new type of audience, and more creative freedom.” (Idem, p. 86)

3 “Linda sees life as the highest art, and she lives her life in an artistic way. Since 1969, she has done performances about her fears, fantasies, taboos [...]” (Idem, p. 87)

4 “The Bosom Ballet is a performance in which I stretch, pinch, squeeze, twist, rock, roll, and jiggle my breasts to music, usually ‘The Blue Danube Waltz’, under a pink spotlight.” (Idem, p. 102)

da que cria uma performance interativa, didática e aberta. Essa abertura da obra condiz com o proposto pelo *artista-etc.* Ricardo Basbaum, no sentido de uma autoria *em performance*, uma ação com o espectador que não se dá em função de regras definidas *a priori*, mas de maneira processual, sendo efetivamente criada no momento em que é performada.

O desafio para o criador residiria nos dribles que deverão ser treinados para intervir sobre expectativas que incidem a priori sobre o trabalho, conduzindo e domesticando sua realização — em rumo à manutenção de possibilidades em aberto, onde o artista ganhe flexibilidade de impulsão e deslocamento. Se quisermos então falar do autor de performance, não seria mais adequado localizar o autor em performance? (BASBAUM, 2014, p. 6)

Sprinkle consolidou seu trabalho performático com o espetáculo *Post Porn Modernist*, no qual reuniu várias de suas ações, inclusive as já mencionadas. Durante essa performance, a artista narra sua trajetória de vida, a transição de Ellen Steinberg (seu nome civil) para Annie Sprinkle, acompanhada por uma projeção que exibe fotos de sua vida e carreira. Com a ajuda de gráficos que ela intitula *Porntistics (Pornotísticas)*, ela lista as vantagens e desvantagens de sua vivência na indústria do sexo, comparando a altura do Empire State à soma dos comprimentos de todos os pênis que já chupou; sua renda média quando realizava shows burlescos com a renda média das mulheres americanas na mesma época; e a média de horas trabalhadas por mulheres estadunidenses com as suas. A performance continua com uma sequência de ações criadas ao longo de sua carreira, como *100 Blow Jobs*, na qual ela utiliza um aparato composto por uma fileira de *dildos* presos a uma tábua, e então chupa, engole, engasga, chegando a vomitar, acompanhada por um áudio composto de sons e vozes que remetem a situações de abuso.



A performance atinge seu ápice com a realização de um ritual sagrado de masturbação, no qual a artista estimula todo seu corpo no palco, chegando a atingir o orgasmo diante do público.

O espetáculo obteve sucesso e foi apresentado em vários teatros nos Estados Unidos, Europa e Austrália, ao longo de 4 anos. Também houve uma forte repercussão negativa e críticas por parte de políticos e da imprensa conservadora, especialmente relacionadas à acusação de uso de verbas públicas de incentivo às artes em um teatro de Nova York. Mas a artista tem um interessante posicionamento sobre a relação financeira entre arte e trabalho sexual: ela afirma que “a indústria do sexo é na verdade uma enorme financiadora das artes, provavelmente várias vezes maior que o National Endowment for the Arts [agência governamental estadunidense de incentivo à produção cultural]”<sup>5</sup> (SPRINKLE, 1998, p. 139, tradução minha). Ao contrário do que afirmaram seus perseguidores, sua performance não recebeu fomento governamental. Foi o trabalho sexual que lhe proporcionou recursos suficientes para que pudesse dedicar-se ao fazer artístico.

---

A integração de vozes e corpos contra-hegemônicos ao sistema institucional artístico não se dá de forma espontânea ou simplesmente por boa vontade e abertura daqueles que ocupam lugares de poder dentro dele, mas pela luta incansável de pessoas que protagonizam suas próprias estratégias de inserção (às vezes, forçada *goela abaixo* das estruturas de poder) nos circuitos de arte — em seus espaços físicos e dispositivos discursivos. É o caso da artista Lyz Parayzo,

---

5 “The sex industry is actually a very large funder of the arts, probably several times bigger than The National Endowment for the Arts.” (SPRINKLE, 1998, p. 139)

autora da série *Putinha Terrorista*, uma sequência de ações de disputa institucional realizadas com panfletos inspirados em anúncios de prostituição, distribuídos pela artista — frequentemente sem autorização — em aberturas de exposições de arte.

Após frequentar a Casa Nem, organização autogerida para acolhimento e cuidado de pessoas trans em situações de vulnerabilidade no Rio de Janeiro, Lyz conheceu pessoas que exerciam o trabalho sexual e passou a interessar-se pela questão, observando convergências entre seu trabalho de artista e as formas de sobrevivência adotadas por outras pessoas trans. A artista observou também os anúncios espalhados pelos telefones públicos no centro do Rio de Janeiro e São Paulo, e, em viagem a Buenos Aires, coletou panfletos de trabalhadoras sexuais argentinas e paraguaias. Reproduzo aqui uma anotação extraída de seu diário de artista, feita nessa viagem: “Tenho coletado esses anúncios. Eles são colados em lixeiras e paredes e são constantemente arrancados por pessoas: 1- conservadoras/moralistas; 2- interessados; 3- são contra ‘exploração sexual’; 4- outros anunciantes. As marcas dos que se foram anunciam que ali novos vão chegar” (PARAYZO, 2016).

Interessada em pensar a metáfora da arte como prostituição e, simultaneamente, denunciar e enfrentar experiências de silenciamento e negligência que sofreu na relação com espaços institucionais de arte (tanto acadêmicos quanto comerciais), Lyz decide expor essas tensões através de ataques artísticos — ações não autorizadas, realizadas em momentos de grande interesse e visibilidade em diferentes instituições. Embora lide com essa metáfora, é importante notar que a proposição não tem uma abordagem degradante do trabalho sexual, mas demonstra uma intenção de visibilização de corpos rejeitados pela sociedade e pelo sistema de arte; e de enfrentamento, através da imagem não solicitada, do discurso abafado pelas instituições que ela

bravamente impõe, atacando as estruturas de poder e desafiando tentativas de silenciamento, lidando com questões relativas a seu próprio corpo *trans* e expondo sua imagem não conforme ao binarismo de gênero de maneira explícita. Parayzo levanta questões incômodas por meio de uma estratégia de ação que não pode ser ignorada: difícil conter ou evitar a atenção voltada a uma distribuição espontânea de 10 mil panfletos em uma abertura de exposição.

“Arte é prostituição; galeria é o cafetão. Então farei anúncios como garota de programa com número da [galeria A] Gentil Carioca” (PARAYZO, 2016), propõe a artista, em anotações de seu caderno, o que viria a se tornar a primeira ação da *Putinha Terrorista*, em 2016, durante a abertura de uma exposição na referida galeria, em resposta a um episódio de censura que sofrera na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage (que naquele momento era gerida pela OS Oca Lage, presidida por um dos sócios da mesma galeria). No primeiro panfleto, a artista aparece de costas, vestindo uma calcinha fio-dental, acompanhada de um texto em que oferece seus serviços sexuais, com número de telefone e endereço da galeria na qual os panfletos foram distribuídos. No ano seguinte, ela repete a ação com um novo panfleto, na abertura do mesmo evento, e depois cria outros que serão distribuídos em outros eventos, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Galeria Vermelho (em 2018, após ter seu trabalho qualificado como “amador” por organizadores de uma mostra de performance) e no Centro Cultural São Paulo (em 2019, pela primeira vez, comissionada pela instituição, em uma exposição na qual Parayzo criou versões ampliadas de todos os panfletos da série, junto com um novo panfleto, desta vez, intitulado *Putinha Comunista*). A cada edição incorporam-se outras questões que tangenciam seu corpo, como estereótipos raciais e de classe — em *Garota Banana: mulatinha de programa* —; violência colonial e repa-

ração histórica — em *Putinha decolonial e Mesticinha de programa* —; transfobia, resistência LGBTQIA+ e anticapitalismo — em *Putinha Comunista: a nova égua do apocalipse* —; além da constante crítica institucional ao sistema de artes. Para pensar as ações de Parayzo, recorro à definição de *Pornoterrorismo*, por Diana J. Torres (2011, p. 54, tradução minha):

Não é violência tal e qual a entendemos usualmente, o que a compõe não é o medo da morte, das lesões ou da destruição material. Uma “bomba” pornoterrorista sempre será algo metafórico, que deixará todas as coisas intactas depois da explosão. Se poderia dizer que o que produz é uma explosão interior, mental, talvez orgânica. Pode ferir porque é ofensivo, porque diz coisas que não se quer ouvir ou mostra coisas que não se quer ver, coisas que deveriam ser proibidas (algumas são), amordaçadas, atadas, coisas que deveriam produzir-se somente em manicômios ou em cárceres ou em lugares de “perdição”. O pornoterrorismo causa um efeito de descontextualização desagradável que pode chegar a ser muito violento.

Outra diferença substancial é que o pornoterrorismo é um terrorismo de contra-ataque. Talvez todos os terrorismos o sejam ainda que se empenhem em chamar de democracia o que permite ao sistema nos aterrorizar. Para mim não há nenhuma diferença. O pornoterrorismo surge como reação a um sistema que se mete entre nossas pernas para instalar em nossos sexos dispositivos de controle; é um terrorismo cuja base é a autodefesa, uma forma de não ficar de braços cruzados diante da injustiça.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “No es violencia tal y como la solemos entender, lo que la compone no es el miedo a la muerte, a las lesiones o a la destrucción material. Una «bomba» pornoterrorista siempre será algo metafórico, que dejará todas las cosas

## **LyzParayzo**

a putinha terrorista

Rua Gonçalves Ledo, 11 e 17 centro



Morena Sensual,  
Anal, oral, tudo s/  
frescura.

Deliciosa, carinhosa  
chupetinha perfeita.

Bumbum empinado,  
bem safada.

AC/ cartão  
tx \$100,00

**(21)2222-1651**

XXIII

## **LyzParayzo**

a putinha terrorista

*contra o macho-astral*

Rua Gonçalves Ledo 11 e 17, centro



UnhaNavalha #1 - experiência n2



### **Arma dura para unhas/cor**

Apetrecho para sobrevivência em  
sociedades patriarcais, uma jóia bélica  
para corpos bélicos

preço sob consulta

**(21) 2222 - 1651**

XXIV

Esses trabalhos permeiam a trajetória da inserção de Parayzo no sistema de arte, narram a história de sua entrada — “com o pé na porta” — no mercado e no registro histórico do fazer artístico brasileiro. Justamente esses trabalhos que dialogam com a prostituição — que não deixa de ser uma espécie de entrada forçada no mundo do trabalho, para pessoas a quem muitas vezes esse acesso é negado — são os trabalhos que tem a potência da guerrilha, a sede da sobrevivência, o prazer de se mostrar e a ânsia de acessar lugares que lhes foram negados, capazes de desarmar estruturas censórias e derrubar barreiras hierárquicas, e de estabelecer-se enquanto trabalhos de arte, sendo, por fim, reconhecidos e legitimados pelas mesmas estruturas que desafiaram.

Em *Papai está descansando*, videoinstalação da mesma artista, uma cabine individual estruturada em madeira e coberta com veludo rosa é o ambiente criado para exibição de um vídeo em

---

intactas después de haber estallado. Se podría decir que lo que produce es una explosión interior, mental, quizás orgánica. Puede dañar porque es ofensivo, porque dice cosas que no se quieren oír o muestra cosas que no se quieren ver, cosas que deberían estar prohibidas (algunas lo están), amordazadas, maniatadas, cosas que deberían producirse solo en los manicomios o en las cárceles o en los lugares «de perdición». El pornoterrorismo causa un efecto de descontextualización desagradable que puede llegar a ser muy violento.

Otra diferencia sustancial es que el pornoterrorismo es un terrorismo de contraataque. Quizás todos los terroristas lo sean aunque se empeñen en llamar democracia a lo que permite al sistema aterrorizarnos. Para mí no hay ya ninguna diferencia. El pornoterrorismo surge como reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control; es un terrorismo cuya base es la defensa propia, una forma de no quedarse de brazos cruzados ante la injusticia.” (TORRES, 2011, p. 54)

que ela simula uma autoestimulação clitoriana. Criado a partir de seu contato com o *Manifiesto Contrassexual*, de Preciado, o trabalho evoca questões como a performatividade do orgasmo, as possibilidades de reprogramação física e psíquica do prazer, e de reatribuição de significados aos corpos, bem como moral e religiosidade, aspectos que atravessam diretamente sua vivência. As imagens foram captadas pela artista Walla Capelobo. O enquadramento recorta seu corpo abaixo do peito, e acima dos joelhos, focando a região mais sexualizada, embora nunca a revele por completo. Proponho pensarmos esse trabalho a partir da ideia de *pornificação de si*, apresentada por Mariana Baltar:

A pornificação de si não é mera celebração da exposição erótico-pornográfica dos corpos femininos; é efeito e instrumento de uma formação histórica mais ampla de subjetividades alterdirigidas, de hiper individualização e hipertrofia do privado, de uma cultura somática vinculada à centralidade do sensório-sentimental.

Assim, como efeito e instrumento de uma lógica geral do contemporâneo — em que a ideia de que se dar a ver ao olhar público é um desejo, um direito e uma fonte de prazer —, a pornificação atravessa práticas das mais diversas e está presente, de modo ambivalente, tanto no vasto mundo da *netporn*, da pornografia amadora, quanto em projetos mais explicitamente vinculados ao ativismo político, tais como as performances no campo do pós pornô [...] (BALTAR, 2021, p. 39)

No primeiro quadro, Lyz aparece de frente, com uma calcinha que deixa à mostra a depilação do púbis, que remonta diretamente às imagens do *pornô*. A trilha sonora é de caixinha de música, contrapondo-se à carga erótica da cena, cuja estética é típica do exibicionismo amador.



XXV

Primeiramente, ela ajeita a calcinha, *trucando* o pênis. Depois, desce-a ligeiramente para iniciar o gesto masturbatório que leva a um orgasmo simulado, como proposto por Preciado em seu manifesto. Entre o prazer, o fetiche, e a transgressão, Parayzo tensiona sua própria imagem e projeta uma relação de intimidade com o espectador, num jogo de exibição/ocultação. Há um corte na cena e então nos vemos diante de uma página do *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia, com um versículo em destaque: “E, havendo Deus acabado no dia sétimo a sua obra, que tinha feito, descansou no sétimo dia de toda a sua obra, que tinha feito”. Enquanto Deus descansa, seus filhos desfrutam os prazeres proibidos pelo pai. Mais uma vez, Lyz confronta a autoridade, a norma e o poder estabelecidos. *Pornifica-se*, num ato híbrido entre júbilo e rebeldia, desafiando, provocando e seduzindo o público com seu *corpo autopornográfico* (PRECIADO, 2018).

Conheci Axell há quase 10 anos, quando ele era gerente em uma livraria na qual trabalhei por alguns meses como vendedor. Depois disso, acompanhei sua trajetória, à distância, especialmente a criação e desenvolvimento de sua personagem Melania, cuja existência ele já planejava desde que nos conhecemos, mas só concretizou após vários anos de pesquisa e preparo, quando começou a participar de concursos para *drag queens*. As aparições de Melania são quase sempre atreladas à realização de performances minuciosamente planejadas e exaustivamente ensaiadas, nas quais dubla e dança — com precisão — músicas de suas cantoras favoritas. Carioca, criado no Complexo do Alemão, aos 29 anos, ele se descreve como um *multiartista independente*, sendo a produção de conteúdo pornográfico uma das frentes mais recentes de seu trabalho.

Em seu discurso, é patente a afirmação do “gosto pela putaria”. Aos 15 anos, quando começou a consumir *pornô gay*, juntou dinheiro para adquirir uma assinatura anual do canal *Men.com*, produtora estrangeira que disponibiliza conteúdos pornográficos exclusivos para assinantes do *site*. Esse gosto pela *putaria*, correlato ao gosto pela *pornografia*, que cultivava desde a adolescência, levou-o a criar um perfil no Twitter para compartilhar seus conteúdos *autopornográficos* — até então de cunho *amador*, sem nenhum propósito comercial, motivado apenas por suas próprias fantasias e desejos, e como meio para conhecer novos parceiros sexuais. Sua página cresceu rapidamente, chegando a ter 150 mil seguidores, que acompanhavam suas publicações e interagem com ele. Ele conta que passava longos períodos em aplicativos de relacionamento e redes sociais, conhecendo pessoas, paquerando e trocando *nudes*.

Foi só em 2020, durante a pandemia de Covid-19, após ser demitido de seu último emprego formal, como secretário médico, que sentiu a necessidade de monetizar a prática *autopornográfica* que vinha exercendo há alguns anos. Naquele momento, diante da crise iminente, muitas pessoas recorreram a sites dedicados ao compartilhamento de conteúdo íntimo como fonte alternativa de renda. Houve uma adesão massiva — especialmente de pessoas que já atuavam no trabalho sexual — a plataformas como *OnlyFans*, *Privacy*, *Just for Fans*, entre outras. Axell reuniu-se com dois garotos que conheceu pela internet, em um apartamento alugado, e participou da gravação de um vídeo de sexo a três. Pouco tempo depois, participou de uma segunda gravação, a convite de um produtor sérvio de conteúdo pornográfico independente. Uma das problemáticas com a qual se deparou, nesse momento, foi a exposição de sua identidade: não sabia se queria ou não mostrar o rosto nos vídeos. Afinal, optou por assumir completamente

sua identidade, incluindo rosto e nome civil, divulgando seus canais de conteúdo pago em seus perfis nas redes sociais.

Em conversa gravada para esta pesquisa, ele relata que, da época em que produzia conteúdos *amadores* — “*amadores mesmo*, que não aparece a cara de ninguém”, explica —, construiu um acervo pessoal com cerca de quatrocentos vídeos. Isso sem contar o material que ele qualifica como *independente*, mas não *amador*, que passou a produzir para seus canais pagos, geralmente em parceria com outros *pornógrafos independentes*, após aderir a essa modalidade de trabalho sexual. A conta do Twitter, na qual divulgava seus primeiros conteúdos *amadores*, tinha sido excluída alguns meses antes, por demanda de um ex-namorado. Já tinha cerca de quinze mil seguidores em um perfil novo, criado especificamente para promover seus canais de conteúdo pago, mas logo que começou a publicar seus vídeos, perdeu também essa conta, dessa vez para um *hacker*, tendo que começar a divulgação *do zero* novamente. Ele faz questão de demonstrar a mudança da abordagem que construiu em torno do negócio: se, num primeiro momento, limitava a divulgação ao Twitter, depois descobriu vários outros caminhos para publicar seus perfis e conteúdos. Também percebeu que as parcerias com outros *criadores* que já tinham maior visibilidade proporcionavam uma conversão desse público para seus próprios canais. Aos poucos, foi desenvolvendo maior sofisticação nas técnicas de filmagem e divulgação, expandindo sua rede de parcerias estratégicas e profissionalizando sua atuação como produtor independente de pornografia. Parte dessa rede de parceiros sexuais/comerciais acabou por transformar-se em um grupo de amigos, com cerca de dez *criadores*, com quem ele partilha diversas atividades sociais, momentos de trabalho e de lazer. Entre eles, estabeleceu-se certa cooperação, tanto na produção dos vídeos quanto em suas vidas pessoais.





A gente é próximo. A gente sai juntos, frequenta a casa do outro, e vai pra praia, e viaja, e etc. São pessoas que fazem parte da minha vida de fato. [...] Enfim, eles fazem parte da minha vida total, *off pornô*, mas no pornô também eles são as principais pessoas mais próximas de mim. É muito engraçado, porque assim, indiretamente é uma rede de suporte, mesmo. [...] Tem muito isso, assim, de um senso de coletividade, mesmo. É óbvio que, como toda *família*, tem as suas ilhas, ali, das suas micro-conexões mais íntimas. É um grupo... de pessoas diferentes, com origens diferentes, histórias diferentes, gerenciamentos de negócios diferentes. Metade do grupo faz programa, a outra metade não faz. Tem isso também. Então sempre tem discussões acerca de como se conduz esse *rolê* pra cada um, e tal. Mas assim, funciona bem. Hoje, depois desses três anos, dentro das limitações de cada um, a dinâmica do grupo é muito positiva. (AXELL, entrevista realizada para esta pesquisa)

Axell expressa alguma dificuldade em aliar as práticas que desenvolve, em especial a *montação* e a *pornografia*, atividades que exigem o desempenho de performances de gênero totalmente opostas. Seu objetivo é parar com a produção de conteúdo pornográfico em alguns anos, demonstrando, como muitos outros trabalhadores sexuais, uma perspectiva de *transitoriedade* no exercício da atividade. Além disso, a necessidade de performatizar padrões de masculinidade com os quais não se identifica proporciona incômodo, causado pelo descolamento entre suas convicções políticas e o tipo de conteúdo que precisa produzir para obter maior lucratividade.

É muito custoso pra mim, psicologicamente falando. Teve todo um processo, de quando eu saí da casa dos meus pais, de quando eu me entendi como pessoa queer, e etc., de desconstruir uma série de coisas na minha cabeça. E o pornô é uma grande

comercialização de estereótipos sexuais. Então eu tive que, literalmente, não... reconstruir essas coisas, mas entender como usar elas de modo comercial. Mas isso não é saudável, sabe? Tem uma performance de masculinidade ali, que nunca tinha passado pela minha cabeça que era algo bom, que eu entendi como funcionava e eu passei a me aproveitar disso, mas entendi que isso tinha um custo também. (AXELL, entrevista realizada para esta pesquisa)

Apesar do “custo”, ele entende esse processo como parte da busca pela vida que deseja. A diversidade de trabalhos aos quais já se dedicou — do comércio varejista à gestão hospitalar, passando pela produção e divulgação de festas e pela pornografia independente, entre outros — demonstra o quanto se dispõe a experimentar, arriscar, reinventar sua existência, nessa des/re/construção contínua de sua identidade, e das condições de vida que almeja para si.

Eu entendo que tudo isso também faz parte de estar numa incessante busca por viver a vida que eu quero viver pra mim, de me dar autonomia em relação ao que o mundo espera de mim, que eu talvez não vá ter fazendo outras coisas. Porque ele vai me cercar — o *capitalismo* tá aqui, ele dorme e acorda do meu ladinho, entendeu? Não tem pra onde correr. Tem coisas que eu não vou ter como fugir. Mas tem outras que dá pra, senão fugir, relativizar um pouco, que seja. E são esses movimentos que eu busco fazer, não só com o pornô, mas com tudo que eu faço pra ganhar dinheiro. De estar próximo ao que eu enxergo como uma vida confortável, pra mim. (AXELL, entrevista realizada para esta pesquisa)



Apesar das consequências de submeter-se a padrões comportamentais normativos em todas as atividades laborais que já experimentou, ele demonstra ter encontrado, no *pornô independente*, uma possibilidade de obter maior autonomia na tomada de decisões sobre sua própria vida. Isso se manifesta na liberdade de escolha dos trabalhos que deseja ou não participar, flexibilidade de horários, rentabilidade, e nas possibilidades relacionais que a atividade proporciona. Sua trajetória é marcada pelo desejo de alcançar os objetivos que traça para si, pela multiplicidade identitária e por uma série de fluxos sociais que influenciam essas autodescobertas, esse caminhar simultâneo em diversos campos, que lhe proporciona uma inegável potência existencial e artística.

Eu acredito que tudo é uma grande *performance*. Eu pensei em que roupa eu ia usar pra vir pra cá, eu pensei como essa conversa seria antes do que ela fosse, eu elucidei mentalmente que pontos eu achava importante tocar. [...] Ao mesmo tempo que isso ocorre de forma muito natural, tem uma mola aqui no meu subconsciente que tá o tempo todo fazendo esses cálculos. Até onde eu posso ceder? O que eu posso dizer? O quanto ele vai me julgar? [...] Eu quero comunicar uma coisa, e o que eu vou receber de retorno dela vai mudar como eu vou continuar me comunicando... E, tanto quando eu tô gravando como quando eu tô no palco, por mais que eu faça pra mim, todos esses códigos ali, imagéticos, auditivos, enfim, tudo que eu vou passar como informação, é pensado pra passar uma mensagem. Quando eu tô no vídeo, é pra dar tesão. Ou quando eu tô performando, é pra performar algum estereótipo de feminilidade que eu tenho na minha cabeça. Tudo é pensado de alguma forma. [...] Independente de você fazer *programa* na rua, só atender em casa ou só gravar pro

*OnlyFans*, etc., o sexo tem muito essa coisa de *performar* uma *fantasia*, sabe? De você emoldurar pontos de uma *persona* ali — quer você viva ela *full time* ou não — que vão tornar esse personagem atrativo pros outros. Porque ele já é pra você, você consegue perceber essas coisas — as coisas que despertam desejo no outro — aí você só meio que exacerba isso um pouco, sabe? Eu acredito que são coisas que estão muito próximas porque tem esse ímpeto contínuo de despertar algo no outro, sabe? Sempre, sempre, sempre, sempre... Essa é a premissa. [...] Eu acho que, independente de como você faz, tá muito ligado a essa coisa da expressão de quem eu sou. E de uma maneira específica de capitalizar isso, sabe? De entender que eu posso fazer isso, que eu tenho esse domínio do meu corpo, da minha linguagem corporal, e que eu consigo despertar esse interesse nas pessoas pra ganhar dinheiro. Ponto. Não é muito diferente do que se faz com arte em outras vertentes, só que através de outras manifestações. (AXELL, entrevista realizada para esta pesquisa)

---

Como a ideia de PUTARIA adquire significados diversos conforme o contexto em que é evocada, esta chave abrange também a instalação *Ninho*. Construída em 2022, durante minha participação na Residência Artística FAAP, essa proposição surge como desdobramento do *Confessionário*, ambos da série *Artista de Programa*. Trata-se de uma cabine tripla, em formato hexagonal, com buracos nas divisórias internas que permitem a comunicação simultânea entre possíveis ocupantes. Esse trabalho dialoga com a linguagem da pornografia ao separar os corpos em partes: o contato é mediado pelas divisórias das cabines e pelos buracos existentes nelas, que ora limitam, ocultam; ora revelam, permitem. Incorporam-se referências dos clubes

de sexo, dos *peep shows*, e também do *banheiro* e outras práticas sexuais que se dão à margem da moral e da legalidade, não necessariamente envolvendo relações de troca financeira. Embora tenha surgido de uma investigação acerca da prostituição e pornografia, *Ninho* amplia essa reflexão porque funciona como suporte para experiências desejantes de quaisquer corpos que ali se encontrem e estabeleçam uma relação de consentimento.

O título do trabalho é uma menção à obra *Ninhos*, de Hélio Oiticica, exposta em 1970 no MoMA (*Museum of Modern Art*, Nova Iorque), na histórica exposição *Information*. Na instalação, Oiticica cria uma estrutura de caibros e cortinas que dividem o espaço em células, a serem ocupadas pelo público. Na ocasião, um casal chegou a ser flagrado em pleno ato sexual no interior da obra. Abrir a possibilidade de uma experiência desejante, e simultaneamente propiciar a reflexão sobre como os comportamentos são mediados — ou até determinados — pelas estruturas espaciais/arquitetônicas/institucionais e pelos códigos comportamentais aos quais aderimos de maneira tácita: essa é a proposição do trabalho, que busca estabelecer diálogos com Oiticica em vários níveis, mas, principalmente, ao permitir o contato relacional entre corpos, num espaço que autoriza a intimidade.

Como o inacabamento exterior da instalação sugere — vista de fora, ela tem a aparência de uma caixa de madeira, sem tratamento, como as utilizadas para transporte de obras de arte —, *Ninho* não se esgota na estrutura imediatamente visível. Como um invólucro, é em seu interior que algo pode ser encontrado. Algo que é totalmente determinado pelo uso, numa produção de sentido aberta e dada aos usuários para decidir, construir e vivenciar. *Quais relações podem estabelecer-se em um espaço como esse?*



O que vemos agora é a própria obra se constituir numa livre troca com aquilo que antes ela nos possibilitava experimentar em seu interior. Ou seja, o que vemos agora é o próprio objeto de arte se oferece como um meio através do qual uma troca pode se constituir. O objeto só existe em relação ou para usarmos um conceito caro a Deleuze em intercessão com o outro de si mesmo, seja com o espectador seja com as outras esferas do saber, ciência, filosofia, religião, história, etc.; ou ainda, com aquilo que nos habituamos a denominar como realidade (em contraponto à ficção). (PIMENTEL, 2023, p. 108)

Experiência sociocultural vivenciada por pessoas cuja expressão sexual foi historicamente posta à margem e relegada a lugares de vergonha e clandestinidade, a *pegação* — prática de encontros sexuais furtivos e imprevistos em locais públicos, a respeito da qual falaremos mais no próximo eixo — foi e permanece uma alternativa, uma possibilidade de experimentar com o desejo, de realizar fantasias, de viver o prazer livre de culpa ou moralismos. No entanto, em banheiros, parques e praças, praias e tantos outros locais onde ocorre, essa prática é frequentemente perseguida, por meio de constante vigilância e ações de enfrentamento direto a “atos obscenos”, considerados crimes na legislação vigente no Brasil, provocando inclusive alterações arquitetônicas empreendidas no sentido de combater esses atos.

Na direção contrária, *Ninho* visa permitir. Não há instruções, o que implica que a obra tem seu uso e sentido atribuídos de acordo com os desejos de seus espectadores-usuários. A forma dos buracos nas paredes remetem às feições de palhaços, o que possibilita outras associações, para além da proposta original, que não se explicita senão pela ação espontânea do público. *Ninho* está aberto para *selfies*, brincadeiras, trepadas, ou até mesmo como um espaço para estar a sós,

por um momento, em meio a uma exposição, festa ou qualquer outro contexto em que seja instalado. A instalação tem por propósito ser itinerante, ocupando diferentes espaços — artísticos ou não — e assim permitindo usos diversos, intervenções e relações em tensão com a natureza dos espaços e dos códigos comportamentais neles vigentes.

As pessoas e trabalhos apresentados neste eixo corporificam a ideia de PUTARIA em algumas de suas possibilidades, seja no exercício do trabalho sexual propriamente dito, na performatização vertiginosa do desejo, na promoção de práticas sexuais libertárias e desvinculadas da normatização moralizante, na afirmação do (direito ao) prazer, ou na assunção/apropriação de papéis e estereótipos estigmatizados para ressignificá-los enquanto posicionamentos políticos. A partir da citação inicial de Olivar, que propõe a “putaria como potência”, pensamos aqui alguns exemplos de como putas e michês — e outros corpos excluídos em nossa sociedade por suas performatividades sexuais e de gênero — são capazes de materializar a pujança estética de suas existências *fabuladas*, definindo outras possibilidades de vida para si e para os *comuns* dos quais fazem parte, por meio do estabelecimento de conflitos e alianças com o campo das artes e seus dispositivos.





**DESEJO**

O primeiro problema do pornô é que ele acerta em cheio o ponto cego da razão. Ele se endereça diretamente ao centro das fantasias sexuais sem passar pela palavra, sem reflexão. Primeiro a gente fica molhada ou tem uma ereção, depois pode se perguntar o porquê. Os reflexos de autocensura são desestabilizados. A imagem pornográfica não nos deixa escolha: é isto que te excita, é isto que te faz reagir. Ela sabe onde apertar para que funcionemos. Essa é sua força maior, sua dimensão quase mística. [...]

O pornô coloca um problema real: ele atíça o desejo e lhe propõe um alívio rápido para que haja uma sublimação. [...] Mas o que é excitante em geral é vergonhoso frente à sociedade. Raros são aqueles e aquelas entre nós que querem assumir em público o que os faz subir pelas paredes em sua privacidade. Não temos vontade de falar disso nem mesmo com nossos parceiros sexuais. O que me faz ficar molhada é do domínio do privado. Porque a imagem que se constrói de mim a partir disso é incompatível com minha identidade social cotidiana. (DESPENTES, 2016, p. 76-77)

Embora a prostituição seja o cerne desta pesquisa, seu entrelaçamento com a pornografia é evidente, seja porque muitas pessoas atuam paralelamente nessas duas vertentes do trabalho sexual, seja porque elas às vezes se sobrepõem, ou ainda por serem atividades estigmatizadas em função dos mesmos preceitos morais. No presente eixo, abordaremos algumas experiências em que esses dois campos se entrecruzam, em diálogo com o universo artístico, em plena confecção de novas possibilidades estéticas/existenciais para corpos que escolhem tornar públicas suas *fabulações* desejantes. Para construir essa discussão, pensaremos a partir do conceito de *corpo autopornográfico*, apresentado por Paul B. Preciado (2018, p. 41) em *Testo Junkie*:

Hoje em dia, qualquer internauta que possui um corpo, um computador, uma câmera de vídeo ou webcam, uma conexão de internet e uma conta bancária pode criar a própria página pornô e acessar o cibermercado da indústria do sexo. O corpo autopornográfico emergiu inesperadamente como uma nova força da economia mundial. O recente acesso das populações empobrecidas aos meios técnicos de produção de ciberpornografia sabotou, pela primeira vez, um monopólio até então controlado pelas grandes multinacionais do pornô.

Ao friccionar seus corpos diante de câmeras e telas, fragmentando-os em milhões de *pixels*, oferecendo-os ao olhar alheio, pornógrafas/os contemporâneas/os independentes estabelecem campos de *vulnerabilidades* (ROLNIK, 2006) em que se constituem enquanto sujeitos de uma outra ordem dos desejos. Criam-se novas formas de prazer que frequentemente prescindem do contato físico, instaurando um campo que incorpora e enfrenta as estruturas produtivas do *capitalismo farmacopornográfico* (PRECIADO, 2018).

A partir desse recorte, proponho observar como a incorporação e a ressignificação da linguagem pornográfica, por meio de deslocamentos de seus elementos produtores de verdades, pode oferecer ao campo das artes (e das sociabilidades) outras possibilidades estéticas, simbólicas e políticas, abrindo-o à diversidade de corpos e narrativas que possuem a potência radical das vivências sexuais marginais. E como isso dialoga com a (des)construção dos desejos e das formas de performatizá-los.

As manifestações das quais trataremos neste eixo são: *História do Olho, um conto de fadas Pornô Noir*, espetáculo teatral com dramaturgia e direção de Janaína Leite, e sua palestra-per-

formance *Camming 101 noites*, construída a partir de uma experiência pessoal nos mercados de sexo virtual; o trabalho do artista carioca Paulo Jorge Gonçalves, que, em sua série *Meninos*, contrata michês em saunas do Rio de Janeiro para fotografá-los, assumindo o papel de *cliente* na relação de comércio sexual e simultaneamente produzindo imagens de teor pornográfico que manifestam seus próprios desejos e fantasias; e minhas experiências (pós-)pornográficas *Babilônia* — com Lyz Parayzo —, de 2016, e *Bicha de Sete Cabeças*, de 2017, anteriores à série *Artista de Programa*, da qual este texto é parte. Para pensar essas experiências, retomaremos o conceito de *pornificações de si*, de Mariana Baltar:

As pornificações dos corpos — *pornificações de si*, é o conceito que venho trabalhando ultimamente — não se restringem ao campo do pornográfico, mas atuam numa interseção cada vez mais central para a vida contemporânea: a encruzilhada onde se misturam, de modo quase inseparável, os campos das artes, das mídias e da política.

Atrelado ao conceito de pornificação de si, está uma defesa do direito de se pornificar, uma exaltação do prazer de se dar a ver como agente do desejo e, com isso, atuar em uma forma de disputa por visibilidades e visualidades. (BALTAR, 2021, p. 32)

Uma diferença fundamental (embora não absoluta) que podemos apontar entre o corpo que se *prostitui* e o que se *pornifica* é justamente a questão da *visibilidade*, como podemos inferir da perspectiva apresentada pela antropóloga María Elvira Díaz-Benítez — autora da etnografia *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro* — acerca das pessoas que compõem o elenco de filmes pornográficos *tradicionais*:

Os visíveis do pornô, aqueles que revelam seus rostos ante as câmeras para expor seus corpos e prazeres, aqueles que podemos observar, desejar, quase tocar, detalhar, criticar, estigmatizar, achincalhar. Travestis, atores, atrizes: são eles que ocupam a centralidade do palco sobre os quais se concentra a luz do cenário. São os não anônimos e, talvez por isso, os que desempenham o papel mais transgressor da pornografia. (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 171)

A despeito dessa distinção relativa, os trânsitos entre os universos da prostituição e da pornografia são frequentes e carecem de atenção. Ainda que específicos, esses territórios constituem-se como complementares, em constante troca e retroalimentação estética/estrutural. Embora haja distinções fundamentais, há também construção conjunta e derivações associativas que precisam ser levadas em conta. É por isso que este trabalho não poderia deixar de contemplar as manifestações pornográficas que traremos à baila, que divergem dos códigos de reencenação espetacular característicos do *pornô industrial*.

Como o pornô é elaborado como um show, é justamente o espetacular que constitui sua base. Como valor estético, é construído a partir da combinação do exagero, mediante a exploração de situações extremas, com uma estética do realismo, por intermédio da exposição pormenorizada dos corpos e das práticas. Nesse paradigma que visa à exposição do espetacular a partir do exagero e do realismo, os performers aprendem a pôr em cena atos sexuais “grandiloquentes” incorporando técnicas corporais. [...] Nessa incorporação, seguem-se as orientações previamente demarcadas pela própria indústria pornográfica. (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 99)

Ainda que sua expressão mais difundida (associada principalmente ao mercado das produtoras de filmes pornográficos cisheterossexuais comerciais) tenha um caráter normativo e uma estética espetacular, a linguagem pornográfica tem brechas para a transgressão, especialmente quando estabelecem-se processos de mútua contaminação com dispositivos estético-políticos de resistência à repetitividade compulsória dos padrões performativos de gênero e desejo. Afastando-se do recorte etnográfico de Díaz-Benítez — centrado em produtoras comerciais de pornô na primeira década dos anos 2000 —, o material que interessa à presente discussão é *independente*, majoritariamente feito por iniciativa de seus protagonistas, que *optam* por midiaticizar experiências sexuais em função de um objetivo que pode até ser comercial, mas também com propósitos *erótico-desejantes*, *estético-políticos*, ou *artístico-teóricos*.

Essas manifestações aparecem como contraponto ao *pornô mainstream* — a ficção dominante —, cujos “esquemas e imagens repetitivas obedecem a um repertório que transita por fronteiras simbólicas aceitas e estabelecidas, [e] mesmo quando exhibe performances sexuais menos comuns, conserva e afirma, na maioria das vezes, a estruturação típica das relações de gênero.” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 19). A transgressão dos preceitos estéticos/morais legitimados pelas estruturas institucionais/mercadológicas pode ser encarada como um ponto de convergência entre as formas mais radicais de manifestação do trabalho sexual no campo das visualidades/performatividades.

---

O estético não pertence à arte, o estético é da experiência do sensível. A palavra estética vem do sensível, a experiência do sensível, ela deve ser reivindicada enquanto

ética-estética para todos e todas e todes, e não como esse lugar também privatizado da arte no teatro, na galeria, no filme. [...] Essa última experiência que eu tive, trabalhando nas plataformas de pornografia virtual, pra mim a grande questão, quando eu falei do jogo nesse espaço pornográfico, tinha a ver com perceber e flagrar essa dramaturgia acontecendo na relação. (LEITE, 2021, 1’23”30-1’25”33)

Em *Camming 101 noites*, palestra-performance virtual de Janaína Leite, a artista se propõe a experimentar com seu próprio corpo a experiência de exibir-se diante de uma câmera para clientes que pagam por minuto, em um site especializado nesse tipo de serviço — o *camming*. Ela demarca a característica cênica da experiência usando uma máscara branca, símbolo que remete à linguagem teatral e serve, simultaneamente, para ocultar sua identidade naquele contexto. Para além da demonstração de seu corpo e da prática de sexo virtual, estabelece relações com seus clientes, nas quais o diálogo é preponderante.

Essa centralidade discursiva se evidencia no título que a artista escolhe para o projeto, que também demarca o limite temporal da performance: as cento e uma noites são referência à personagem Sherazade, de *As Mil e Uma Noites*, que consegue escapar de seu assassinato distraindo o rei — seu marido — com histórias que interrompe ao amanhecer, provocando a curiosidade dele e assim presevando sua vida por mais um dia, para que possa concluir a narrativa na noite seguinte. Como ela, Leite percebe que sua tarefa no *camming* é “sustentar a atenção do cliente por mais tempo possível”, recorrendo a estratégias diversas, frequentemente levando ao estabelecimento de relações de intimidade com seus “fiéis”.

Eu estou num processo de transcrever, de escrever muitos diálogos, dessas conversas que eu tive, e meu encantamento hoje, nesse momento, o que eu tenho mais de paixão, como artista, é flagrar numa conversa como, que relação ético-estética começa a se estabelecer ali. Isso é completamente sem borda, não está na cena, não está no teatro. Tudo bem, depois eu posso dar um enquadramento pra isso, que é uma publicação, que é uma palestra-performance [...] Mas o ponto, e esse objeto artístico pra mim só vai ter força se de alguma maneira ele trazer a memória de uma experiência estética na experiência, de uma dimensão estética na experiência, de uma dimensão ético-estética na experiência. (LEITE, 2021, 1'23''30-1'25''33)

Atriz, dramaturga e diretora, Janaína opera num jogo de triangulação conceitual com as ideias de FETICHE-FEITIÇO-FICTÍCIO. Trata-se de uma “ficção que funciona”, em suas próprias palavras. Janaína tece suas narrativas visuais, gestuais e verbais junto a seus clientes — como tantos outros corpos que exercem o trabalho sexual mediado por plataformas digitais — em uma “lógica dúbia de verdade e jogo”, na qual se estabelece uma via de mão dupla: a possibilidade de ficcionalizar, de inventar novas identidades e percursos se abre dos dois lados da tela. Os clientes “também brincam, também fingem”; cria-se uma “zona cinza em que pessoa e persona se confundem”. Os limites dessa “zona cinza” são tão móveis que, ao ser “descoberta”, isto é, ao ter sua verdadeira identidade revelada por um de seus “fiéis”, Leite continua “encontrando-o”, incluindo nas trocas com ele discussões acerca de seu trabalho teórico e artístico, e da prática do *camming*, estabelecendo uma relação “metalinguística” que o cliente faz questão de apontar, tendo tido contato com o conteúdo de seus textos e entrevistas.

Quando eu fui conversar com muitas trabalhadoras sexuais, elas também têm uma dimensão estética-ética nessas relações, elas também entendem a dimensão de jogo, elas também imprimem ali uma psicomagia erótica na brincadeira, e é altamente dramático e performático e real, e também tem prazer, e também tem cena, e também tem jogo de teatro, então eu vou botar esse figurino aqui porque não sei o que... Mas também tem algo que vaza e que transborda, completamente desprogramado, ao acaso [...] Por que algumas comunidades, algumas tribos indígenas não tem a palavra arte? Não tem “a arte” separada. Porque a arte, ela está integrada na vida. (LEITE, 2021, 1'26''00-1'28''30)

No espetáculo *História do Olho, um conto de fadas pornô noir*, criado após essa experiência, Leite tensiona, junto a um grupo de artistas e trabalhadora/es sexuais, outros limites da linguagem pornográfica e das práticas sexuais comerciais. Entre as cenas do espetáculo, inspirado no livro de Georges Bataille, há performances que envolvem práticas fetichistas como o *fisting*<sup>1</sup> (uma pessoa da plateia é convidada ao palco para *fistar* Armr'Ore Erormray, uma *performers*, em uma ação ritualizada que se dá mediante concentração generalizada, entre a tensão e o prazer, e é celebrada coletivamente quando o punho da participante espontânea adentra completamente a vagina de *performer*), práticas que envolvem urina (durante o intervalo, todo o público é convidado a urinar sobre um dos artistas, André Medeiros Martins, que se coloca dentro de uma piscina de plástico, recebendo sobre seu corpo diversos jatos de urina, enquanto canta com um microfone), suspensão corporal, entre outras.

---

1 Prática que consiste na inserção de mão, punho e até antebraço na vagina ou ânus.



Um dos destaques do espetáculo é a participação do ator pornô e performer Lucas Scudellari, conhecido por suas performances pornográficas disponíveis no site *XVideos*, entre outras plataformas. Lucas protagoniza uma cena em que é penetrado por uma pessoa do elenco com uma cinta peniana. *Sentando*, o ator demonstra sua habilidade técnica enquanto passivo sexual, deslocando a forma espetacular característica do pornô e também a relação de jogo que se dá na prática sexual, por meio de uma cena debochada, em que prazer e humor se fundem, criando uma imagem potente que subverte as expectativas e embaralha as combinações cristalizadas às quais estamos familiarizados pelo consumo da pornografia.

A pornografia em massa é violenta. Entretanto, o que está em jogo aqui não é tanto a condenação da pornografia como essencialmente violenta, mas sim a crítica ao regime de verificação que ela institui em matéria de sexualidade. Uma pornografia não sexista, não lesbofóbica ou não racista só é possível se os códigos e as técnicas da pornografia de massa forem deslocados [...]; só é possível se as condições materiais de possibilidade forem elaboradas de outra forma: o conhecimento de si, da própria anatomia, da própria saúde, da palavra dita e ouvida, do consentimento, do jogo [...]. (DORLIN, 2021, p. 138-139)

Os trabalhos de Janaína Leite demonstram as estratégias radicais assumidas pela artista nesse processo de desconstrução da linguagem da pornografia em massa. Ao *fabular* sua existência como trabalhadora sexual nas redes virtuais por meio do *camming*, ou levar para um palco de teatro práticas abjetas como o *fisting*, a “chuva dourada” e a suspensão, transformam-se as relações entre artistas e público, estabelecendo conexões que vão além do prazer estético ou narrativo, que colocam em xeque os padrões repetitivos do desejo, provocando sensações extremas

— da angústia ao alívio, repulsa, prazer, riso, arrepio, tensão, excitação ou choque — agindo diretamente sobre as sensibilidades desejantes e implicando todos os participantes — artistas e público — num *pacto subversivo* capaz de atribuir à pornografia o *status* de arte, redesenhando os limites do desejo e da fruição estética.

Se é verdade que as imagens produzidas por Paulo Jorge Gonçalves frequentemente aproximam-se a uma visualidade pornográfica convencional, seus procedimentos contradizem essa percepção: ao conhecê-los, podemos compreender como esses produtos visuais são, na realidade, resquícios de uma investigação complexa sobre performatividades masculinas, desejo homoerótico e trabalho sexual, adquirindo uma profundidade narrativa que em muito extrapola a aparente homogeneidade e banalidade de suas fotografias. Conheci seu trabalho através de registros do I Salão Vermelho de Artes Degeneradas, realizado pelo Atelier Sanitário (curadoria de Daniel Murgel, Leandro Barboza, Thiago Fernandes e Bruna Costa), no Rio de Janeiro, em 2019, do qual participou com fotografias da série *Meninos*, iniciada em 2015. Ali mesmo percebi que tratava-se de uma pesquisa visual em torno da prostituição masculina, embora essa informação não estivesse explícita. O trabalho é um conjunto de fotografias que o artista produz a partir de encontros com garotos de programa em saunas cariocas, como *Club 117*, na Glória; *Point 202*, em Copacabana; e *New Meio Mundo*, no Centro.

Acompanhei seu trabalho por algum tempo através das redes sociais, enquanto planejava uma aproximação. Durante minha permanência em São Paulo, no contexto de uma residência artística, em 2022, visitei o I Salão de Arte Homoerótica, promovido pelo Vórtice Cultural, do

qual Gonçalves participou com alguns trabalhos. Além das fotografias, ele produz pinturas (em especial retratos), bordados (alguns dos quais derivam de seus encontros com michês, representados junto com trechos de suas próprias falas), panfletos, zines e instalações. Na ocasião, tive a oportunidade de conhecer e conversar com o curador da mostra, Paulo Cibella, que estava presente e me relatou um pouco sobre os trabalhos participantes, oferecendo algumas pistas acerca do artista cujo trabalho despertou meu interesse.

Posteriormente, soube da abertura da exposição individual *Club XXX* na Galeria Gustavo Schnoor, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Intrigado, decidi comparecer, a fim de estabelecer um diálogo com esse artista, cujos procedimentos eu queria conhecer. Encontrei-o na vernissage, falamos sobre seus trabalhos e sobre minha pesquisa, sobre as histórias de cada um, e propus realizarmos uma conversa gravada na qual ele me relatasse com mais detalhes o processo dos trabalhos que realiza no contato com/consumo da prostituição. Em contrapartida, sabendo de minha trajetória enquanto garoto de programa, Gonçalves propôs que fizéssemos também um ensaio fotográfico, para compor a série que eu estava interessado em investigar. Passaram-se alguns meses até que conseguimos realizar o encontro proposto. Por sugestão dele, fomos ao Hotel Alameda, localizado na Rua Cândido Mendes, no bairro da Glória, defronte à sauna *Club 117*, na qual encontrou e fotografou boa parte de seus *Meninos*. A mesma sauna onde eu também fiz alguns programas, em 2018.

Estamos no quarto do hotel sugerido por Paulo Jorge para a realização das fotos e gravação de uma conversa acerca de seu trabalho. Alugamos a *Suíte F* — escolhida e paga por ele — por um período de quatro horas. O hotel parece decadente, mas a decoração interna é surpreendentemente bem preservada, com escadas e corredores cobertos por carpetes azuis do piso

ao teto, com paredes revestidas de granito preto e espelhos, sobre os quais há enormes flores azuis impressas, um cênico telefone vermelho pendurado e, finalmente, as portas dos quartos. A composição quase almodovariana se completa ao adentrarmos o quarto, onde a maior parte das paredes é coberta por espelhos decorados com grandes impressões de flores, folhas e pássaros em tons escuros de vermelho, verde, amarelo, marrom e lilás. As laterais da cama e o teto também são cobertos por espelhos. Há vários botões na cabeceira da cama e, nas laterais dela, cantos espelhados fechados por vidraças com ornamentos jateados, as quais criam uma espécie de redoma, um espaço tridimensional isolado — aquários vazios, onde habitam apenas nossos reflexos. Paulo decepçiona-se porque as poucas paredes aparentes — vermelhas até sua última visita — foram pintadas de verde e bege. O banheiro é composto por quatro ambientes: vê-se do lado direito uma banheira violeta, e a pia — cercada de espelhos —; do lado esquerdo, um corredor dá acesso a uma cabine com dois chuveiros à gás, com porta de vidro; ao lado dela, outra cabine com porta de vidro, onde encontram-se vaso sanitário e bidê; e no fundo, uma porta de madeira que dá acesso a uma pequena sauna seca, com um banco onde mal cabem duas pessoas sentadas, pouco iluminada e toda revestida internamente de madeira, repleta de inscrições com nomes de casais apaixonados — ou, talvez, apenas excitados. Pergunto-lhe por onde começamos. É pelas fotos.

Rapidamente tiro as roupas. Pergunto se ele espera que as fotos sejam feitas de *pau duro*. Ele diz que não, que isso fica a critério de cada garoto, que aqueles que foram retratados assim o fizeram por iniciativa e interesse próprios, para posteriormente enviar as imagens a potenciais clientes, como material promocional de seus serviços. Opto por fazer as fotos de *pau duro*. Posso querer usá-las um dia, também. Ou, talvez, como tentativa de retomar a performatividade

dos michês, que por certo tempo me dediquei a observar e absorver. Tomo um comprimido de Tadalafila para garantir a ereção. Aquela situação parece me levar de volta ao tempo em que fazia *programas*. Quase involuntariamente assumo essa performance, sinto-me como me sentia com meus clientes. É uma performance de masculinidade, de atenção e economia de gestos, de controle e rigidez. Vou para o chuveiro e ele começa a me fotografar durante o banho, segurando a porta de vidro com uma das mãos e a câmera com a outra. Volto para o quarto e ele me pede algumas posições, mais preocupado com a escolha dos cenários e enquadramentos. A iluminação do quarto é fria e baixa, com algumas lâmpadas queimadas, e Gonçalves não utiliza nenhuma iluminação adicional. Faz questão de declarar que não é fotógrafo, que sua preocupação central não é com aspectos formais, mas com o que ele chama de *corpo* da foto, que afirma ser da ordem da narrativa, da carga de realidade que procura imprimir na imagem.

Depois de fazermos fotos na antessala que dá acesso ao quarto, na cama, janela, cabeceira, na saleta totalmente espelhada que remete a um palco vazio no canto esquerdo do quarto, onde há luzes coloridas que não utilizamos, sentado, ajoelhado, de quatro, apoiado sobre a *poltrona cavalinho*, em pé e de costas, com o rosto coberto e descoberto, começo a ficar cansado. A ereção não vem, apesar de já decorrido o tempo necessário para o comprimido de Tadalafila de 5 miligramas que ingeri fazer efeito. Decido ligar a televisão e recorrer à ajuda de um filme *pornô*. Não há conteúdo *gay* disponível. De qualquer forma, consigo me excitar, e então fazemos mais algumas fotos na cama, cuspindo, na banheira, e finalmente na sauna, me masturbando, onde permaneço por um tempo tentando relaxar. Depois, algumas no quarto com o suor resultante do calor intenso. Volto para o banho, visto-me e damos por encerrado o ensaio. Ligo o gravador, sentamo-nos sobre a cama e damos início à entrevista. A situação me remete à obra de Dias &

Riedweg, *Voracidade Máxima*, da qual trataremos no eixo TRABALHO, porém há uma inversão: no aqui-agora sou o garoto de programa que entrevista o artista.

Ele me conta do processo de negociação com os michês: primeiramente tentou recrutá-los pela internet, mas a maioria dos contatos realizados foram frustrados após a apresentação da proposta: fotografá-los. “Não consegui nada”, relata. Depois, tornou às saunas, abrigo de uma prostituição mais imediata, rápida, precarizada e massiva, quase industrial, em que o sobe e desce dos quartos se repete indefinidamente até que os *boys* atinjam as metas de ganhos que estabelecem pra si mesmos — ou até se cansarem de tentar —, e a rotatividade, abundância e rapidez definem um regime de funcionamento que lhe permitiria conseguir vários participantes para os ensaios que desejava produzir.

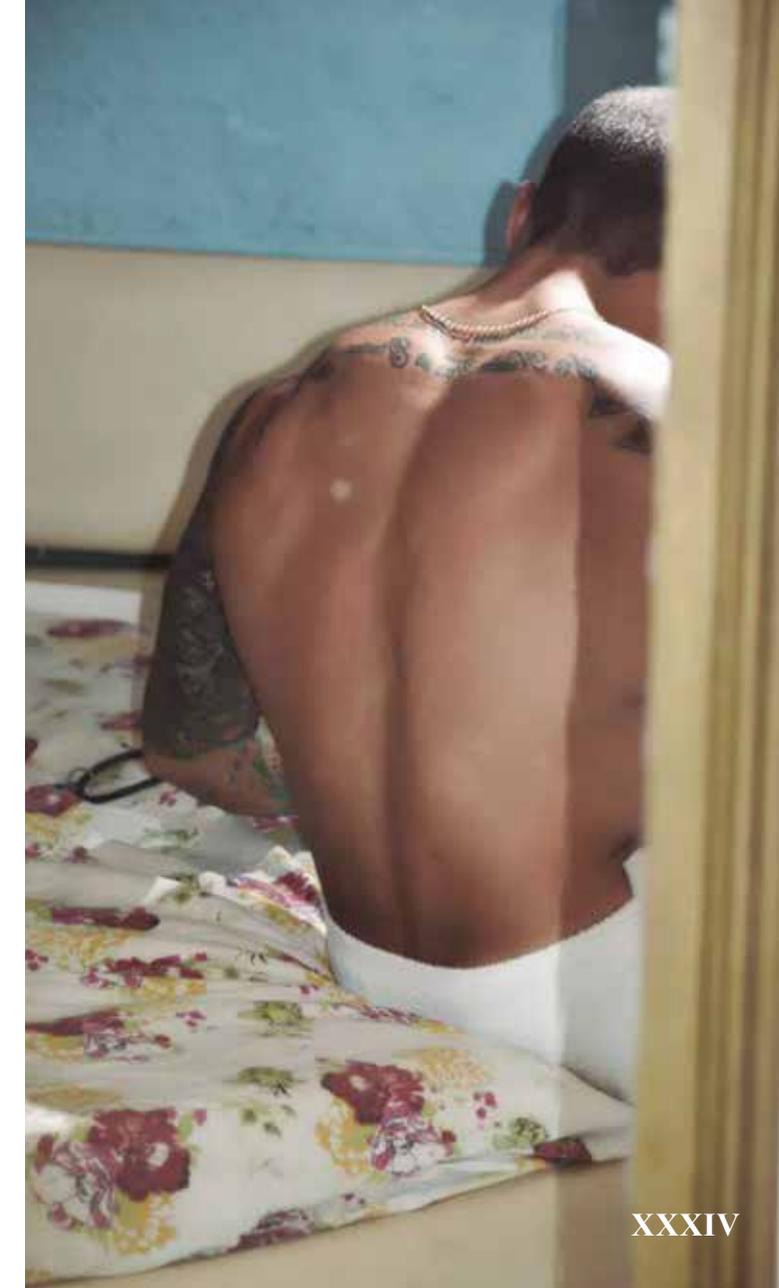
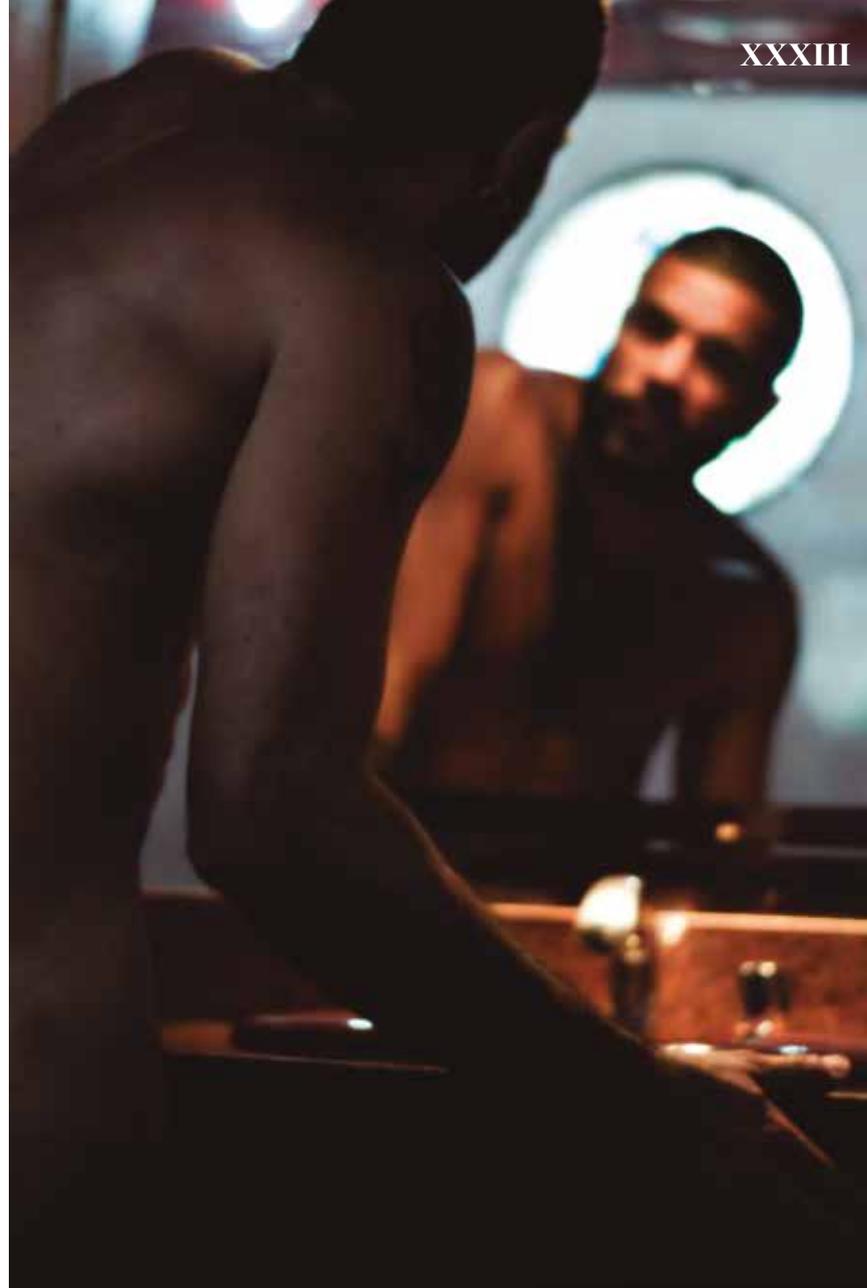
Então eu comecei a projetar na minha cabeça uma lista de verbos, de funções que eu tinha que fazer dentro do clube. Eu tinha que entrar, circular, me comunicar, estabelecer contato, propor, contar (o que eu era), mostrar (o trabalho), falar (que era uma linguagem artística, essa coisa toda), até conseguir... (GONÇALVES, entrevista realizada para esta pesquisa)

Inspirando-se na *Lista de verbos* produzida pelo artista Richard Serra em 1967, na qual enumera uma sequência de ações possíveis para serem executadas sobre materiais diversos, Gonçalves cria a própria lista de verbos para suas visitas às saunas, algo da ordem de um *programa performativo* que orienta sua ação. Uma das possibilidades que ele sugere para pensar esse trabalho é encará-lo justamente como uma performance, da qual as fotos seriam apenas vestígios. De fato, parece muito mais interessante pensar esse conjunto enquanto uma ação contínua, em

que ele se propõe a pensar visualmente os dispositivos performativos da masculinidade, mas também estabelece relacionamentos, intimidade, diálogo e afetividades com os garotos que paga para *não transar*.

Eu estaria no lugar do cliente. E o cliente, ele meio que fica numa corda bamba. Eu duvido que qualquer cliente vá lá e fique 100% relaxado. Entendeu? Não acredito. Porque dá uma tensão. Porque você está comprando algo, você tem medo de ser enganado, de ser roubado, de ser usurpado, de como vai ser o resultado final... Será que tu vai aproveitar isso realmente? Então vários clientes que eu conversei lá nos clubes me passaram isso: — Ah, eu não confio 100%. — Ah, eu sempre fico tenso, eu nunca gozo. Então tinha esse lugar. Eu também estava tenso. [...] E eu fui ficando conhecido nos clubes, também tem isso. No início eu era um corpo completamente estranho. Para os novos eu sou estranho, mas depois eu vou sendo assimilado pela coisa. (GONÇALVES, entrevista realizada para esta pesquisa)

Paulo relata uma insegurança inicial, que aos poucos diminui, até pela garantia de proteção proporcionada pelo espaço. Explica que os michês estabelecem suas próprias regras nos ensaios, definindo desejos e limites de sua participação. De certa forma, esse fator determina certa agência deles na construção das narrativas visuais sobre si mesmos. Escolhem o que querem desvelar e o que querem ocultar, e partilham com o artista a definição de gestos, posições e enquadramentos, e, às vezes, a seleção das imagens. Ele entende que o pagamento pelo tempo de trabalho dos *boys*, pelo valor equivalente ao programa, bem como a clareza das regras e limites acordados, e a maleabilidade das condições que oferece, são fatores que legitimam a relação que estabelece com eles, sendo parte de um contrato celebrado em comum acordo.





XXXV



XXXVI

Essa relação contratual, característica da prostituição mas também do mercado das artes (Paulo exige a assinatura de um termo de autorização para divulgação e cessão de direitos sobre as imagens), é pano de fundo da dupla performance que acontece naqueles quartos, na relação de dois corpos que trabalham simultaneamente num mesmo projeto, ainda que exercendo papéis diferentes, constituindo, no instante da performance, o *programa*, simultaneamente *performativo* e *prostitutivo*, friccionando identidades e desterritorializando-as no empreendimento da tarefa comum. Gonçalves relata que, apesar de acreditar que sua identidade de artista passava incógnita ao olhar da administração das saunas ao longo desse processo — fotografar nesses recintos é estritamente proibido —, certa feita foi surpreendido pelo gerente de uma dessas casas, que propôs realizar uma exposição de suas fotografias no local, revelando ter conhecimento de toda a ação, a despeito de suas tentativas de dissimular a câmera com a ajuda de uma toalha.

A partir dessas fotografias, Gonçalves produz também alguns de seus bordados — procedimento ao qual aderiu durante a pandemia de Covid-19 —, pinturas — a linguagem por meio da qual iniciou sua formação artística —, panfletos, instalações, e as zines *Pelintra* — cujas três edições ele me deu no dia em que nos conhecemos. Nelas, há textos sobre seus projetos, escritos por convidados ou por ele próprio, acompanhados de imagens. Ao desdobrá-las, revelam em seu interior pôsteres em formato A3. Citações, *prints*, reproduções de trabalhos de outros artistas, perguntas provocadoras, referências a Exu e até um desenho esquemático para construção de um coquetel molotov — possível menção ao trabalho *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles (1970) — compõem o corpo das zines, que parecem ter a função de elaborar o contexto que as fotografias apenas sugerem.

Outro procedimento ao qual aderi durante o período pandêmico foi a realização de ensaios virtuais com pessoas dispostas a trocar suas imagens por pagamento, estendendo a relação presencial do contrato com prostitutas para o contexto digital, mediado pelo celular. Diante da necessidade de distanciamento social, optou por acordar com os *boys* a realização de chamadas de vídeo, durante as quais eles escolhem o que querem mostrar. Ele utiliza o recurso da captura de tela — *print screen* — para registrar esses instantes. Nesse processo aparecem imagens diferentes do que a série presencial vinha lhe proporcionando até então, às vezes distanciando-se do corpo. Entre os *prints*, podemos ver as costas dilaceradas por chicotadas de um adepto às práticas de BDSM, pinos de cocaína, pessoas fumando maconha, cenas de masturbação e realização de fetiches, como o uso de vendas e exibição de axilas. É interessante notar a perda de um certo aspecto de uniformidade nesta outra série, que a distancia das fotografias produzidas anteriormente nas saunas, as quais certamente refletem a ordem comportamental/regimental dessas estruturas, adequando-se às possibilidades e limitações que ali se estabelecem. Ao contrário, no universo íntimo de suas casas, na relativa proteção da virtualidade, os personagens desta série parecem tornar-se mais diversos, ousados e interessados em contestar/perturbar quaisquer expectativas presumíveis, revelando aspectos de suas personalidades que talvez não colocariam à mostra durante um ensaio fotográfico convencional. Os *prints* proporcionam imagens de baixa resolução e qualidade limitada, carregando as especificidades técnicas dos aparelhos utilizados, condições de conectividade e luminosidade, bem como definições espaciais e cenográficas imprevisíveis. Essa qualidade precária, espontânea, é justamente o que desperta no artista maior interesse, relata. Transcrevo a seguir um trecho introdutório do texto da artista

alemã Hito Steyerl (2009, p. 1), *Em defesa das imagens pobres*, que ele cita como referência para sua produção imagética.

A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é fraca, a sua resolução inferior, desclassificada. À medida que acelera deteriora-se. É uma imagem fantasma, uma pré-visualização, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante, distribuída gratuitamente, esmagada em conexões digitais lentas, compactadas, reproduzidas, remisturadas, copiadas e coladas noutros canais de distribuição.

A imagem pobre é uma fracção ou uma incisão; é um AVI ou um JPEG, um fragmento proletário na classe social das aparências, hierarquizada e avaliada em função da sua resolução. A imagem pobre é carregada, descarregada, partilhada, reformatada e reeditada. Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em clips, contemplação em distração.

---

É em relação a esse conceito de *imagens pobres* que proponho retornarmos a dois trabalhos meus, anteriores à série *Artista de Programa*, nos quais me propus a investigar a pornografia, exercitando a desconstrução de padrões visuais/narrativos/performativos dessa linguagem, por meio de ações de cunho sexual com propósito de desprogramar/subverter o desejo. São jogos de prazer e ficção, que precederam o mergulho na investigação do trabalho sexual, e foram fundamentais para a construção desta trajetória. As imagens que resultaram dessas ações refletem um aspecto precário, furtivo e ambíguo, bem como a recusa a um padrão de iluminação, enquadramento, resolução e qualidade estética. Trata-se das videoperformances pós-pornográficas

*Babilônia* — realizada em parceria com Lyz Parayzo, em 2016, com imagens captadas por Jonatas Martins Puga numa escada de emergência da UERJ, sob risco de um possível flagrante —; e *Bicha de Sete Cabeças*, de 2017 — que surgiu como uma espécie de autorretrato, um vídeo exibicionista caseiro que tenta redesenhar as possibilidades performativas de meu *corpo autopornográfico*.

As imagens pobres são arrastadas pelo globo como mercadorias ou as suas próprias efigies, como presentes ou recompensas. Disseminam prazer ou ameaças de morte, teorias da conspiração, contrabando, resistência ou estratificação. As imagens pobres mostram o raro, o óbvio e o inconcebível, isto se ainda as conseguirmos decifrar. (STEYERL, 2009, p. 1)

Por algum tempo, durante minha graduação na UERJ, dediquei-me a investigar práticas de *pegação*, algo que eu desconhecia até chegar ao Rio de Janeiro, em 2013, que me foi apresentado por amigos nas ruas da Tijuca, onde morávamos, e depois encontrei por conta própria em banheiros públicos, parques, praças e até mesmo dentro da Universidade. Trata-se de uma forma furtiva, espontânea e aleatória de engajar-se em práticas sexuais, frequentemente com estranhos e em locais públicos, por meio de códigos corporais sutis que camuflam-se na circulação urbana mas sobressaem para aqueles que partilham dessa linguagem. O antropólogo argentino Néstor Perlongher — autor de *O Negócio do Michê*, uma etnografia da prostituição viril em São Paulo na década de 1980, na qual analisa em profundidade aspectos da socialização e circulação erótico-desejante no meio homossexual — evidencia alguns aspectos fundamentais dessa prática, associando-a a dispositivos performativos da prostituição:





XXXVIII

Explorar as possibilidades sensuais do fluxo das massas urbanas não é, por sinal, exclusivo de prostitutas e “entendidos”. Pelo contrário, a “pegação” homossexual (Guimarães, 1984) constitui uma versão particular de uma prática muito mais institucionalizada e conhecida: o *trottoir* da prostituição feminina [...]

A “paquera” homossexual constitui, no fundamental, uma estratégia de procura de parceiro sexual, adaptada às condições históricas da marginalização e clandestinidade dos contatos homossexuais. [...]

Coincidentemente, Foucault vê a origem do cruising no fato de a homossexualidade estar “desterrada” na cultura ocidental, que impõe a “repentina decisão de ir direto ao assunto, a rapidez com que se consumam as relações homossexuais...” (1985, p. 29). A “paquera” (*dragage, cruising, yiro*) consiste numa perambulação, mais ou menos prolongada, pelas áreas da cidade tendentes a serem transitadas por homens dispostos ao prazer e às diversões. (PERLONGHER, p 166-167)

É justamente por conta desse “desterro” das sexualidades desviantes na cultura ocidental que a pegação aparece como *escape*, como alívio e subversão da normatividade social que abafa o exercício do desejo no espaço público, restringindo-o a práticas individualizadas, privatizadas e devidamente reguladas. Durante a graduação na UERJ, descobri a existência de alguns locais relativamente isolados dentro do enorme labirinto de concreto composto por diversos blocos e andares ligados por rampas e escadas, aos quais usuários atribuíram novas finalidades, de cunho *erótico-desejante*. Em alguns banheiros específicos, e numa certa escada de emergência, cuja saída encontra-se permanentemente lacrada, estabeleceram-se *zonas de pegação*.

Ao longo de vários anos, esses locais foram frequentados por pessoas que representam diferentes papéis no contexto universitário (estudantes, professores, técnicos e passantes — como não há controle de acesso, a Universidade é frequentemente utilizada como passagem entre a Rua São Francisco Xavier e o acesso do metrô Maracanã), funcionando como espécie de fuga de um ambiente implacável e restrito ao trabalho, onde não há espaço para manifestações de prazer e desejo sexual. A escada de emergência do bloco E, que dá acesso direto ao Instituto de Artes, no 11º andar, perde seu sentido literal de escape por conta da porta permanentemente lacrada no nível térreo, que confere um aspecto de subsolo, reforçado pela falta de iluminação, o que faz com que a maioria das pessoas não desça até o último lance. Naquele local, encontros sexuais aleatórios (muitos dos quais participei, por prazer e interesse investigativo) proporcionam uma ruptura diante da rigidez estrutural do edifício, e dos padrões comportamentais esperados no ambiente universitário.

Nesse processo de pesquisa, estabeleci uma nomenclatura para diferenciar as pessoas que ali frequentavam, conforme o tipo de ação em que se engajavam no local, apropriando-me de conceitos característicos da linguagem bancária — com a qual eu vinha me familiarizando desde 2015, quando fui aprovado em um concurso que me levou a atuar nesse mercado até hoje, a despeito de minha formação acadêmica — a fim de distinguir *clientes* e *usuários*, a partir da mesma natureza de diferenciação que define esses dois tipos de consumidores de serviços bancários. *Clientes* são aqueles que consomem os serviços a partir de um vínculo preestabelecido, ou seja, que comparecem ao local para consumir uma relação já existente ou previamente acordada, levando consigo seus parceiros ou combinando encontros. *Usuários* são os passantes — dificilmente desavisados, pois sabem o tipo de serviços que buscam naquele local —, que

consomem de maneira desvinculada de laços anteriores ou relações estabelecidas. Embora a fugacidade seja característica de todos os encontros realizados ali, certamente a movimentação de *usuários* é mais frenética, denota maior ansiedade e instabilidade. Um *usuário* pode tornar-se *cliente* à medida que estabelece vínculos, e é possível também ocorrerem oscilações entre essas posições, intercambiáveis conforme o grau de engajamento relacional que se dá em cada ato sexual praticado ali.

Essa investigação deu origem a uma performance para vídeo chamada *Babilônia*<sup>2</sup>, feita em parceria com Lyz Parayzo. Estabelecemos a seguinte sequência de ações: no período noturno, nos dirigiríamos ao local vestindo nada além de máscaras de solda; prenderíamos, com fita adesiva vermelha, pequenas lanternas em nossos punhos — e também nos de Jonatas Martins Puga, que registraria as imagens; com a mesma fita vermelha, revestiríamos completamente o corrimão do último lance iluminado da escada, que ligava o primeiro andar ao térreo, completamente dominado pela penumbra; com um balde de cola, pincéis, uma escada de madeira e uma série de imagens apropriadas de dois livros de arte desmembrados (um livro de retratos majoritariamente masculinos de Paul Gauguin e um livro de arte chinesa, no qual escolhemos todas as imagens que denotassem aspectos relacionados à performatividade masculina, bem como esculturas de aspecto fálico e circular) construiríamos um mural colado à parede, espécie de marco que sugerisse a atribuição de um uso/função àquele local, mas não revelasse sua natureza; com um rolo de lã vermelha e lubrificante íntimo, construiríamos uma teia que nos atasse ao espaço por meio de nossos ânus, desenrolando a lã, contornando diversos trechos dos corrimãos e de nossos corpos com ela, inserindo e reinserindo-a diversas vezes em nossos cus, até

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/164854834>>, senha: 220394

seu total esgotamento; por fim, nos desprenderíamos da teia sem usar as mãos, e deixaríamos no espaço os vestígios da performance. A lã permaneceu no local por semanas, a fita vermelha no corrimão e o mural permaneceram por anos. Talvez até hoje.

*Bicha de Sete Cabeças*<sup>3</sup> é um vídeo caseiro, um peep show, um autorretrato, e também uma provocação. Este trabalho é minha segunda experiência *pós-pornográfica*, após *Babilônia*. É um exercício de prazer e desejo, uma tentativa de auto-descoberta e investigação de meu próprio corpo, do fetiche e das aproximações entre o prazer estético e o prazer (contra)sexual.

Aceito e desejo o desafio de me expor em vídeo. Eu fico de joelhos para a câmera, fico de quatro para a câmera. Descubro o poder dela, me deito sob seus olhos, e aceito seu escrutínio. Coloco-me diante dessa engolidora de imagens sentindo o delírio de estar noutro corpo, como estive tantas vezes. Diante dessa câmera sou eu. Sou outra e sou eu mesmo. Aquela que agora transa comigo — consigo — e se exhibe sem pudor nem glória, num fluxo de dor-prazer. Goza e ri, e circunscreve-se em imagem, lembrando do dia em que comprou o objeto que agora a penetra. Sem amor e sem saudades. Mas cheia de tesão.

O que nos excita ou não vem de zonas incontroláveis, obscuras; que raramente estão em sintonia com aquilo que desejamos conscientemente. Aqui reside tanto o interesse desse gênero cinematográfico, se gostamos de perder o controle e a consciência, quanto todo o seu perigo, se tememos justamente não controlar tudo. (DESPENTES, 2016, p. 78)

---

3 Disponível em: <<https://vimeo.com/224531706>>, senha: aobscena





Assim como *Babilônia*, esse trabalho tem entre suas referências a performance *Ânus Solar*, de Ron Athey, descrita por Preciado em seu *Manifesto Contrassexual*. O título, por sua vez, é um jogo com o filme de Laís Bodanzky. Trata-se de um exercício de autorretrato, que corresponde aos interesses investigativos e eróticos que me propunha a explorar naquele momento. No início, vê-se apenas uma parede branca e um pedaço da cama, onde aos poucos aparecem partes do meu corpo, num enquadramento fixo que remete a uma videochamada, ao som de árias interpretadas por Maria Callas. Visto um collant rosa, um aplique loiro, meias três quartos e botas brancas com salto meia pata — acessórios emprestados de minha *drag queen* Uíara Aleluia — e a mesma máscara de solda usada em *Babilônia* — agora acrescida de um par de olhos e uma boca sorridente — quase debochada —, recortados de uma revista e colados sobre ela, intervenção proposta por Brenno Mello, maquiador e amigo que, à época, colaborava com meus processos de *montação*. Dispo-me lentamente sobre a cama, até me desnudar por completo. Permanecem apenas a bota, o aplique e a máscara. Os deslocamentos sobre a superfície da cama, diante da câmera fixa, recortam meu corpo aleatoriamente — não como nas imagens pornográficas, onde essa fragmentação ocorre de maneira planejada e com o propósito de focar nas partes atribuídas de maior valor sexual.

Como aponta [Linda] Williams, a primeira técnica [da construção do realismo pornográfico] é a do enquadramento pornográfico, que consiste em uma fragmentação dos corpos. Essa técnica de enquadramento, característica da indústria pornográfica, enfoca em primeiro plano os órgãos genitais, numa vontade de saber que se assemelha a uma percepção “científica” dos órgãos genitais. (DORLIN, 2021, p. 136)

Minhas mãos buscam no espaço fora do enquadramento um *dildo* rosa, que exibo, brinco e, finalmente, utilizo num ritual masturbatório, numa performance exibicionista virtual, que se prolonga até atingir o ápice — um gozo simulado. Essa autoestimulação é vista de diferentes ângulos, imprevistos, proporcionados pela movimentação, e intensifica-se progressivamente até o gozo. Exausto, deixo meu corpo cair sobre a superfície da cama, com a máscara em primeiro plano, sorridente. Corte. Vêm-se agora minhas mãos, sobre a pia do banheiro, com a torneira aberta, segurando o *dildo*, lavando-o. Fecho a torneira e, após algumas sacudidas para tirar o excesso de água, chega o fim.

Esse trabalho, como outros que foram levantados aqui, utiliza-se de recursos da pornografia — especialmente de viés amador — para propor outras possibilidades estéticas e investigativas, novos significados e provocações a olhos treinados pelos dispositivos tradicionais dessa linguagem tão controversa. São possibilidades de ativar o *desejo*, mas também — e principalmente — de questioná-lo, desestabilizá-lo e, talvez, quem sabe, reinventá-lo.

A partir dessas experiências é possível dar início a uma reflexão acerca de percursos possíveis para uma linguagem pornográfica livre de hierarquizações e violência, entremeada na produção artística contemporânea. A existência de artistas e coletivos que se reivindicam hoje enquanto produtores de pornografia (e *pós-pornografia*) demonstra a premência dessa discussão no seio das teorias artísticas. Como colocado por Dorlin, a partir dos deslocamentos que se efetuam sobre o dispositivo pornográfico é que se torna possível verificar a amplitude de possibilidades que ele abriga, incluindo relevante potência estética e de transformação social e política, mediante incorporação dessa linguagem a contextos de resistência. E não só isso, mas

a possibilidade de experimentar outras formas de prazer, romper com as barreiras da estigmatização e fruir dos desejos em sua plenitude fantástica.



**TRABALHO**

Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível. O “estado estético” de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia de arte, uma ideia de sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais.

[...] O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2009, p. 66/68-69)

Pensar as relações entre arte e prostituição a partir da ideia de TRABALHO requer, primeiramente, compreender como esse conceito é central aos esforços de afirmação de ambos campos no esquema de valoração das atividades humanas. Aproximá-los é propor novas configurações à partilha do sensível vigente em nossa sociedade, é romper com a separação entre sujeitos pensantes e fabricantes, para usar a terminologia de Rancière. Sabemos que pensamento, discurso e politização são atributos reconhecidos à prática artística, mas dificilmente associados à prática do trabalho sexual. Essa distinção hierárquica nega a putas e michês o direito à enunciação e reconhecimento dos saberes que constroem através de suas vivências. Nega-lhes

também direitos trabalhistas e autonomia intelectual/política, reservando-lhes apenas os papéis de vítimas ou inimiga/os da sociedade. Vincular-se à categoria *trabalhador/a* foi e continua sendo uma preocupação fundamental e comum a artistas e prostituta/os. Se esse é um passo importante para a aquisição de direitos essenciais, não é menos necessária a legitimação de trabalhadora/es sexuais enquanto seres pensantes/criadores, no sentido da obtenção de direitos políticos que permitam-lhes disputar em pé de igualdade no campo da produção de verdades. É necessário dizer o óbvio: putas e michês pensam, narram, criam e *fabulam*. Fazem *política*, *história* e — por que não? — *arte*. São, portanto, figuras fundamentais ao tecido social, à medida que tensionam os valores estabelecidos, desafiam estruturas de poder e constroem arcabouços estéticos e performativos para suas existências — os quais frequentemente são incorporados pelo campo das artes —, num processo de resistência histórica que terá de ser — mais cedo ou mais tarde — devidamente reconhecido.

Em seu texto *Dirty Commerce: Art Work and Sex Work since the 1970s (Comércio Sujo: Trabalho artístico e Trabalho sexual desde os anos 1970)*, Julia Bryan-Wilson apresenta uma série de obras que incorporam as práticas e imagens da prostituição, relacionando aspectos de gênero, trabalho e valor artístico.

Para começar, detalho várias performances de meados dos anos 1970, como a de Ginzburg, que confrontam diretamente a prostituição, a fim de localizá-las em um contexto histórico mais amplo, marcado por uma reorganização contemporânea do labor. Essa reorganização teve consequências profundas tanto para o fazer artístico quanto para o trabalho sexual, notadamente pela transformação nos papéis da intimidade, afeto e trabalho emocional em uma economia de serviços rapidamente

consolidada. Concluindo com trabalhos contemporâneos dos anos 1990 e 2000, afirmo que as conexões em curso entre arte e prostituição, quando entendidas como práticas que visivelmente registram mudanças no trabalho, nos ajudam a repensar os complexos esforços afetivos envolvidos na produção de trabalhos de crítica feminista na economia de mercado do capitalismo tardio. (BRYAN-WILSON, 2012, p. 73-74, tradução minha)<sup>1</sup>

A partir dos anos 1970, como observa a autora, essa aproximação se intensifica, em função de diversos fatores, como as lutas por reconhecimento das trabalhadoras sexuais, concomitantes às lutas de artistas por reconhecimento enquanto trabalhadora/es; as transformações das pautas feministas; e a crescente desmaterialização da arte, especialmente pelo avanço da performance, que apresenta-se — tal qual a prostituição — como uma espécie de trabalho *afetivo, precário e não reprodutivo*.

Este trabalho é imaterial, mesmo sendo corporal e afetivo, no sentido de que seus produtos são intangíveis: um sentimento de tranquilidade, de bem-estar, de satisfação, de

---

<sup>1</sup> “To begin, I detail several performances from the mid-1970s such as Ginzburg’s that directly confront prostitution, in order to place them within a broader historical context, one marked by a contemporaneous reorganization of labor. This reorganization had profound consequences for both art-making and sex work, not least because of the changing roles of intimacy, affect, and emotional work within a fast-consolidating service economy. Concluding with contemporary work from the 1990s and 2000s, I assert that the ongoing connections between art and prostitution, when understood as practices that visibly register shifts in labor, help us rethink the complex affective efforts involved in producing critical feminist work within a late capitalist market economy.” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 73-74)

entusiasmo, de paixão — até mesmo uma sensação de união ou de integração a uma comunidade. [...]

As prestações de cuidados estão, com certeza, completamente imersas no corporal e no somático, mas os afetos que elas produzem são, não obstante, imateriais. O que o trabalho afetivo produz são redes sociais, formas de comunidade, biopoder. (HARDT, 2003, p. 152)

Se a aproximação entre arte e prostituição na contemporaneidade pode ser pensada a partir da questão do trabalho, da reivindicação por direitos e da revalorização simbólica de ambos campos por meio dessa chancela, analisaremos aqui como alguns artistas se propõem a realizar essa conciliação. Começaremos evocando o trabalho *Latin-American Prostitute (Prostituta Latino-Americana)*, performance realizada em 1974 por uma prostituta argentina contratada pelo artista Carlos Ginzburg, a partir da análise feita por Julia Bryan-Wilson. Em seguida, trataremos do trabalho *Sem título*, de 2003, da estadunidense Andrea Fraser, em que a artista faz sexo com um colecionador de arte por 20 mil dólares, registrando e vendendo também o vídeo da ação de maneira estritamente controlada por regulações contratuais. Discutiremos ainda a videoinstalação *Voracidade Máxima*, da dupla de artistas Dias & Riedweg, produzida a partir de uma série de entrevistas com garotos de programa majoritariamente latinos vivendo em Barcelona. Por fim, tratarei de *Epítome*, trabalho mais recente da série *Artista de Programa*, que funda a estrutura esquemática conceitual que organiza este texto, recusando o uso da imagem para evocar o contexto do trabalho sexual; recorrendo, ao contrário, à fabricação material de um conjunto de ideias, corporificadas em letreiros de aço, que estabelecem uma analogia entre *prostituição, pensamento e produção*.

Mas é preciso dizer também que o trabalho e o comércio são apenas duas dimensões possíveis, ou duas formas possíveis de nominar, como outrora foi a saúde, para aproximar-se da prostituição. Isto é, abordar antropologicamente [ou politicamente, ou artisticamente] a prostituição terá de passar pela troca comercial e pela afirmação laboral, mas deverá compreender a prostituição como ideia cultural, nome, corpo e espaço de prática e experiência. [...] também como um espaço privilegiado de existência (encontro, produção, transformação, intensificação) de famílias e de sociabilidades, especialmente femininas, tidas como relegadas, marginais e perigosas no espaço simbólico de expansão de classes/gêneros hegemônicos. (OLIVAR, 2013, p. 35, notas minhas)

Se há diversas outras possibilidades de abordagem política visando à reordenação das representações simbólicas/identitárias desses grupos no meio social, isso não invalida as estratégias ativistas de trabalhadora/es sexuais que reivindicam para si essa categorização, bem como de artistas que reivindicam a condição de trabalhadora/es enquanto possibilidade de realização de suas práticas e de obtenção de meios para viver dignamente delas. É certo que essa primeira análise, desvinculada de um contexto espaço-temporal específico, incorre o risco de aplainar a complexidade e multiplicidade de contextos possíveis em que essas estratégias se realizam, mas o que nos interessa aqui é propor um *campo de relações* que permita refletir acerca dos trabalhos que discutiremos. São *trabalhos de arte*, que reproduzem ou colocam em xeque a estrutura vigente de representação do *trabalho sexual*.

---

Em *Latin American Prostitute (Prostituta Latino-Americana)*, trabalho realizado na Bélgica em 1974, o argentino Carlos Ginzburg contrata uma prostituta — também argentina — para permanecer por algumas horas em uma galeria segurando uma placa com a citação de Charles Baudelaire mencionada na introdução deste texto: “O que é a arte? Prostituição” (“*Qu’est-ce l’art? Prostitution*”). O fato dessa mulher exercer o trabalho sexual e estar presente na galeria (vendendo seu tempo, sua imagem, e não sexo) é o conflito que define a performance.

Claro que era pura ficção; prostitutas não estão trabalhando em museus com a citação de Baudelaire. Mas também não era uma ficção, ela estava praticando prostituição. A total indeterminação da situação era muito perturbadora para todos porque havia a impressão de que ela estava realmente se prostituindo. (GINZBURG *apud* BRYAN-WILSON, 2012, p. 73, tradução minha)<sup>2</sup>

O corpo da prostituta assume uma posição preponderante. Sua trajetória, aparência, expressividade, até mesmo sua respiração são determinantes — conceitual e visualmente — para a obra. Ela é levada ao espaço artístico, performa, mas não é autora do trabalho. Ginzburg paga pela disponibilidade e pela imagem desse corpo, ao qual, entretanto, não se reconhece potência criativa alguma, num processo de apropriação, representação e silenciamento.

---

<sup>2</sup> “Of course it was a pure fiction; prostitutes are not working in museums with Baudelaire’s quotation. But also it was not a fiction, and she was practicing prostitution. This total indetermination of the situation was very disturbing for everybody because there was the intuition and feeling she was doing real prostitution.” (GINZBURG *apud* BRYAN-WILSON, 2012, p. 73)



O artista assume a função de *cliente*, ele apresenta a demanda. Mas quem cria com seu corpo *em performance* é a prostituta, ainda que tenha sido excluída de todo o processo que precede a realização do trabalho, já que a negociação foi feita entre artista e *cafetão* — estes sim em pé de igualdade.

Chega a ser possível pensar que a prostituta, neste trabalho, poderia ser substituída por uma atriz — como de fato se deu, em uma das várias remontagens da performance, realizada em 2006 na Philadelphia's Slought Foundation. No entanto, sua ausência destruiria a razão de ser da ação, que se localiza justamente no conflito entre a frase de Baudelaire (metafórica) e a presença da prostituta (literal). Na realidade, é importante lembrar: prostituição não é a venda do sexo, necessariamente, mas sim da disponibilidade, do tempo, e da intimidade, que pode ser definida de diversas formas — inclusive sexo. Por isso é que o trabalho não é mera simulação. Essencialmente, ao disponibilizar-se para o artista, ela estava também se prostituindo, ainda que não estivesse fazendo sexo. Ela estava *trabalhando*.

É importante trazer aqui a reflexão de Bryan-Wilson (2012, p. 73, tradução minha) sobre a associação automática e estereotipada da prostituição ao gênero feminino, tendo mulheres como vendedoras e homens como compradores, em seu comentário sobre o trabalho de Ginzburg:

Na performance de Ginzburg, de 1974, atos sexuais realizados por dinheiro são associados à troca artística. Note que a prostituta é do gênero feminino como padrão, enquanto o cliente assume-se que seja homem, como reflexo da heterossexualização das cenas de prostituição no imaginário geral, independente da preferência sexual das mulheres [...] *Prostituta Latinoamericana* cristaliza como as associações de

longa data entre arte, personalidades artísticas e comércio são atribuídas aos gêneros, e consistentemente relacionadas à lógica da prostituição, com mulheres vendendo e homens consumindo.<sup>3</sup>

Ao reencenar a estrutura de poder socioeconômico em que de fato está inserido, Ginzburg acaba por desmentir a metáfora que se propõe a promover: se arte fosse mesmo prostituição, a autoria do trabalho seria dela. Talvez sua obra aproxime-se mais da *cafetinagem*. A violência do trabalho está contida justamente nessa negação que se faz de sua identidade, agência e vontade, reduzindo-a a um *arquétipo*. Ao mesmo tempo, ele afirma que o desconforto criado por sua presença na galeria teria sido causado pela possibilidade de ela estar se prostituindo naquele local, destinado exclusivamente ao *trabalho artístico*. Qual é o lugar que lhe reservam, senão o de mero *suporte* às ideias de um artista? Como um pedestal que respira, incomoda pensar que ela possa fazer algo que não foi previsto pelo autor e devidamente autorizado pela instituição. Incomoda a percepção de que ela é, na realidade, *humana*.

---

3 “In Ginzburg’s 1974 performance, sex acts performed for money are associated with artistic exchange. Note that the prostitute is gendered female as a default, while the client is assumed to be male, reflecting the pervasive heterosexualization of scenes of prostitution within the cultural imagination regardless of the self-identified sexual preference of the woman. [...] *Latin American Prostitute* crystallizes how the long-held associations between the circulation of art, artistic personalities, and commerce are persistently gendered, as well as consistently yoked to the idea of prostitution, with women peddling and men purchasing.” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 73)

---

Em 2003, a artista Andrea Fraser vende a um colecionador de arte, pela quantia de 20 mil dólares, um período de uma hora de sexo em um quarto de hotel. A ação é filmada e dá origem a uma edição limitada de 5 DVDs, sendo o primeiro deles entregue ao colecionador, e os outros vendidos mediante um rígido contrato que proíbe comercialização, divulgação, distribuição e qualquer exibição pública sem prévia comunicação e consentimento da artista. Ela defende que seu trabalho não é sobre prostituição, e sim uma ação de crítica institucional ao sistema de arte:

*Sem título* é sobre o mundo da arte, é sobre as relações entre artistas e colecionadores, é sobre o que significa ser um(a) artista e vender seu trabalho — vender o que pode ser, o que deve ser, uma parte muito íntima de si, seu desejo, suas fantasias, e permitir que os outros te usem como uma tela para as fantasias deles. Não é realmente sobre trabalho sexual, não é realmente sobre prostituição, e não é sobre ganhar meus quinze minutos de fama. (FRASER, 2004, p. 10, tradução minha)<sup>4</sup>

A artista reconhece não ter controle sobre as significações que o trabalho assume diante da circulação — especialmente fora do circuito artístico, já que esta obra ganhou destaque midiático em função de sua proposta polêmica. Bryan-Wilson faz uma importante reflexão sobre a ques-

---

4 “*Untitled* is about the art world, it’s about the relations between artists and collectors, it’s about what it means to be an artist and sell your work — sell what may be, what should be, a very intimate part of yourself, your desire, your fantasies, and to allow others to use you as a screen for their fantasies. It’s not really about sex work, it’s not really about prostitution, and it’s not about getting my fifteen minutes.” (FRASER, 2004, p.10)

tão do poder enquanto diferenciação fundamental entre trabalho artístico e trabalho sexual, desconstruindo a equivalência metafórica entre esses campos:

Sugerir que trabalho artístico e trabalho sexual são economias que se espelham é ignorar os verdadeiros esforços, explorações e dificuldades do trabalho sexual, e atenuar os verdadeiros privilégios, acesso, valor cultural e capital que acompanham o trabalho artístico. Pode ser desafiador sobreviver como artista — não é dinheiro fácil — mas o fazer artístico geralmente é visto como um bem social, não como um vício corruptor. Diferentes realidades geopolíticas fazem o trabalho sexual em um contexto uma escolha profissional, e em outro, um trabalho forçado que é investigado pela lei e profundamente estigmatizado pelo público. Em contraste, o fazer artístico, não importa quão prejudicado ou mal pago, não é coagido, nem é, exceto em casos extremos de censura, duramente punido pelo estado. Em outras palavras, comparar trabalho sexual e artístico é fundamentalmente elidir a questão do poder. (BRYAN-WILSON, 2012, p. 101, tradução minha)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “To imply that art work and sex work are mirror economies of each other is to ignore the real struggles, exploitations, and hardships of sex work and to diminish the real privileges, access, cultural value, and capital that accompany artistic work. It might be challenging to make a living as an artist — it is not easy money — but art making is generally viewed as a societal good rather than a corrupting vice. Different geopolitical realities make sex work in one context an employment choice, while in another, it is forced labor that is heavily scrutinized by the law and profoundly stigmatized by the public. By contrast, art making, no matter how compromised or underpaid, is not coerced, nor is it, except in very extreme cases of censorship, harshly punished by the state. In other words, to conflate art and sex work is to fundamentally elide the question of power.” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 101)



XLII

Ao incorporar a operação fundamental que define o trabalho sexual — a troca de sexo por dinheiro — com o intuito de desestabilizar convenções e criticar as relações comerciais estabelecidas na produção artística institucionalizada, Fraser — a despeito do discurso que profere acerca de sua obra — cria uma brecha que vai além da metáfora simplista, lidando diretamente com a materialidade real da vida e agregando a complexidade das relações de poder à equação que constitui o trabalho — inclusive o seu próprio poder e privilégio, que se evidenciam em comparação às condições de marginalidade vividas pela maior parte das trabalhadoras sexuais. É notório como a artista tenta distanciar-se da literalidade da ação que propõe e executa — o que ela faz é, de fato, um *programa* — como resposta quase defensiva à repercussão escandalosa de seu trabalho na imprensa especializada, restringindo o sentido do trabalho às questões do meio artístico, e, de certa forma, recusando qualquer *aliança* possível com trabalhadoras sexuais e, conseqüentemente, a potência política dessa obra, para além dos contextos exclusivos da arte.

A renúncia defensiva de Fraser serve para distanciar o trabalho, e até moralizar a respeito, da prostituição “real”, ao elidir as diferenças vitais entre eles, como a criminalização. O trabalho de Fraser é definido e possibilitado por seus privilégios como mulher branca e escolarizada nos Estados Unidos, cuja profissão de artista lhe concede um status especialmente valorizado. (BRYAN-WILSON, 2012, p.101, tradução minha)<sup>6</sup>

---

6 “Fraser’s defensive renunciation serves to distance the work from, and even moralize about, ‘real’ prostitution by eliding vital differences between the two, such as criminalization. Fraser’s work is subtended and made possi-

---

Em *Voracidade Máxima*, videoinstalação de Maurício Dias e Walter Riedweg, comissionada pelo MacBa (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) em 2003, os artistas intercalam-se entrevistando 11 *chaperos* que trabalham em uma sauna voltada à prostituição masculina na cidade espanhola. Todas as entrevistas foram feitas em um mesmo quarto de hotel, com os entrevistados vestindo máscaras de látex que reproduzem as feições dos entrevistadores, protegendo suas identidades e criando um curioso jogo especular entre artistas e prostitutas.

O que ali foi vivido e também o que vemos em seu registro filmado, é a reprodução da cena do sexo pago na qual, no entanto, a máscara e o tipo de conversa proposta introduziram uma dissonância: a referência identitária está silenciada e as rígidas fronteiras entre esses mundos dissipadas. Do lado dos michês, os rostos-identidades encobertos os liberta de sua própria identificação com a imagem de subjetividade-lixo que eles tendem a assumir de forma submissa e/ou agressiva na relação com seus interlocutores, pertencentes ao idealizado e/ou odiado mundo do luxo. A possibilidade de deslocar-se deste lugar cria as condições para que uma fala viva ganhe corpo. Do lado do cliente/artista e, posteriormente, do espectador, escutar os *chaperos* sem a interferência visual destes signos parece inaugurar uma escuta de outra natureza: é todo um universo que se desvenda com seu viço e sua riqueza própria, seus conflitos e suas angústias, e, junto com isso, desvenda-se inevitavelmente a pobreza a que é

---

ble by her privileges as a white, educated woman in the United States, whose occupation as an artist grants her a specially valued status.” (BRYAN-WILSON, 2012, p.101)



reduzido este mesmo universo quando apreendido por meio da imagem identitária a ele associada. (ROLNIK, 2003, p. 16)

Observa-se também um peculiar posicionamento dos corpos durante a entrevista: sentados ou deitados sobre a cama, muito próximos, os garotos de programa e os artistas tocam-se sutilmente enquanto conversam, remetendo às relações dos prostitutas com seus clientes, num contato sem intimidade, porém erotizado. Parece haver, nesse caso, uma tentativa de conciliar o corpo que se prostitui ao corpo do artista, pelo uso das máscaras e pela proximidade. Porém, ao mesmo tempo, dá-se um distanciamento, pela associação das figuras dos artistas às dos clientes — já que os mesmos são *gays* e poderiam enquadrar-se no perfil dos consumidores do sexo pago, descritos pelos profissionais de maneira bastante ampla.

Um dos entrevistados por Dias faz uma observação interessante sobre sua formação de músico e a relação da experiência no negócio da prostituição com a produção artística:

Minha família sempre teve artistas. [...] Músicos e gente das artes plásticas, pintores e tudo isso. [...] Quando tinha 5 anos, meu pai me deu um saxofone de presente. É curioso que alguém dê um instrumento a uma criança tão pequena, não? E começou a me dar as primeiras aulas. [...] Continuei estudando música até que, com 12 anos, entrei no conservatório, para estudar o oboé. [...] Me convidaram para um festival em Valencia, um festival de bandas internacionais. Vim por 15 dias, e esses 15 dias já viraram quase dois anos e meio. Decidi ficar. [...] Comecei a fazer coisas que nunca havia feito na vida... como trabalhar em construção, colheita de pimentões, e depois cheguei a trabalhar nisto. Mas eu achava, e acho, que são coisas que estão me

enriquecendo muito profissionalmente, mesmo que não tenha nada a ver com a carreira, mas como pessoa [...] Tudo que seja para se expandir... Creio que os pintores, músicos, atores temos que viver muitas coisas. Acho que demonstramos toda essa vivência na hora de fazer nosso trabalho. (DIAS; RIEDWEG, 2003, trecho de entrevista em vídeo, tradução minha)

No discurso de muitas dessas pessoas é possível identificar uma convergência entre a carreira ou vontade artística e a dedicação ao trabalho sexual, por pura necessidade financeira ou por motivações agregadas de ordem sexual, política e estética. É notável a concentração de imigrantes que se deslocam em busca de trabalho e encontram na prostituição a possibilidade de obter um retorno suficiente para manterem-se em território europeu, e esse aspecto transparece no conjunto de entrevistas realizadas por Dias & Riedweg. É interessante observar, no trecho transcrito acima, a trajetória narrada pelo *chapero*, que se entende como artista desde a infância, tendo a prática musical sido a razão que o levou a migrar. Diversas são as atividades às quais ele se dedica nesse processo, da construção à agricultura, até chegar ao comércio sexual. Ele atribui a essas experiências uma relevância para sua prática artística, e é esse o ponto que mais nos interessa em seu discurso, porque podemos relacioná-lo diretamente ao pensamento de Rancière, quando explica, recorrendo a Platão, como o “ordinário do trabalho” se relaciona à “excepcionalidade artística”:

A ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como

encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere ao princípio privado do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa repartilha do sensível que consiste sua nocividade... Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 2009, p. 65)

Se a arte possibilita ao trabalhador colocar-se no espaço discursivo *comum*, isto é, se ela lhe permite assumir a dupla função que excede a demanda da produtividade, abrindo-lhe a possibilidade de articular seu pensamento no seio da coletividade, encontra-se aí a razão que justifica a existência desta pesquisa. A arte como dispositivo de enunciação crítica para putas e michês é possibilidade de expandir suas experiências para além do campo do trabalho, colocando suas narrativas em circulação no debate público, evidenciando suas subjetividades sensíveis e criando fissuras no tecido social para emergência de outra gama de discursos e relações associativas que resistem a violências e ressignificam estigmas associados a suas existências. A ideia da arte como “visibilidade deslocada” do trabalho corresponde ao discurso do *chapero* citado anteriormente, porque as práticas artísticas são condição de possibilidade para que essas experiências

diversas (que ele relata ter vivido) extrapolem sua individualidade e sejam partilhadas no meio social *comum*.

---

*Epítome* é o trabalho mais recente da série *Artista de Programa*. É uma instalação composta por um conjunto de quatro letreiros, quatro palavras tridimensionais, produzidas em aço. Essa proposição surgiu a partir da referência visual aos letreiros antigos de hotéis do centro de São Paulo, bem como à instalação de Rubens Gerchman, *Lute*, de 1967. O trabalho foi construído durante minha participação na Residência Artística FAAP, em 2022, e selecionado para participar da mostra coletiva *Abre Alas 18*, na galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, em 2023. As letras foram dispostas diretamente sobre o chão — desenhando uma forma quadrangular na qual as palavras se espelham, criando um espaço interior à instalação —, sem nenhum tipo de fixação, o que estabelece uma ideia de fragilidade e instabilidade, da possibilidade de desfazimento dessa configuração espacial a qualquer momento, ao mesmo tempo que o material utilizado determina uma qualidade de resistência, solidez e tenacidade.

A ideia original deriva do desmonte do *Confessionário*, trabalho anterior da mesma série, cujas partes eu não tinha onde armazenar após terminada a exposição para a qual foi construído, e por isso cortei as placas de compensado, transformando-as em um grande letreiro de madeira: PUTARIA. Chamei esse trabalho de *Verbo*. Posteriormente, achei que esse enunciado era insuficiente e decidi compor um jogo de palavras, uma espécie de poema visual que almejava dar conta da minha experiência como garoto de programa e artista, bem como da pesquisa teórica/visual/vivencial que vinha realizando desde 2017. Essas palavras desdobram-se em diversas

possibilidades combinatórias e reflexivas. São a epítome dessa pesquisa, uma forma atribuída ao pensamento, um indício, um disparador matérico que estende ao público o desafio de refletir criticamente sobre elas.

PUTARIA; TRABALHO; RISCO; DESEJO: quatro eixos de uma pesquisa vivencial em andamento desde 2017, que se dá na fricção entre arte e trabalho sexual. É uma forma de colocar essa experiência “no espaço das discussões públicas”, retornando a Rancière, de visibilizar esse encontro, esse lugar de duplicidade (de multiplicidade) que assumo, assim como várias outras pessoas que também habitam o espaço de interseção entre esses dois campos. A disposição das palavras indica uma continuidade inesgotável entre elas, tentativa de dar conta do intangível, das relações estabelecidas nesse processo. Indícios de uma trajetória pessoal materializada em letras de aço. Narrativa incompleta de uma observação de si e de outres, o trabalho caminha junto com esta pesquisa e a estrutura conceitualmente, derivando dele os eixos que organizam toda esta reflexão, acrescidos de algumas outras denominações necessárias para dar conta das experiências com as quais me deparei no processo investigativo: CUIDADO; MEMÓRIA; FICÇÃO.

Desdobramento de um exercício de pensar com o corpo, *Epítome* compartilha o desafio de refletir criticamente sobre as relações possíveis entre dois universos, para além dos estereótipos exaustivamente (re)afirmados pela cultura dominante. Se, por um lado, a materialidade do objeto evoca a ideia de trabalho enquanto produção/fabricação, seu conteúdo é índice da experiência, remetendo ao caráter imaterial da prostituição, enquanto vivência *laboral*, mas também *libidinal*, *desterritorializante* e *marginal*.





**CUIDADO**

O que consideramos uma disposição para se preocupar com os outros, para lhes dar atenção, cuidar deles (“*care*”, em inglês), levá-los em conta, foi amplamente teorizado no âmbito de toda uma tradição da filosofia feminista — claro que não como uma predisposição ou uma “natureza” femininas, e sim como o produto histórico de uma designação prioritária das minorias às tarefas de reprodução, de divisão sexual e racial do trabalho doméstico, bem como de sua liberalização (profissionais do *care*). A historicização dessa divisão do trabalho permitiu mostrar o tipo de relação com o mundo que ela suscita, as implicações éticas, as posturas morais que produz, e também defini-las como gestos de atenção aos outros que determinam uma moral do *care*. (DORLIN, 2020, p. 292-293)

Para pensarmos a partir do aspecto do CUIDADO, traremos à presente discussão ações empreendidas por trabalhadoras sexuais com o propósito de cuidar de seus pares, dos *comuns* que compõem, de maneira a resistir a violências e adversidades enfrentadas por meio da organização e ação coletivas. Notaremos que essas experiências são protagonizadas quase sempre por corpos femininos, o que reforça a perspectiva apresentada por Dorlin, de uma divisão histórica do trabalho na qual foram atribuídas às mulheres as funções de *cuidado*, o que se perpetua nas repetições dos dispositivos performativos dos gêneros, de modo que é difícil localizar experiências desse tipo empreendidas por corpos masculinos — assim como a maior parte das ações de resistência política no âmbito da prostituição, nas quais muito dificilmente observamos o engajamento de homens que se prostituem, o que parece apontar para uma individualização/isolamento/desmobilização dos michês, possivelmente determinados pelas próprias condições do estigma, que é atribuído de maneira radicalmente diferente a homens e mulheres que pra-

ticam o trabalho sexual, geralmente afetando os primeiros de maneira muito menos violenta e definitiva.

Se a questão do *cuidado* é inerente ao debate sobre prostituição pelo viés mais evidente da atenção ao cliente — sabemos o quanto são comuns os relatos de putas e michês que afirmam ser frequentemente buscada/os mais para conversas, desabafos, alívio de pressões sociais e sofrimentos psíquicos, e para estabelecimento de relações de afetividade, do que para sexo propriamente dito — aqui ela será pensada sob outra perspectiva, extrapolando as relações privadas dos programas, e focando nas experiências de cuidado proporcionadas pela associatividade, empatia e solidariedade de grupo.

Primeiramente, trataremos da prática ativista da ONG Davida, fundada por Gabriela Leite. Dessa narrativa minuciosamente registrada por ela e por seu companheiro Flávio Lenz — uma das grandes preocupações desse coletivo era justamente o “fazer história”, isto é, formação de acervo, ampliação do alcance dos discursos e demandas das prostitutas, por meio de estratégias de comunicação e coleta, organização e preservação de documentos históricos — destacamos a criação da grife Daspu, em 2005. A marca segue desfilando e reverberando mundialmente até hoje, 18 anos após ter sido criada, entre garrafas de cerveja, numa mesa de bar. A opção por tratar dessa iniciativa no eixo CUIDADO se dá pela percepção de que a Daspu é uma experiência *fabulatória* com o potencial de revigorar a autoestima das mulheres envolvidas, bem como estabelecer relações afetivas entre integrantes e colaboradoras, relações de cuidado mútuo e construção de comuns, um fenômeno social/midiático/histórico com capacidade de transformar percepções, desestabilizar estigmas e reverter apagamentos. Em seguida, trataremos da história de Brenda Lee, travesti que abriu sua casa em São Paulo para receber outras travestis

em situações de vulnerabilidade, a qual posteriormente tornou-se a primeira casa de acolhimento para portadoras de HIV/Aids na década de 1980, uma ação revolucionária de ativismo e *cuidado*, sobre a qual pouco se fala, resgatada em 2022 por um espetáculo de teatro musical que teve o importante papel de trazer essa memória à tona.

Para além das narrativas “reais”, discutiremos ainda a organização comunitária e tomada de liderança por um grupo de prostitutas no combate à epidemia de varíola na cidade de Buquim, narrada por Jorge Amado no romance *Tereza Batista, cansada de guerra*. Demonstrando entrelaçamentos entre territórios ficcionais e reais, ao descrever o cuidado, pelas prostitutas, da população vulnerabilizada de uma cidade do sertão, acometida pelo surto da enfermidade e descaso das autoridades políticas e de saúde, evidencia-se um aspecto altruísta e uma perspectiva positivada da prostituição, bastante divergente dos discursos mais difundidos sobre esse campo. Por fim, retomaremos a discussão do movimento autônomo de prostitutas brasileiras evocando a figura de Lourdes Barreto, importante ativista do meio, e sua amizade com Gabriela Leite, surgida nesse processo de articulação política.

---

A história da Daspu começa bem antes do lançamento da marca, como relata o jornalista Flávio Lenz, companheiro da prostituta e ativista Gabriela Leite, e autor de *Daspu: a moda sem vergonha*. É com a criação da *ONG Davida - Prostituição, Direitos Civis, Saúde*, que começa essa narrativa, no ano de 1992. Antes disso, Gabriela teve um papel central na constituição da Rede Brasileira de Prostitutas, articulação nacional entre grupos de ativismo de trabalhadoras sexuais, cuja formação se deu a partir do Primeiro Encontro Nacional de Prostitutas, em 1987.



É em 2005, após a participação da Davida com um estande no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, que a ideia de criar uma marca de roupas começa a se formar entre os integrantes da ONG, e se concretiza com um anúncio imprevisto na coluna de Elio Gaspari no jornal O Globo, em novembro do mesmo ano. Alguns meses antes, no Fórum, já comercializavam uma camiseta estampada com uma gravura de Lasar Segall, *Casal no Manguê*, de 1943, cedida pelo filho do artista. Segall dedicou-se a observar e retratar cenas da prostituição por mais de 30 anos.

A relação com a imprensa é fundamental para entendermos o desenvolvimento da marca que caiu no gosto de brasileiros e estrangeiros antes mesmo de sair do papel. Foi em função do frenesi causado na mídia que os integrantes da Davida identificaram a oportunidade que se apresentava ali, e apressaram-se para produzir material — logotipo, estratégia e primeiras peças — para responder à crescente demanda por conteúdo, por parte de jornais e programas de televisão, e por produtos, por parte de uma clientela que se formou rapidamente.

O destaque quase imediato da iniciativa logo despertou reação da multimarcas de luxo paulistana Daslu, à época envolvida em um escândalo de proporção nacional, que resultou na prisão de uma das sócias do empreendimento por sonegação fiscal. Diante da ameaça de processo, Daspu nascia, sustentada pela força de vontade de um diminuto grupo de prostitutas e colaboradora/es da ONG. O primeiro conjunto de peças foi produzido por Imperialina Piedade da Silva — Lina —, a única do grupo com conhecimentos de costura. Fabricadas em casa, as roupas foram desfiladas exclusivamente para uma reportagem no programa Fantástico. Entre elas, “uma comportada camisolinha vermelha com fru-fru no decote e na bainha [...] inspirada num presente de cliente em 1976, quando Lina estava grávida, batalhando na rua Machado Co-

elho, antiga Zona do Manguê” (LENZ, 2008, p. 52). A peça aparece como símbolo do resgate da memória afetiva da prostituta — agora também estilista —, que relata ter usado a camisola original durante todo o período de sua gestação, no qual não deixou de trabalhar. Após a gravação do desfile nos Arcos da Lapa, criaram *site*, loja virtual, e seguiram com a divulgação das peças-piloto em vários outros veículos de imprensa, marcando o primeiro desfile oficial para dezembro de 2005, na Praça Tiradentes, local histórico onde teatro de revista, prostituição e homossexualidade conviveram lado-a-lado a partir do século XIX, como relata Lenz.

O primeiro desfile, na Rua Imperatriz Leopoldina, que desemboca na praça, contou com a colaboração de um grupo de 15 artistas. Com César Oiticica Filho, sobrinho do artista Hélio Oiticica, combinaram a reativação de “um projeto em que prostitutas vestem e agitam os parangolês” (LENZ, 2008, p. 78), enquanto esparramavam pétalas de rosas sobre a rua de paralelepípedos promovida a passarela, precedendo o início do desfile. A música ficou por conta do grupo Hapax e do bloco de carnaval *Prazeres Davida*, que estrearia no carnaval do ano seguinte, com direito a samba próprio. As modelos foram Jane Eloy, Val Pereira, Lena dos Santos, Maria Nilce, Cida Silva e Valeria, além da própria Gabriela, última a desfilas, “aos prantos”, junto do artista fluminense Ronald Duarte.

Já no início de 2006, a grife recém-criada passa a integrar a programação do *Fashion Rio*, maior evento de moda da cidade à época. No carnaval, além de estrearem o bloco *Prazeres Davida*, foram convidadas a desfilas num carro alegórico da escola de samba Caprichosos de Pilares, o qual homenageava a prostituta espanhola María Ortiz, que teria colaborado para impedir uma invasão holandesa no Espírito Santo, em 1625. “María Ortiz e as colegas, de seios nus, atraíam os abusados à colina onde ficava o bordel em Vitória, para despejar tonéis de água

fervente sobre eles”, explica Lenz, que caracteriza a ação como “uma engenhosa artimanha de sedução e guerra” (2008, p. 112).

Não foram poucos os desafios de criação, fabricação e comercialização impostos à enxuta equipe da Davida e às prostitutas que colaboravam para fazer a Daspu acontecer, já que nenhuma dessas pessoas tinha experiência prévia no campo da moda. Pouco depois conseguiram, finalmente, contratar uma estilista. Marcaram para junho de 2006 o lançamento da coleção *Daspu na Pista - BR 69*, inspirada na relação com um emblemático grupo de clientes das trabalhadoras sexuais: os caminhoneiros. Com cenografia de Gringo Cardia, composta por 300 pneus obtidos junto à empresa de limpeza urbana do Rio de Janeiro, a Comlurb, que “criaram o efeito de uma borracharia gigante”, prostitutas e “simpatizantes” desfilaram no Circo Voador os 21 *looks* da coleção, em uma performance composta também por alguns homens trajados como “borracheiros”, que acionavam “potentes buzinas de caminhão, ostensivamente empunhadas” (LENZ, 2008, p. 150). A ação se completava com uma trilha sonora de “canções estradeiras” nacionais, bem como aquela que tornou-se “hino” da marca, o funk *Daspu - uma puta parada*, composto e gravado pelo trio de amigos Gutz, Gimene e Kjá, que apresentaram Gabriela Leite com a música num ensaio do bloco de carnaval *Prazeres Davida*, meses antes.

Em paralelo ao desenvolvimento da marca, e de diversas outras ações no campo do ativismo político, a Davida também promovia apresentações do grupo *Mulheres Seresteiras*, composto por 12 prostitutas — que recebiam aulas de canto de Denise Reis, compositora do samba original do bloco carnavalesco estreado na Praça Tiradentes —, e o espetáculo teatral *Cabará Davida* — com fundamento educativo acerca do HIV/Aids —, algumas das iniciativas cultu-

rais da organização. Essa gama de ações demonstra o quanto a atuação política desse grupo ia progressivamente entremeando-se ao meio artístico e apropriando-se de seus dispositivos.

Entre as parcerias firmadas com artistas, produtoras, pesquisadores e outros interlocutores, destaca-se a que se deu com o artista esloveno Tadej Pogacar, que convidou a Daspu a participar de sua exposição na 27ª *Bienal de São Paulo: “Como viver junto”*, nos últimos meses de 2006. Para a instalação *CODE:RED Brasil, Daspu*, além de um desfile realizado na abertura da Bienal, registrado e exibido em um telão; algumas peças de roupa; e uma “linha de vida” da iniciativa; foi criado um vestido de noiva feito com pedaços de lençóis obtidos em motéis cariocas. Kátia, uma das colaboradoras, foi a responsável por visitar os estabelecimentos. “A primeira ideia eram cem lençóis, porque a gente ia fazer uma cauda enorme com eles”, relata. Começando pelos hotéis de prostituição, deparou-se com uma resistência imprevista: “nesses que a gente teve muito mais dificuldade” (apud LENZ, 2008, p. 177). Jane Eloy foi a modelo, e a confecção ficou a cargo da estilista Rafaela, com apoio de Lina (aquela que costurou as primeiras peças da marca) e Rita. Com espartilho aberto nas costas para dar conta da engorda da modelo ao longo do processo — seu corpo estava reagindo positivamente ao tratamento contra a Aids, do qual havia desistido e, por isso, emagrecido muito; e posteriormente retomado, num processo de recuperação da autoestima fomentado pelo engajamento nas atividades da Daspu, o que resultou também na opção por declarar publicamente sua soropositividade —, o vestido evoca ambientes de trabalho de prostitutas cariocas, com nomes e logotipos de alguns conhecidos estabelecimentos: *Club Florida* (famosa casa de prostituição na Praça Mauá); *Hotel Paris*; *Nicácio* (que servira de camarim nos primeiros desfiles da Praça Tiradentes); *Vip's* (em São Conrado); *Estácio*; *Araújo*; *Concordia* (na Rua Frei Caneca, atualmente fechado), entre



outros... A peça permaneceu exposta na instalação e depois viajou para desfilarm com Jane em Belo Horizonte, e compor exposições nos Estados Unidos, Áustria, Turquia, Alemanha... Voltando a São Paulo em 2019, para a exposição *Histórias das Mulheres*, no MASP.

A história da grife continuou intensa, com constantes transformações e um recente desfile no Circo Voador, em junho de 2022, durante o festival *Be Yourself*, promovido pela *Casa Nem*, em parceria com outros coletivos ativistas, 17 anos depois do lançamento da Daspu. O evento marcou ainda os 30 anos da Davida (atualmente *Coletivo Puta Davida*), e 35 anos da realização do *I Encontro Nacional de Prostitutas: "Mulher da Vida: É preciso falar"*.

Este breve recorte histórico da criação e crescimento da Daspu, baseado no livro de Flavio Lenz, ilustra um ativismo coletivamente organizado que extrapola a rigidez das formas convencionais de manifestação política, abrindo-se a novas proposições em pleno diálogo com estratégias artísticas. O grupo explora conscientemente essa relação: imbricadas na trama urbana, putas *saem do armário*, revelam e performatizam suas identidades, em atitude de afirmação da dignidade e orgulho da própria *batalha*, praticando *alianças* e fortalecendo umas às outras. Assim, disputam o direito a seus *corpos-territórios* (GAGO, 2019), indissociáveis dos territórios simbólicos, sociais, culturais e afetivos que ocupam. Isso porque essas identidades constroem-se também em função dos vínculos estabelecidos com esses espaços e seus agentes, rejeitando um modo de vida puramente orientado pela individualidade e pela propriedade privada, em prol de existências que se fundam nas relações que estabelecem.



A conjunção das palavras corpo-território fala por si mesma: denota que é impossível recortar e isolar o corpo individual do corpo coletivo, o corpo humano do território e da paisagem. Corpo-território compactado como única palavra “desliberaliza” a noção de corpo como propriedade individual e especifica uma continuidade política, produtiva e epistêmica do corpo *enquanto* território. O corpo se revela assim como composição de afetos, recursos e possibilidades que não são “individuais”, mas que se singularizam porque passam pelo corpo de cada um na medida em que cada corpo nunca é só “um”, mas sempre com outr\*s, e com outras forças também não-humanas. (GAGO, 2019, p. 97, tradução minha)<sup>1</sup>

Abordaremos agora a formação, na década de 1980, de um *corpo-território* travesti no coração da cidade de São Paulo: a residência de Brenda Lee. Pernambucana de Bodocó, nascida em 1948 e estabelecida em São Paulo aos 14 anos de idade, chamava-se Caetana, antes de tornar-se Brenda. Foi prostituta e conseguiu comprar uma casa no bairro do Bixiga, onde criou uma pensão que abrigava jovens travestis expulsas por suas famílias. Diante de uma

<sup>1</sup> “La conjunción de las palabras cuerpo-territorio habla por sí misma: dice que es imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje. Cuerpo-territorio compactado como única palabra «desliberaliza» la noción de cuerpo como propiedad individual y especifica una continuidad política, productiva y epistémica del cuerpo en *tanto* territorio. El cuerpo se revela así como composición de afectos, recursos y posibilidades que no son «individuales», sino que se singularizan porque pasan por el cuerpo de cada quien en la medida que cada cuerpo nunca es sólo «uno», sino siempre con otr\*s, y con otras fuerzas también no-humanas.” (GAGO, 2019, p. 97)

onda de assassinatos de travestis em 1985, aumenta o número de acolhidas e logo, com o início do surto da Aids, começa a receber as que encontravam-se infectadas e desamparadas. Chegando a abrigar 39 travestis, o *Palácio das Princesas* torna-se aos poucos a primeira casa de assistência a pessoas com HIV em plena crise da Aids, sendo uma referência importante para a construção das políticas de combate ao HIV/Aids no Brasil. Grande parte das moradoras eram prostitutas, vivendo em um período no qual, além do estigma social e das terapias pouco eficazes de combate à doença, tinham que enfrentar intensa perseguição policial, social e midiática em plena ditadura militar. Brenda busca apoio para garantir o cuidado delas, estabelecendo juridicamente a *Casa de Apoio Brenda Lee* em 1992, e firmando parcerias com a administração municipal e com o Hospital Emílio Ribas.

Ficou famosa, em São Paulo, a pensão da travesti Brenda Lee, que passou a abrigar e sustentar dezenas de travestis infectadas ou doentes de Aids, daí nascendo a Casa Brenda Lee, que se tornou quase uma extensão do hospital Emílio Ribas e uma entidade fundamental para a rede estadual de saúde, no setor de Aids. (TREVISAN, 2011, p. 369)

Assassinada por um funcionário e amante, Brenda teve sua história resgatada em 2022 na montagem de *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*, espetáculo musical com elenco majoritariamente travesti, que narra sua biografia. Dentre as relativamente escassas fontes de informação disponíveis sobre sua vida e trabalho, destaca-se o documentário suíço-brasileiro *Douleur d'Amour (Dores de Amor)*, dirigido por Pierre-Alain Meier e Matthias Kälin, de 1988, no qual foram realizadas entrevistas dentro de sua casa, na presença de outras moradoras que também dão seus depoimentos. Nessa narrativa, é patente a ideia de um ambiente que, embora fosse,

legalmente, de sua propriedade, era vivenciado por todas como um espaço comunitário, marcado pela cooperação e cuidado mútuo de um grupo vulnerável e frequentemente violentado, que consegue se fortalecer pelo estabelecimento de relações associativas e estratégias de *autodefesa*.

— Caetana, você podia contar pra gente como é que se passa o dia aqui na sua casa?

— Ah, o dia aqui na minha casa é uma coisa engraçada, né... Porque requer carinho, cuidados, muita mão-de-obra, quer dizer, tem horas que é muito agitado, tem horas que tá quase todo mundo dormindo. Mas é um dia assim, de qualquer maneira, saudável. Todo mundo se vê, todo mundo se encontra, todo mundo tem histórias pra contar, pra ouvir, chega visitas. Quer dizer, aqui é sempre assim... Eu tenho essa casa aqui, espécie, assim, de um palco de teatro, que a gente sorri, se diverte, tem horas que a gente entra em pequenos atritos, assim, coisas do dia-a-dia, mas é tudo coisa supérflua, que a gente supera tudo, né? Então quer dizer que é uma coisa assim, engraçada, mas de qualquer maneira é um ambiente saudável, tanto quanto vocês estão vendo aqui, agora. (BRENDA LEE, trecho de entrevista transcrito do filme *Douleur d'Amour*)

É interessante notar, no discurso de Caetana/Brenda, a importância atribuída à aliança estabelecida entre as habitantes da casa, à partilha de narrativas e ao aspecto “saudável” do ambiente e do convívio que ali se dá. Com a imagem do entra-e-sai da casa, descrita por ela, e de uma cooperatividade que transparece no discurso das moradoras, percebemos tratar-se de um ambiente de fluxos e trânsitos intensos, marcado pelo cuidado mútuo e cumplicidade, mas também por

conflitos internos e pela necessidade de proteção em relação ao mundo exterior. Destaca-se a intenção de demonstrar, no documentário, a imagem de um grupo “saudável”, com o propósito de superar a estigmatização característica do momento histórico, em que, no discurso hegemônico, travestilidade e prostituição eram diretamente associadas à transmissão de doenças. No filme, é possível ver as moradoras em cenas cotidianas dentro da casa, maquiando umas às outras, fazendo sobancelhas, conversando sobre prostituição e vida artística, cozinhando, etc. A pedido da entrevistadora, Caetana apresenta algumas de suas inquilinas, demonstrando esse aspecto de carinho e intimidade, tão fundamental à resistência sociopolítica comunitária que ali se estabelecia.

---

Do romance *Tereza Batista, cansada de guerra*, interessa-nos o capítulo em que o autor, Jorge Amado, narra a explosão de uma inesperada epidemia de varíola (“bexiga negra”, na expressão mais usada por ele, ou ainda “bexiga-de-canudo”) na cidade de Buquim, em Sergipe. No capítulo, intitulado *ABC da peleja entre Tereza Batista e a Bexiga Negra*, a protagonista — recém chegada à cidade na companhia de um jovem médico designado para dirigir o único posto de saúde do local, doutor Oto Espinheira — desvencilha-se do amante e reúne-se às poucas putas da região para assumir a vacinação geral e o cuidado dos doentes, após a evasão da pequena equipe médica da cidade.

Boa Bunda, Maricota, Mãos de Fada, Bolo Fofó, a velha ali, dos abrigados cômodos das margens do São Francisco, com dois de ofício, um renque de putas, camarada:

sozinhas enfrentaram e venceram a bexiga negra em terras de Buquim, onde se soltara, impiedosa assassina; comandando a peleja, ao lado do povo, Tereza Batista.

Guerra pavorosa: não houvesse Tereza assumido a chefia das quengas da Rua do Cancro Mole e não restaria ninguém no distrito de Muricapeba para contar a história. Os moradores nem fugir podiam, ficando tal regalia para os abastados do centro da cidade, fazendeiros, comerciantes, doutores, a começar pelos médicos, os primeiros a dar no pé, a desertar do campo de batalha, um para o cemitério, o outro para a Bahia. (AMADO, 1972, p. 199)

Tendo o médico que a levava a Buquim verdadeiro interesse em construir carreira política, e pouco na saúde da população local, não contava com o retorno da doença, alegadamente extinta naquela área. O prefeito da cidade, que desviara vacinas para uso em criações de gado nas fazendas da região, em troca de respaldo político, celebrava o fim da epidemia e a contratação do novo diretor para o Posto de Saúde. Além do jovem amante de Tereza, a cidade contava com outro médico, mais velho, o doutor Evaldo Mascarenhas, e os enfermeiros Maximiano e Juraci. Esta é a primeira a fugir da cidade, mesmo vacinada, ao presenciar a descoberta do primeiro caso da doença. Sem pessoal para empreender a vacinação, e ainda com falta de vacinas, o diretor do Posto de Saúde se desespera e, desabafando com Tereza, na expectativa de partir dela a sugestão de também desertar, decepçiona-se ao saber que a amante está disposta a enfrentar a ameaça para ajudar a população local. Aliando-se ao médico mais velho, dedicado sem reservas ao cuidado dos doentes, Tereza aprende a vacinar e a cuidar dos variolosos.

Sendo de ofício artista de cabaré, amásia, mulher-dama, acidentalmente professora de crianças e de adultos, para as polícias de três Estados da Federação profissional de brigas e arruaças, desordeira, Tereza Batista em poucos dias fez curso completo de enfermagem com o doutor Evaldo Mascarenhas e com Maxi das Negras, pois era criatura de fácil aprender — já o dizia dona Mercedes Lima, mestra de primeiras letras. (Idem, p. 227)

Pouco depois, morre o doutor Evaldo, e, diante da responsabilidade de liderar o combate à epidemia, o jovem diretor do Posto de Saúde foge para a capital, com a desculpa de buscar mais vacinas. Da equipe do Posto, resta apenas o enfermeiro Maximiano, que, sob a espontânea liderança de Tereza, junta-se a ela no recrutamento das putas, para assumirem o lugar da equipe médica ausente. Sem qualquer recompensa, motivadas pela percepção da extrema necessidade coletiva daquela comunidade, Tereza e o grupo de seis putas se unem a Maxi e se põem a vacinar a população e cuidar dos enfermos, penoso e arriscado trabalho.

Viu o povo de Buquim coisas de assombrar naqueles dias da bexiga-de-canudo. Viu as putas de Muricapeba, singular e diminuto batalhão, sob o comando de Tereza Batista, espalhando-se pela cidade e pelas roças a aplicar vacinas. [...] Quando Tereza as convidou, a velha disse não, quem é doida de se meter no meio da bexiga? Mas Cabrita disse sim, eu vou. Foi braba a discussão, além da vida que tinham elas a perder? E a vida de uma puta do sertão, morta de fome, que merda vale? Nem a bexiga quer vida tão barata, até a morte a enjeita. Gregória ainda não está farta de tanta miséria? Foram as seis e aprenderam com Tereza, Maxi e com o farmacêutico a vacinar, rápido aprenderam — para quem trabalha de rameira nada é difícil, acreditem.

Recolheram bosta seca nos currais, lavaram roupa empesteadada, lavaram enfermos com permanganato, furaram pústulas, cavaram covas, enterraram gente. As putas, elas sozinhas. (Idem, p. 233-234)

Observa-se, na fala do narrador, uma percepção acerca das prostitutas que valoriza sua humanidade — tão frequentemente negada, inclusive por artistas que se ocupam de representá-las —, revelada pela compaixão e coragem com as quais, juntas, enfrentam a epidemia. Essa perspectiva opõe-se justamente ao tão difundido estigma que as qualifica como pessoas gananciosas, que só agem por interesse financeiro, demonstrando, ao contrário, a capacidade de associação comunitária das putas em prol de uma necessidade comum. A narrativa fictícia dialoga diretamente com a realidade do país.

Mas, para tratar bexigoso, enfrentando o fedor e o choro, as ruas apodrecidas e o lazareto, não basta a coragem desses valentes de araque: além de culhões, é preciso ter estômago e coração, e só as mulheres perdidas possuem tamanha competência, ganha no exercer do duro ofício. Nas moléstias-do-mundo se acostumam ao pus, no desprezo dos virtuosos, dos amargos e dos bem-postos aprendem quão pouco vale a vida e o muito que ela vale; têm a pele curtida e um travo na boca, ainda assim não são áridas e secas, indiferentes ao sofrimento alheio — são valentes de desmedida coragem, mulheres-da-vida, o nome diz tudo.

[...] Se o povo de Muricapeba dispusesse de dinheiro e de poder, ergueria na praça de Buquim monumento a Tereza Batista e às mulheres à-toa ou bem a Omulu, orixá das doenças e em particular da bexiga, havendo quem diga ter sido ele o verdadeiro

responsável, encarnado em Tereza, não passando ela de cavalo-de-santo na memorável peleja. (Idem, p. 200)

Semelhante reconhecimento pode ser observado na carta que o autor escreveu para a abertura do evento *O Manguê Resiste*, realizado em 1987, no Circo Voador, que demonstra seu apoio ao ativismo das trabalhadoras sexuais, ao reconhecimento dos direitos, da dignidade e dos territórios das mesmas. Na narrativa ficcional de 1972, Amado antecipa na ficção a potência real da organização política das prostitutas, que posteriormente seria demonstrada em nível nacional pelo engajamento delas no combate à crise epidêmica do HIV/Aids, por exemplo.

Lourdes Barreto é ativista, fundadora do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC) e uma das participantes da fundação da Rede Brasileira de Prostitutas em 1987. Afirma-se como uma garimpeira (viveu e trabalhou no garimpo de Serra Pelada nos anos 1980, entre mais de 50 mil homens, bem como outros garimpos na região norte do país e nas Guianas Francesa e Inglesa), aventureira, pedagoga, psicóloga, mãe de 4 filhos, avó de 10 netos e bisavó de 8 bisnetos. Paraibana com mais de 50 anos de atuação no trabalho sexual, tatua em seu braço a frase “Eu sou Puta” (posteriormente adicionando, logo abaixo, a frase “Vagina tem poder”). Explorando a performatividade de seu corpo octogenário, exhibe a tatuagem com um gesto característico, erguendo o antebraço diante do peito — um gesto de resistência, que denota a capacidade disparadora daquela fala, permanentemente estampada sobre um corpo que envelheceu —, reafirmando-se diante de dois violentos estigmas: da prostituição e da velhice. Um corpo que protagoniza suas próprias aventuras, que assume a desterritorialização histori-



camente forçada às prostitutas enquanto uma possibilidade de viver vidas diversas, adaptar-se, percorrer caminhos inesperados e transformar-se. Encaremos então, a tatuagem de Lourdes — e o gesto de exibi-la publicamente — como uma ação artística, performativa.

A história da amizade entre Lourdes Barreto e Gabriela Leite confunde-se com a própria história do movimento organizado das prostitutas no Brasil. Juntas, promoveram entre seus pares a ideia de realizar o Primeiro Encontro Nacional de Prostitutas. Conheceram-se em Salvador, num evento promovido pela pastoral da mulher marginalizada, instituição católica que “defende o fim da prostituição e acredita que a prostituta é uma vítima da sociedade machista” (LEITE, 2009, p. 140). Gabriela relata que, no encontro, dividia um quarto com Lourdes num casario de freiras, e ali discutiam as problemáticas enfrentadas no evento, como a denominação das prostitutas pelo eufemismo “meninas”, o que despertou grande incômodo em Gabriela, que se recusou a acatar a substituição em suas falas públicas.

Lá nós começamos a pensar num movimento autônomo das prostitutas. Sem a guarda da Igreja, sem nada. A Lourdes, diferentemente de mim, já vinha de uma trajetória longa dentro da Igreja. Ela não concordava com um monte de coisas, mas não via outro caminho possível. Eu via, embora ainda tivesse que pesquisar mais.

O fato é que esse momento com a Igreja e todo o pessoal do PT católico que veio no pacote acabou durando demais. E o movimento autônomo se tornava uma urgência. O objetivo deles era que eu assumisse o discurso da vitimização da puta. E isso não aconteceria nunca. Eu penso que se você considera uma pessoa vítima é porque já estabeleceu uma relação de dominação com ela. (Idem, p. 143)

Apesar da relação ambígua com a Igreja, que levou ao rompimento com a pastoral, o financiamento para a realização do encontro foi obtido com o Conselho Mundial de Igrejas de Genebra (do qual não fazia parte a Igreja Católica). Mesmo com recursos, tiveram dificuldade em conseguir um espaço para realização do encontro. A maioria dos hotéis — mesmo lucrando com a frequência de prostitutas que atendem hóspedes em seus quartos — se recusou a sediar o evento. Mas afinal conseguiram fechar com o Hotel Flórida, no Catete, dissimulando a natureza da reunião como um “encontro de mulheres”. Para as reuniões, conseguiram um espaço no centro cultural Calouste Gulbenkian, no centro da cidade. E, para a festa de encerramento, o Circo Voador, onde alguns artistas — dentre os quais Elza Soares e Martinho da Vila — se apresentaram, manifestando apoio ao movimento. “A gente tinha uma lista de assuntos a serem discutidos: profissão, preconceito e estigma, escolaridade e violência, entre outros. Mas no final, mesmo com todo o esforço para conduzir a discussão para outros caminhos, tudo acabava no assunto da violência”, relata Gabriela (2009, p. 147). Mesmo diante das dificuldades, a realização do encontro teve grande importância no estabelecimento de uma visibilidade nacional para o movimento, além de levar à pauta do debate público as questões ali discutidas, possibilitando alianças e diálogos com outros setores da sociedade, com potencial de fortalecer as iniciativas locais.

Muita gente começou a nos procurar, universidades, sociólogos, intelectuais. Os pesquisadores da prostituição até então viam a prostituta como vítima, e tudo que eles buscavam era provar a tese deles. Já havia alguns bons autores, como Magali Engels e Margareth Rago. Com o tempo, as pesquisas ficaram mais sofisticadas e acho que isso se deve a nós, com nossa iniciativa de discutir sobre nós mesmas. Hoje em dia

é difícil uma pesquisa sobre prostituição que não nos cite, e tudo começou com esse movimento.

As meninas voltaram para suas cidades, começaram a organizar suas associações e angariaram com certa facilidade o apoio de estudantes, intelectuais e outros segmentos da sociedade. No caso de Belém, em que as mulheres eram, na maioria, analfabetas, o apoio dos estudantes foi crucial para chegar à formalização de um projeto. (LEITE, 2009, p. 149-150)

Gabriela destaca, como saldo positivo do encontro, essa possibilidade de articulação com outros setores, em especial aqueles que detêm o estatuto de produtores de saber. É interessante também notar como essa agremiação possibilita a expansão e fortalecimento das iniciativas locais, nas mais diversas regiões do país, de Norte a Sul. E como isso tudo se dá por meio da combinação de estratégias discursivas, visuais, políticas e performativas, que dialogam com a arte e seus dispositivos no intuito de promover transformações reais no plano social. É nessa chave do *cuidado* que se dá a organização, articulação e ação desse grupo, aqui representado principalmente pelas figuras de Lourdes e Gabriela, não só por seu efetivo papel de liderança, mas pela circulação de suas narrativas e afirmação de suas existências profundamente *fabulatórias, inventivas, radicais*.

As manifestações apresentadas aqui ilustram como a questão do CUIDADO atravessa a experiência da prostituição para além daquele que é prestado aos clientes, que caracteriza-se como mais um serviço dentre os que o trabalho sexual abrange. Se é inegável que muitas relações de *cuidado* se estabelecem na troca sexual comercial, não é menos certo que, mesmo diante das

fragilidades que demonstram na intimidade dos programas, a maior parte dos *clientes* ocupa posição dominante na hierarquia social e no contexto de consumo do trabalho sexual. Isso implica na necessidade, por parte de quem presta esses serviços, de conhecê-los minuciosamente, satisfazê-los, prever suas necessidades e carências, e apaziguar angústias e sofrimentos para os quais buscam alívio no *contrato prostitutivo*. Como alerta Amara Moira (2018, p. 157):

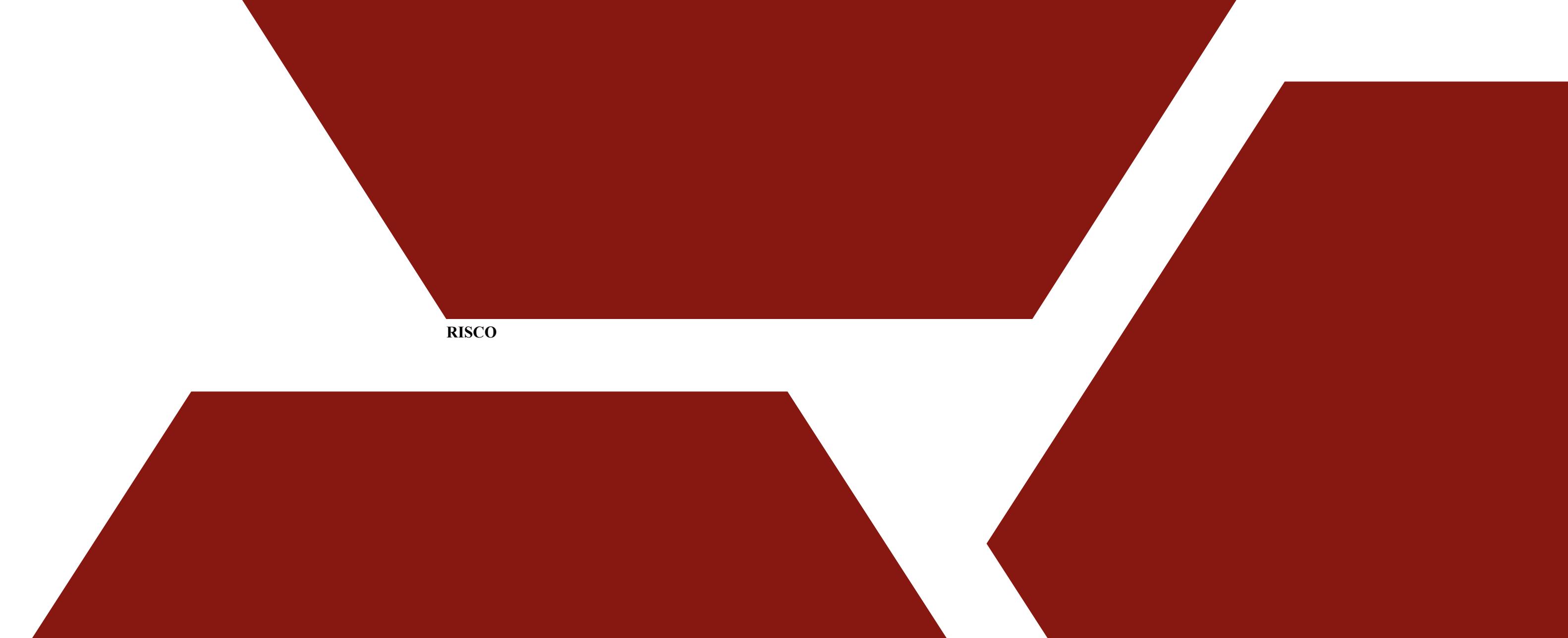
Até engraçado ver, aqueles homões robustos, brutos, mãos ásperas, se revelando frágeis ali na cama comigo, poços de carência, meninos atrás de amor ou, quando menos, alguém que os escute. Engraçado mas também perigoso, porque a gente sabe como se comportam se rejeitados, ainda mais se rejeitados por nós putas, travestis. Vulneráveis daquele jeito, mostrando o que não ousam pra própria sombra, um simples “não” pode motivar reações as mais hostis, até violentas.

Putas e michês desenvolvem conhecimentos significativos sobre seus clientes, estratégicos para sua maior lucratividade, mas também para não cair nas armadilhas que a aparente vulnerabilidade deles pode disfarçar, como casos de violência repentina praticada por homens contrariados ou desafiados. Dorlin (2020, p. 294) explica como esse cuidado prestado aos dominantes pelos dominados, no contexto da violência iminente, se dá mediante a observação atenta e produção de conhecimento, que possibilitam construir estratégias para a autodefesa:

Antes de mais nada, a atenção requerida do/a/s dominado/a/s — e que consiste em se proteger permanentemente das intenções do outro, em antecipar suas vontades e desejos, em fundir-se em suas representações com fins de autodefesa — produz

conhecimento, um conhecimento dos mais profundos e documentados acerca dos grupos dominantes.

Optei por não tratar, neste eixo, dessas relações de cuidado de natureza obrigacional — que se dão entre trabalhadora/es sexuais e clientes —, mas sim do cuidado voluntário com seus pares e comunidades às quais pertencem, pela potência de transformação sociopolítica que essas manifestações demonstram, ao construir, por meio da associatividade/cooperatividade, condições dignas de existência para aquela/es a quem foram historicamente negadas.



**RISCO**

A ideia de risco não comporta evidentemente um tipo de desfecho, como um perigo a rondar um vivente, que possa de antemão ser apontado como “aquilo acontecerá se fizer tal coisa”. Arriscar-se comporta outro sentido. É lançar-se ao desconhecido e ao acaso. [...]

Diríamos, por outro lado, confirmando as diferenças de natureza entre risco e perigo, que este último é lógico e aquele ontológico. O perigo implica em sequências que podem ser determinadas [...]. O risco suscita uma forma de compreensão que não pode ser acolhida por uma ordem lógica, por uma forma ou fórmula sequencial. Arriscar-se será sempre como lançar os dados. Há como que uma escolha que não escolhemos ao nos colocarmos em risco. Talvez, melhor dizendo, não nos colocamos em risco como nos colocamos em perigo. Estamos simplesmente em risco, na forma mais extrema do risco: a criação.

O perigo é um caminho que pode ou não ser tomado, seguido, traçado pelo caminhante. O risco é o próprio caminho que se coloca à frente daquele que caminha. O perigo é bússola, o risco é errância. (VASCONCELLOS, 2008, p. 2)

A perspectiva que proponho neste eixo diverge da associação mais usual da ideia de *risco* ao universo da prostituição, que confunde-se com o que Vasconcellos define como *perigo*. Numa primeira abordagem, é quase automático pensar nos *perigos* aos quais a própria prática — e a precariedade das condições em que frequentemente se dá — expõe os envolvidos — nos dois pólos da relação. Consumo nocivo de substâncias, agressividade de parceiros, estigmatização, isolamento social e perseguição policial são apenas alguns deles, a depender do contexto em

que o trabalho sexual se exerce. São previsíveis, possíveis, prováveis, limitados. Em contraposição a essa associação contumaz, para muitos clientes e trabalhadora/es, o *risco* é justamente o que desperta essa atração irresistível na relação de comércio sexual, como aponta Perlongher (2008, p. 250-251):

A “máquina de paquera” torna-se uma “máquina de cálculo”, que opera através de detalhes infinitesimais: na maneira de olhar, caminhar, vestir, falar etc., os “entendidos” (e seus amantes pagos) vão escutar uma multiplicidade de indícios, que prenunciam o devir da aventura. Esta não deixa de ser, de todos os modos, altamente imprevisível. Está disposta a si mesma como acaso. Trata-se, no final das contas, de apostar sobre o acaso, sobre o abismo, sobre o limite. Nesse gosto pelo risco — índice de desterritorialização, de desmanchamento — parece residir o encanto do negócio.

Nosso enfoque, neste eixo, será nas *zonas de risco* estabelecidas pelas *ações estético-políticas* realizadas por putas e michês, e não nos *perigos* inerentes à prática laboral. Além do desejo pela aventura e da aposta sobre o *acaso*, mencionados por Perlongher, trataremos aqui de situações nas quais o *risco* é assumido deliberadamente, por meio do enfrentamento, da recusa à passividade diante de ameaças e injustiças, da contraposição ao sistema capitalista e às estruturas de poder sociopolítico que determinam o funcionamento das instituições, das linguagens, das cidades, e da própria sociedade.

Uma ação estético-política é arte sem artista. Mesmo que sejam artistas que a realizem, isso pouco importará, pois o que importa é justamente quando se instaura, por intermédio da ação, uma zona de indiscernibilidade, uma zona de risco (não de

perigo, que fique claro) que não nos permite saber de fato do que se trata: arte ou protesto? arte ou crime?... uma ação estético-política é borda, fronteira de risco, abismo... *amor fati!* (28 DE MAIO, 2023, p. 150-151)

Abriremos esta reflexão com *Meu peito, minha bandeira, meu direito*, ação da ativista *transvestigênera* Indianarae Siqueira, que assume o risco de ser presa por atentado ao pudor ao desnudar seus peitos em lugares públicos, desestabilizando estruturas jurídico-policiais por meio do paradoxo entre o estatuto legal e a materialidade de seu corpo, e impossibilitando, assim, a tomada de medidas punitivas contra ela sem consequente desestruturação da legislação que rege a visibilidade dos corpos e a distinção dos gêneros. Na sequência, trataremos da *Associação Mulheres Guerreiras*, de Campinas, enquanto possibilidade estratégica de ação coletiva, numa das maiores zonas de prostituição da América Latina — planejada pelo poder público com propósito de reclusão e controle, mas cuja função restritiva reverte-se pela associatividade, com ações de enfrentamento direto a injustiças cometidas contra o coletivo. Dessa experiência destacaremos o bloqueio de uma rodovia pelas prostitutas do Jardim Itatinga, exigindo a reabertura de seus locais de trabalho após o assassinato de um policial no local, que levou a polícia a fechar simultaneamente as mais de cem casas de prostituição do bairro, em outubro de 2013. Trataremos ainda dos trabalhos *pósPORNOPIRATA* e *escorpionika*, da performer e artista visual *anarcatransfeminista* Bruna Kury, em parceria com outras artistas e coletivos. Por fim, chegaremos à Zona do Mangue, região histórica da prostituição carioca, que resistiu às desapropriações e incontáveis ataques dos poderes público e privado àquela coletividade, transferindo-se para a Vila Mimososa e posteriormente para a região da Praça da Bandeira, onde um galpão foi adquirido para dar lugar à zona. Com essa narrativa, baseada na pesquisa

etnográfica de Soraya Silveira Simões, teremos uma dimensão da força *estético-política* envolvida nesses processos de resistência e luta pelo respeito à dignidade de uma comunidade tão importante para o Rio de Janeiro — cidade que, certamente, não poderia prescindir das putas (e michês) em sua formação cultural, histórica, social e urbanística.

---

A ação *Meu peito, minha bandeira, meu direito*, de Indianarae Siqueira, foi repetida diversas vezes em momentos de protesto e disputa de espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro. Seja na praia, na rua ou num bar, Indianarae mostra os seios publicamente, disparando um conflito entre a legislação de atentado ao pudor e sua identidade *transvestigênera* — termo cunhado por ela — já que seu corpo não é reconhecido pelas estruturas de poder enquanto um corpo feminino. Ao confundir polícia e justiça, a partir do paradoxo legal que deflagra, Indianarae cria brechas para a luta por direitos das pessoas trans, para a livre manifestação estético-política e para a reflexão sobre as estruturas de controle moral imperantes.

Na violência de um confronto direto com autoridades policiais como via de acesso a processos judiciais, Indianarae está perturbando, expondo as brechas de um discurso normativo que pretende ser determinante. Um sistema frágil que permite que Indianarae, ao embaralhar seus códigos, confunda as regras, promova ambiguidade, confusão, para tornar evidente a arbitrariedade com que são determinadas essas divisões, seus limites, suas separações (LOURO, 2008). Vale retomar aqui o conceito de *contraconduta* de Foucault (2008b), em seu trabalho *Segurança, território e população*, para compreendermos a ação estético-política de Indianarae como um ato que



L

configura o momento em que rompe com todos os vínculos de obediência que ela pode ter com o Estado, com as condutas estabelecidas, ao ampliar a discussão para uma ideia de direitos essenciais e fundamentais, de uma lei própria, uma lei das próprias exigências, demandadas por um corpo polimorfo, uma lei das próprias necessidades fundamentais que devem substituir as regras de obediência e, a partir de então, criar novas formas de conduta possíveis. (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 306)

A ação de Indianarae estabelece uma relação de *risco* de mão dupla: se há, para ela, o risco de ser presa, ter de passar por um julgamento ou até mesmo sofrer repressão violenta da polícia; há também, para o Estado, o risco de comprometer suas leis e estruturas de controle moral, e desvelar a incongruência de um sistema que afirma basear-se na igualdade jurídica, mas atribui pesos e valores distintos aos corpos, legitimando alguns e punindo outros pelas mesmas ações.

Do ímpeto militante, da necessidade de lutar pela própria existência, surgem potências únicas, ações que não podem ser ignoradas por teóricos e artistas — elas precisam constar nas histórias das artes que construímos hoje, mesmo se atribuídas de um estatuto ambíguo. Em seu *Manifesto Traveco-Terrorista*, Tertuliana Lustosa propõe o conceito de *site unespecific* a partir da observação de produções artísticas marginais, e ressalta a importância de agregar vozes alheias ao circuito artístico/intelectual, através de construções visuais, performativas e poéticas propostas e protagonizadas por essas mesmas figuras marginalizadas, e não pela apropriação exploratória de suas vivências por aqueles que já possuem espaço legitimado de expressão nesses circuitos.

A ideia de *site unespecific* (que caracteriza o teor de inadequação ao território onde se autoinstala o monolito), inserida no contexto da ação de guerrilha, está ligada a um

fluxo de atravessamento de subjetividades que desestabiliza e embaralha uma situação de normalidade, construindo uma poesia da vida. Instala-se assim uma zona de produção de absurdidades e de enunciações coletivas que põem em evidência lugares e corpos não instituídos pela verdade única do sistema de designação de gênero ocidental. (LUSTOSA, 2016, p. 401)

Esse conceito estabelece pleno diálogo com a ação de Indianarae, uma vez que é justamente a inadequação de seu corpo seminu nos espaços públicos, a ilegitimidade do gesto que realiza, que extrapola os limites dos códigos morais e jurídicos que falham em silenciá-la. É o grito de um corpo que quer ser reconhecido, quer ser ouvido e visto, que não pode ser abafado. Um corpo *transvestigênera*, inadequado aos gêneros homem e mulher, que não pode ser nomeado pela legislação, que não pode ser dominado por escapar a essas categorizações. Levá-la, de fato, a julgamento, seria admitir a inconsistência das próprias leis, a insuficiência das denominações de gênero, o descalabro das hierarquias moralizantes que tornam um corpo aceitável e outro obscuro. Por isso a justiça não consegue puni-la. Foi levada a delegacias diversas vezes, mas nunca efetivamente punida, apesar das tentativas de judicialização do caso. Foram “oito julgamentos, oito tentativas de condenarem meus peitos”, relata, durante uma aula da disciplina *Fabulação, Memória, Insurreição*, para a qual foi convidada pelos professores Jorge Vasconcelos e Mariana Pimentel, no contexto deste programa de mestrado.

Sobre as *potências fabulatórias* da prostituição, Indianarae afirma que a própria existência da prostituta já configura um estado de luta, uma vez que ela “toma espaço e tempo do capitalismo, porque dá às pessoas a possibilidade de viver através do prazer”. Demonstra assim a força *estético-política* de uma forma de vida que contraria a submissão ao regime do trabalho

na ordem produtiva capitalista. Isto é, uma fuga à rigidez exploratória estrutural da atividade laboral, que permite construir outras formas de *ganhar a vida*, as quais não recusam o desejo e o prazer, mas se investem deles enquanto potências produtivas, formas de inventar-se enquanto sujeitos e garantir condições materiais para existir dignamente.

---

A maranhense Betania Santos trabalha no Jardim Itatinga, em Campinas, e dirige a *Associação Mulheres Guerreiras: Profissionais do Sexo Unidas pelo Respeito*. Em 2021, participou de uma montagem da ópera *Maria de Buenos Aires*, no Teatro Municipal de São Paulo. No espetáculo, não representou papel algum: era ela mesma, Betania, que em uma breve fala no início do espetáculo se apresentava como “prostituta, mulher, mãe, ativista, educadora”. Ela não considera que a participação a faça mudar de categoria profissional, tornando-a atriz. “No palco, sim, foi minha primeira vez. Mas não tive que atuar — estava ali como a prostituta que sou. Tenho o pé no chão, então não me iludi achando que poderia ingressar numa nova profissão. Não sou atriz, sou puta.” (SANTOS, 2021), escreveu para a Revista Piauí. Betania ocupa o lugar de testemunha, conferindo ao espetáculo um efeito de veracidade, com a materialidade de seu corpo que, embora não encarne a personagem principal da trama — também prostituta —, cria uma tensão na cena, desloca o lugar absoluto da ficção para a memória e a materialidade do corpo que ali se apresenta, oriundo das ruas.

Integrante da marca Daspu, para a qual desfila há quase uma década, Betania relata que, após a morte da amiga Gabriela Leite, sentiu a responsabilidade de fortalecer seu ativismo. Em um

episódio narrado por ela, destaca-se a organização do que pode ser entendido como uma *ação estético-política* em resposta à arbitrariedade policial:

Trabalho no Jardim Itatinga, uma das maiores zonas de prostituição da América Latina, aqui em Campinas. Eu lembro que, poucos dias depois da morte de Gabi, a polícia fechou o bairro, onde funcionavam, na época, 117 estabelecimentos voltados para o trabalho sexual. Isso porque um policial foi assassinado e a PM dizia que os assassinos estavam escondidos ali. Inspiradas pela luta da Gabi, eu e minhas companheiras decidimos então bloquear a Rodovia Santos Dumont, que fica ali perto, exigindo a abertura do nosso local de trabalho. Deu certo, e os estabelecimentos voltaram a abrir as portas no mesmo dia. (SANTOS, 2021)

Para além da potência política, estética, simbólica, poética da ação, do bloqueio de uma rodovia por essas mulheres, é importante pensar na nomenclatura escolhida para o coletivo. O nome mobiliza uma série de representações, mitologias, projeções que se opõem às normalmente impostas sobre os corpos das trabalhadoras sexuais. Isto é, ao invés de reforçar imagens de vitimização, exploração, inércia, fragilidade, preguiça e “vida fácil”, incorporam-se as ideias de potência, luta, afirmação e resistência. É preciso reconhecer algo na performatividade dessas *mulheres guerreiras*, compreender sua potência *estético-política*, e entender que o que fazem — seja em ações cotidianas, na resistência às múltiplas violências das quais são alvo, ou na constante transformação de seus corpos e identidades — dialoga profundamente com o campo das artes.



---

Bruna Kury é uma artista brasileira que reivindica a categoria *pós-pornografia* em seus trabalhos. Como na ação *pósPORNOPIRATA*, de 2017, em que cria DVDs com compilações de vídeos realizados por coletivos com os quais colabora para difundir uma produção marginal e transgressora, composta por uma diversidade de corpos tradicionalmente excluídos do contexto pornográfico dominante. Bruna e outros colaboradores levam esses DVDs a eventos nos quais são vendidos, incorporando a estratégia das bancas de pirataria, a preços populares e em embalagens precárias. As capas são elaboradas e provocativas, destacando alguns conceitos e categorias como “sudaka”, “antipatriarcado”, “corpys desprogramadx”, “monstrxs não-binárixs”, “transfeminista”, entre outros. Associando a ideia de pirataria à pós-pornografia, Kury recorta uma experiência local, contracolonial, de produção de resistência na fricção com a linguagem pornográfica, subvertendo a experiência normatizadora e essencialmente capitalista do pornô tradicional. Para compreendermos melhor a ideia de *pós-pornografia*, usaremos a definição de Preciado (2008, p. 4, tradução minha):

É o efeito de devir sujeito daqueles corpos e subjetividades que até agora só podiam ser objetos abjetos da representação pornográfica. Ao final dos anos 80, em plena crise da Aids, as mulheres e as minorias se reapropriam do dispositivo pornográfico e reclamam outras representações e outros prazeres que questionam o olhar do grande ejaculador branco heterossexual.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Es el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora sólo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica. A finales de los ‘80, en plena crisis del sida, las mujeres y las



Em paralelo a essa ação, Bruna realiza — em colaboração com outras artistas, como Ventura Profana e Diana Pornoterrorista — uma ação intitulada *escorpionika*, cujo programa performativo ela descreve em entrevista ao projeto *Tropicuir - arquivo transviado*:

Após a leitura de um texto escrito por mim estávamos em ação pós-pornô que digo ser sobre cuidado. Na ação, me masturbo com o cabo de uma faca deixando a lâmina para fora, numa espécie de rabo-prótese-cortante. A performance é sobre o cú que não é passivo e sim ativo e cortante, uma resposta violenta ao heteropatriarcado. Após a masturbação eu e Ventura ficamos num tipo de dança dos corpos onde conversamos analmente. (KURY, 2017)

O registro de uma das apresentações desse trabalho encontra-se disponível no *XVideos*, uma das maiores plataformas globais de compartilhamento virtual de filmes pornográficos. A ideia de *conversar analmente*, com a mediação de uma faca, é algo que provoca a reflexão sobre os lugares que os corpos e sexualidades dissidentes podem ocupar, sobre a necessidade de estarem sempre em diálogo com a violência — atentas a ela e prontas para usá-la —, mesmo no exercício performativo do prazer.

Esse dispositivo defensivo de dois gumes traça uma linha de demarcação entre, por um lado, sujeitos dignos de se defender e de serem defendidos e, por outro, corpos encurralados em táticas defensivas. A esses corpos vulneráveis e violentáveis, restam apenas suas subjetividades desarmadas. Consideradas na e pela violência, essas

---

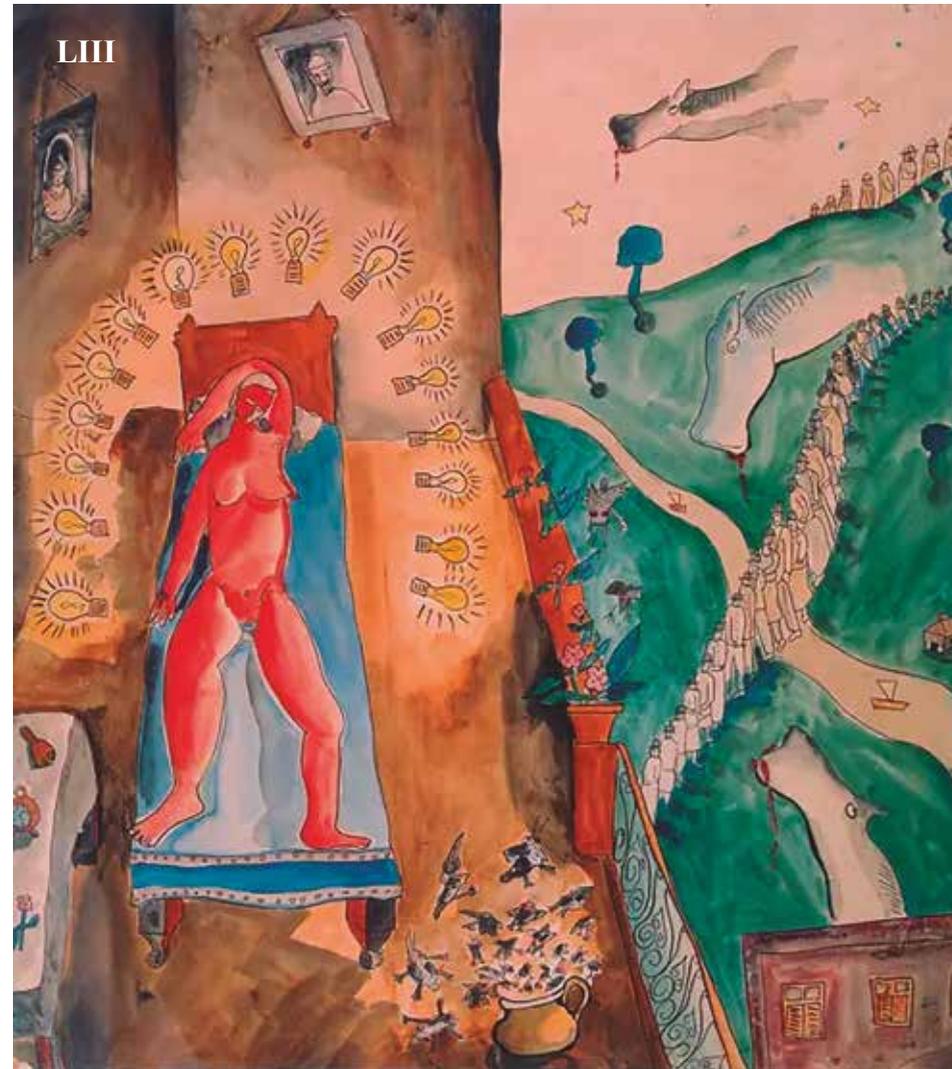
minorías se reapropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros placeres que cuestionan la mirada del gran eyaculador blanco heterosexual.” (PRECIADO, 2008, p. 4)

subjetividades só vivem, ou sobrevivem, à medida que conseguem se munir de táticas defensivas. Essas práticas subalternas formam o que chamo de autodefesa propriamente dita, em contraste com o conceito jurídico de legítima defesa. À diferença da legítima defesa, na autodefesa, de maneira paradoxal, não há sujeito — isto é, o sujeito que ela defende não preexiste ao movimento que resiste à violência da qual se tornou alvo. (DORLIN, 2020, p. 27)

A necessidade de criar estratégias de *autodefesa* dos corpos *indefensáveis*, isto é, de apropriar-se da *violência*, tomá-la para si enquanto possibilidade de afirmação subjetiva e sobrevivência numa sociedade que se nega a proteger esses corpos, revela-se simbolicamente nesta ação. Prazer e violência se confundem e completam, aproximando desejo e combate, e afirmando-se num lugar radical de insubmissão e enfrentamento.

---

Podemos observar, principalmente a partir da década de 1980, no Brasil, a estruturação paulatina de um movimento de prostitutas organizado em nível nacional, o que permite um crescimento na visibilidade desses grupos e na capacidade de escreverem suas próprias histórias. Seja por meio da performatividade de suas estratégias ativistas; da formação e fortalecimento de vozes coletivas; da publicização de identidades e disseminação de narrativas antes abafadas pela necessidade de perseguir o anonimato como forma de proteção contra o estigma social; ou da organização de acervos documentais próprios; esses grupos produzem condições para des/re/construir os discursos históricos vigentes a seu respeito.



A partir da narrativa da antropóloga Soraya Silveira Simões, autora de *Vila Mimosa: etnografia da cidade cenográfica da prostituição carioca*, pensaremos a formação e a mudança da comunidade de trabalhadoras sexuais estabelecida na Zona do Mangue para a antiga Vila Mimosa, e posteriormente para a região da Praça da Bandeira, enquanto arranjo comunitário que reafirma-se na luta por interesses comuns — direito a moradia, dignidade e trabalho, principalmente —, e, ainda, enquanto fenômeno capaz de reverberar visual e simbolicamente para além de fronteiras espaciais, temporais ou simbólicas. Nesse caso, é interessante pensar como um território pode preservar sua unidade mesmo após ser forçosamente deslocado. Pela força e adaptabilidade de sua população, que incumbe-se de um lugar de agência, assumem-se os riscos do enfrentamento e constroem-se de maneira coletiva as condições de manutenção daquela comunidade, da sobrevivência e dignidade de seus participantes, apesar das violências praticadas contra ela.

Área do chamado “*baixo meretrício*” do Rio de Janeiro, a Zona do Mangue, cuja formação se dá nas primeiras décadas do século XX, conviveu em espécie de simbiose com o universo boêmio dos artistas da época, cujas criações refletem essa relação. Pintores como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cícero Dias, Antonio Gomide, além de músicos e poetas como Cartola, Moreira da Silva, Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, entre outros, realizaram uma extensa produção pictórica, poética e musical a respeito desse lugar e seus habitantes, um material de grande interesse estético e histórico mas que também carrega a responsabilidade da construção — por terceiros — de um discurso verbal e visual a respeito dos corpos marginalizados e constantemente criminalizados do Mangue.

Um recorte das produções desses artistas foi apresentado em 2012 na exposição *Poéticas do Mangue*, realizada pelo Museu Lasar Segall, em São Paulo.

O zoneamento do Mangue como área de prostituição se deu por um conjunto de forças decorrentes tanto das interações sociais quanto das estratégias de ordenação e moralização do espaço urbano surgidas nos projetos de modernização do Rio de Janeiro.

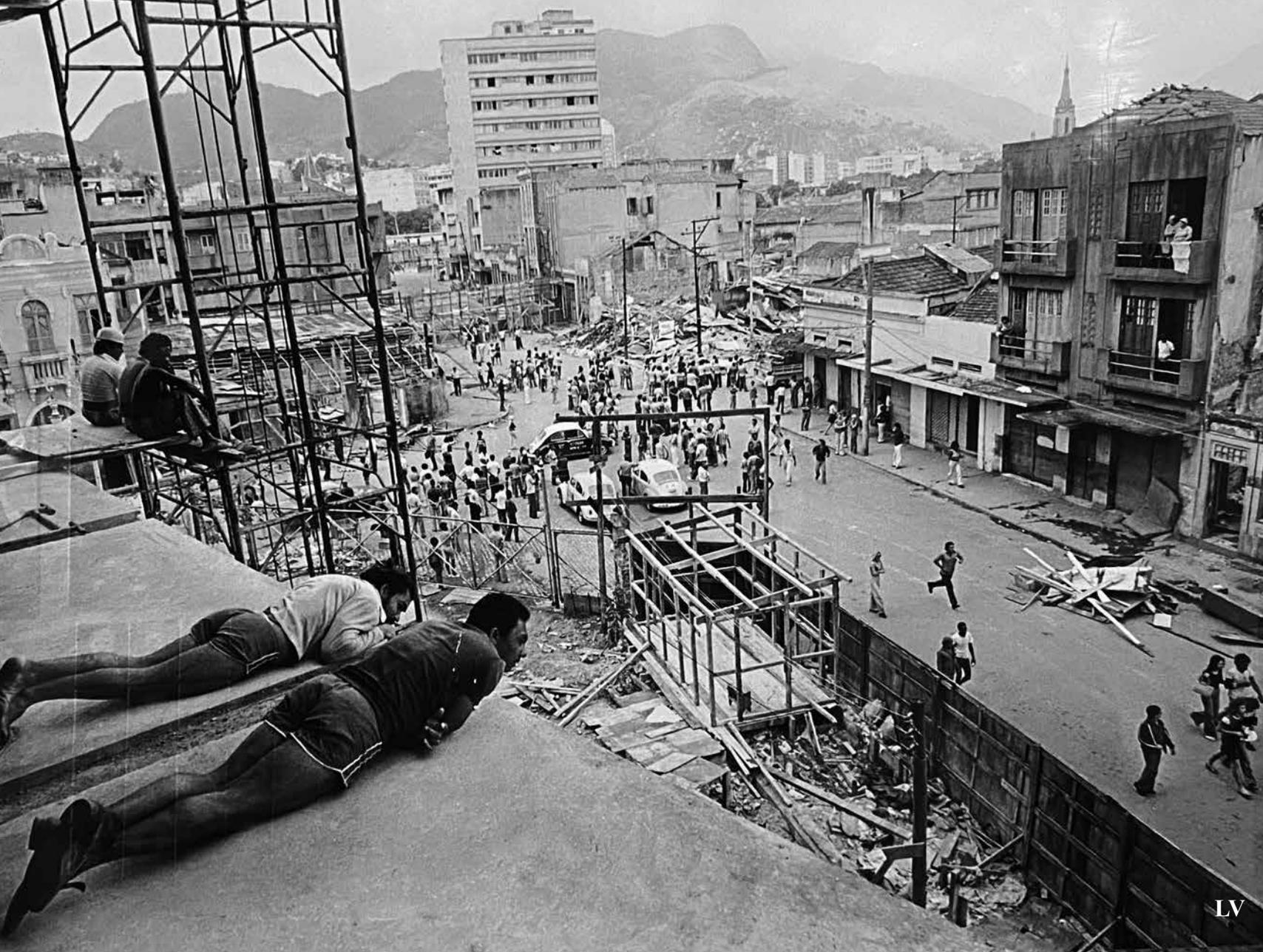
[...] [Em 1920], o governo da antiga capital da República já havia mandado retirar as prostitutas que faziam o *trottoir* em outras áreas centrais, obrigando-as a permanecer nas casas do Mangue, junto com outras que já trabalhavam ali, enquanto o rei e a rainha da Bélgica estivessem em visita à cidade.

Tal medida prenunciava ser o Mangue o lugar ideal para a localização do baixo mere-trício, contribuindo para a definição dos espaços morais da cidade e, pela ótica higienista, também para o controle da sífilis e de outras doenças venéreas que assombra-vam a vida dos cariocas no início do século XX. (SIMÕES, 2010, p. 45-46)

Após ser formada por uma combinação de fatores sociais e forças estatais orientadas por projetos urbanísticos e interesses das classes dominantes — às quais interessava o isolamento das prostitutas e de todo o corpo social e “imoralidade” que as acompanhava na geografia da cidade, tirando essa população do campo de visão imediato dos detentores de poder político e econômico —, a *Zona do Mangue* sofreu sucessivos ataques do poder público e da iniciativa privada. Desapropriações e ações policiais foram organizadas para reprimir com violência e impor um controle arbitrário sobre o local e seus habitantes.



LIV



A condenação extraoficial fazia com que esses indivíduos se agrupassem em fechadas redes de convivência e solidariedade para protegerem-se da dominação policial, que representava o reconhecimento expresso da prostituição como uma atividade socialmente definida como crime, por contrariar valores morais vigentes, embora não constasse do código penal. (SIMÕES, 2010, p. 51)

As desapropriações começam em 1945 com a construção da Avenida Presidente Vargas, e prosseguem com as obras do metrô e do Centro Administrativo São Sebastião (CASS) na década de 1970, forçando um deslocamento, no final dessa década, para a região limítrofe entre a Cidade Nova e o Estácio, onde existia uma vila residencial, a qual foi paulatinamente ocupada pelo jogo do bicho e pela prostituição. Gabriela Leite (2009, p. 110), que trabalhou e viveu por anos na Vila Mimosa, narra um pouco dessa história em seu livro *Filha, Mãe, Avó e Puta*:

As cafetinas antigas contavam que quando o poder público expulsou a zona da Presidente Vargas e das ruas transversais com a justificativa de construir o metrô, o Rio ficou temporariamente sem uma área destinada à prostituição. D. Neuza, também cafetina, morava em um dos casarões da Vila e sabia que a maioria deles estava vazia. Propôs então ocupar a Vila com a nova zona. Assim foi feito e assim nasceu a Vila Mimosa, que já tinha esse nome. Era, a princípio, um arranjo, até encontrar coisa melhor. Só que a Vila fez sucesso e a zona permaneceu ali até meados da década de 90.

Embora esses processos representem uma combinação de intenso descaso e animosidade das estruturas de poder — deflagradas *violências* de Estado — e de boa parte da sociedade, um dos seus efeitos foi a organização política desse grupo. Da Vila Mimosa partiram algumas das

primeiras movimentações — especialmente através da figura de Gabriela Leite — para a estruturação da luta por direitos das trabalhadoras sexuais em nível nacional, que tem como marco inicial o *Primeiro Encontro Nacional de Prostitutas*, realizado em 1987. “Ao final do encontro, surgiram as propostas de criação das associações de classe, de revogação dos artigos 228, 229 e 231 do Código Penal — que versam sobre vadiagem, lenocínio e atentado ao pudor — e de tombamento da zona do Mangue.” (SIMÕES, 2010, p. 57-58)

O surgimento dessa “identidade de grupo” possibilita iniciativas de organização e enfrentamento aos novos episódios de violência sofridos naquele local, quando disputas territoriais com os interesses particulares do proprietário da vizinha TV Rio — o pastor Nilson Fanini — expõem essa comunidade ao renovado *risco* de perder seu território. Em resistência a esses ataques, organiza-se o evento *O Mangue Resiste*, no Circo Voador, em dezembro do mesmo ano, que contou com participação e apoio de vários artistas, dentre os quais Jorge Amado, Lucélia Santos, Elza Soares e Martinho da Vila.

Essa organização coletiva possibilitou a visibilidade pública e reivindicação de direitos até então negados, e a resistência se manteve até que, em 1995, outro projeto urbanístico, o Teleporto, expulsou de vez essa comunidade, a fim de demolir as casas da Vila Mimosa e dar lugar a novos prédios, privilegiando interesses dos poderes público e privado. Reforça-se, assim, a necessidade de estreitar laços de solidariedade, em resposta à vivência compartilhada do estigma e da marginalidade. A resistência às violências simbólicas e materiais acaba por transformar a Vila Mimosa numa espécie de sujeito coletivo — ainda que não isento de disputas internas, instabilidades e contradições. Como nos explica Simões (2010, p. 56):

Ao separar em dois momentos a trajetória desses personagens, a Vila Mimosa passou a simbolizar uma resistência. A partir da tomada de consciência do significado deste recomeço, predestinado a ser o último sobre aquele território, foi possível criar uma identidade de grupo, inclusive por ser este o mais importante e definitivo recurso de que dispunham para pleitear o direito à existência e permanência no local, enquanto trabalhadores destituídos, social e culturalmente, desta condição.

Nessa segunda mudança, trabalhadoras sexuais e cafetinas associaram-se para a compra de um espaço para viverem e trabalharem, usando o dinheiro recebido da Prefeitura a título de indenização pelas desapropriações. No entanto, pouco antes da compra de um galpão em Duque de Caxias, tiveram o dinheiro roubado:

Faltando apenas quinze dias para a demolição das casas, cafetinas e prostitutas se cotizaram para comprar outro galpão, desta vez em uma rua na praça da Bandeira, localizada a menos de um quilômetro do ponto que em breve deveriam abandonar. [...]

Finalmente, no dia 2 de janeiro de 1996, prostitutas e cafetinas deixaram o passado rumo à praça da Bandeira. Até mesmo os parisienses puderam acompanhar esta mudança através do jornal *Le Monde* que, com o título “Le déménagement spectaculaire des prostituées de Rio”, trouxe estampado em sua primeira página o dia em que as mulheres da “quase secular zona de prostituição do Rio” tiveram de deixar suas casas. Esta foi apenas uma prévia da dimensão social do acontecimento que ultrapassou as fronteiras do estado, até mesmo do país, merecendo destaque num dos mais importantes jornais europeus. (SIMÕES, 2010, p. 64-65)



Com essa mudança coletiva dá-se um corte na pele da cidade. É um acontecimento que abala estruturas simbólicas e escancara assimetrias. São 1800 pessoas que atravessam, a pé, pouco mais de 500 metros, com todos seus pertences amontoados em 30 caminhões. São recebidas com uma barricada de pneus em chamas, pelos moradores do local. Mais uma vez, esse grande corpo coletivo resiste, e ali permanece.

A escolha das manifestações discutidas aqui não se dá por acaso: a partir do pensamento de Silvia Cusicanqui evidencia-se a necessidade de observar arranjos comunitários capazes de agregar, aproximar, associar uma diversidade de identidades, lutas políticas e estratégias simbólicas de enfrentamento ao poder dominante.

Proponho pensar a identidade, não como fechada em um mapa, mas como um tecido de intercâmbios, que também é um tecido feminino e um processo de devir. Penso que são as táticas de inclusão e de reflexão sobre o “outro” — basicamente táticas de domesticação do alheio através do labor têxtil — as que nos podem servir como metáfora para uma noção de identificação pensada a partir da prática intercultural e não como um disfarce. (CUSICANQUI, 2018, p. 126, tradução minha)<sup>2</sup>

---

2 “Propongo pensar la identidad, no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. Pienso que son las tácticas de inclusión y de reflexión sobre el “otro” — básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno a través de la labor textil — las que nos pueden servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz.” (CUSICANQUI, 2018, p. 126)

Ao propor “negociações identitárias” entre grupos, em contraposição a uma “homogeneização forçada”, Cusicanqui nos oferece pistas para pensar os contextos das comunidades e associações de trabalhadoras sexuais sobre as quais refletimos aqui. Se há alguma identidade entre os exemplos escolhidos, ela não corresponde apenas ao crescimento de uma organização nacional ou à adoção de um discurso unitário que demanda direitos e dignidade. O fato é que, em cada uma dessas manifestações, a coletividade se estabelece como elemento central, como necessidade. Não bastam conquistas individuais de algumas figuras de destaque, ou melhores condições de vida e trabalho que algumas parcelas dessa população conseguem obter para si. A horizontalidade, a cooperatividade, a inventividade de grupo é que possibilitam agregar potências e conceber formas outras de operar simbolicamente com a matéria do real, através do estabelecimento de alianças estratégicas de resistência.

Em *Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla* (*Corpo-território: o corpo como campo de batalha*), Verónica Gago (2019, p. 100, tradução minha) afirma “a necessidade da aliança como potência específica e incontornável”<sup>3</sup>. Essa afirmação elucida as relações entre as experiências descritas aqui.

Então, “corpo-território” tem uma hipótese que opera de fundo e é que as mulheres e as corporalidades dissidentes que nutrem e se nutrem por essas lutas produzem e situam o corpo como território extenso, isto é, não como confinamento de uma individualidade, limitado às bordas do próprio corpo entendido como “propriedade”

<sup>3</sup> “la necesidad de la alianza como potencia específica e ineludible” (GAGO, 2019, p. 100)

respaldada por direitos individuais, mas como matéria ampliada, superfície extensa de afetos, trajetórias, recursos e memórias. (Idem, p. 99)<sup>4</sup>

O aspecto central aqui é a capacidade associativa e a infinidade de possibilidades que florescem a partir do contato entre diferentes corpos e vivências, os quais, em fricção, produzem faíscas que incendeiam o império da normalidade. Forçando rasgos no enrijecido tecido social, assumindo *riscos*, criam brechas para novas tessituras, novos arranjos que se contrapõem à uniformização, incorporando diferenças, negociando espaços, estabelecendo tramas complexas e imprevisas, num amplo espectro de expressão, visibilidade, resistência e cooperatividade.

<sup>4</sup> “Entonces, «cuerpo-territorio» tiene una hipótesis que opera de fondo y es que las mujeres y las corporalidades disidentes que nutren y se nutren en estas luchas producen y sitúan el cuerpo como territorio extenso, es decir, no como confinamiento de una individualidad, limitado a los bordes del cuerpo propio entendido como «propiedad» respaldada por derechos individuales, sino como materia ampliada, superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias.” (GAGO, 2019, p. 99)

**DILATAÇÕES**

Em *Geopolítica da cafetinagem*, Suely Rolnik nos oferece pistas para compreender o processo de recrudescimento do teor crítico/combativo/questionador das práticas artísticas, que, desde meados da década de 1990, “tem como uma de suas principais origens o mal estar da política que rege os processos de subjetivação — especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação — própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970” (ROLNIK, 2006, p. 1). Se notamos, hoje, a presença de tantas “questões” da vida social e política em trabalhos de artistas e coletivos, percebemos que ocorre também a assimilação dessas pautas/lutas/corpos pelas instituições, num processo que gradativamente incorpora problemas reais à estética em voga, neutralizando a potência nociva de corpos marginais e subjetividades transgressoras. “Nesta migração, tais questões costumam esvaziar-se de sua densidade crítica para constituir-se num novo fetiche que alimenta o sistema institucional da arte e a voracidade do mercado que dele depende.” (Idem) Vivemos um cenário de “cafetinagem das forças subjetivas e de criação” (Ibidem, p. 5), em que o poder hegemônico se apropria do discurso e das estratégias de sua própria oposição, por meio do “feitiço da sedução” (Ibidem), “incluindo” corpos que resistem a sua dominação. Resistir a essa sedução, ao embotamento das questões políticas e à assunção das *subjetividades prontas* forjadas pelo capitalismo e promovidas pela publicidade e pela cultura de massa, passa necessariamente por um processo de *vulnerabilização (ao outro)*. Vejamos como a autora nos apresenta a ideia de *vulnerabilidade*:

Um dos problemas visados pelas práticas artísticas na política de subjetivação em curso tem sido a anestesia da vulnerabilidade ao outro — anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a

vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas. (ROLNIK, 2006, p.2)

Rolnik nos apresenta, recorrendo à neurociência, a existência de duas capacidades dos sentidos humanos, *cortical* — ligada à percepção, à atribuição de sentido, à linguagem, “permite conservar o mapa de representações vigentes” (Idem) — e *subcortical* — que “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (Ibidem). Esta última, que ela denomina *corpo vibrátil* ou *vibratilidade do corpo*, é a capacidade sensível que possibilita a *vulnerabilidade ao outro*, estado que nos torna indistinguíveis do mundo que nos cerca, que nos permite extrapolar as barreiras da subjetividade individual e do corpo. Nesse sentido, a *vibratilidade* me parece ser uma capacidade fundamental também à formação e subsistência de um *corpo-território*. Também me parece primordial ao *risco criativo* e à *fabulação*, uma vez que esses fenômenos operam-se, necessariamente, pela desestabilização dos sentidos dados, pelo abalo sísmico dos territórios da compreensão e da consciência, e o conseqüente surgimento de novas *ficções*.

Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo

do mundo. [...] É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo. (ROLNIK, 2006, p.2)

Contra a cafetinagem neoliberal, que anestesia a *vulnerabilidade ao outro*, estabilizando nossa percepção do mundo e assim conformando-nos à estrutura de poder vigente, adequando-nos cegamente aos interesses do capital, é necessário que, enquanto atores do circuito artístico, não permitamos que nossa *vibratilidade* seja suprimida. É necessário que nos deixemos afetar pelas “forças do mundo”, para além das categorias e definições cristalizadas, para além da sedução das imagens/subjetividades prontas.

É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento — processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas também sob forma plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos *possíveis* que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem [...]

A especificidade da arte enquanto modo de produção de pensamento é que na ação artística, as transformações de textura sensível encarnam-se, apresentando-se ao vivo. Daí o poder de contágio e de transformação de que é potencialmente portadora tal ação: é o mundo o que ela põe em obra, reconfigurando sua paisagem. (ROLNIK, 2006, p. 1)

Entendo que o papel deste trabalho seja propor justamente essa *vulnerabilização* do campo das artes, como um todo, de seus agentes e ambientes, ao universo do trabalho sexual, aos corpos

de putas e michês, com toda a carga sensível que carregam e oferecem. É tempo de reconhecermos, enquanto artistas e teóricos das artes, a presença e importância histórica desses corpos neste meio, e assim interrompermos a *projeção de imagens prontas* sobre eles, abrindo espaço para uma percepção *vibrátil*, desestabilizadora. Capaz de subverter as hierarquias estabelecidas que determinam lugares distintos para corpos que têm o direito a narrar e outros que só podem ser narrados, objetificados. É tempo de entendermos que a profundidade visual e narrativa das *memórias* que putas e michês inscrevem em seus corpos, a potência das *ficções* que instituem, a instabilidade da *putaria* que corporificam, o alcance do *desejo* que projetam, o valor do *trabalho* que desempenham, o *cuidado* que lhes fortalece, e o *risco* transformador, criativo, a que se lançam, são aspectos que determinam a urgência desse processo.

O recorte aqui proposto nos possibilita vislumbrar brevemente a extensa gama de associações possíveis entre o fazer artístico e o trabalho sexual, sem intenção de estabelecer normas ou paradigmas para essas *alianças*. Das formas mais radicais e contundentes, explicitamente provocadoras e questionadoras do *status quo* e da hierarquização dos corpos, a proposições mais preocupadas em estabelecer relações dialógicas com o outro, abertas à imprevisibilidade das trocas, um amplo leque de possibilidades se abre quando artistas, trabalhadora/es sexuais e teórica/os corrompem os limites que segregam esses diferentes campos do trabalho e do pensamento, costurando e tensionando universos em plena transformação.

Diante da multiplicidade de manifestações apresentadas, resta-nos refletir acerca das condições que o campo das artes reserva às trocas que estabelece com o campo do trabalho sexual. Se é certo que a história da arte é fartamente habitada por putas e michês, cujos corpos são imprescindíveis ao conjunto poético de tanta/os artistas, demonstramos aqui a existência de outras

produções, da ordem das *fabulações*, que foram e seguem largamente desprezadas por esses discursos. Restritas à marginalidade ou tomadas apenas em sua objetividade cotidiana, essas manifestações tem sua potência estética ignorada por um histórico de apagamentos, limitando sua circulação e visibilidade. A esse respeito, retomo a provocação feita por Tertuliana Lustosa, em seu *Manifesto Traveco-Terrorista*:

Produções marginais de mendigos, putas, pretas e travestis que fraturam a universalização no “nós” brasileiro, em contrapartida, foram recorrentemente consideradas como crime, obscenidade ou falta de sofisticação e, justo por não adentrarem os espaços intelectuais da sociedade brasileira, foram estrategicamente manipuladas, apagadas e distorcidas. [...]

As poesias de cada vivência na cidade, dificilmente, serão catalogadas ou definidas. Bordados em trilhos de trem, fomes, derramamentos de sangue, prostituições, misoginias e medos não se transpõem sempre à palavra escrita, no entanto é preciso que se pense de que modo esses versos verbalizam-se ou são apropriados nas artes visuais, no teatro, na academia e na palavra escrita... Como os sujeitos autores ligam-se às realidades sociais das pessoas envolvidas em sua abordagem? Até que ponto as ideias sobre a vulnerabilidade e sobre a cultura do outro não reforçam distorções e mortes silenciosas? (LUSTOSA, 2016, p. 338-339)

As relações que discutimos aqui extrapolam delimitações institucionais do sistema artístico. Evidencia-se o enfraquecimento da autoria centralizada e individualizada, em prol de possibilidades amplas, coletivas, pulverizadas, entremeadas na existência, imprevisíveis, indomáveis,

indóceis. As *fabulações radicais* das quais falamos se dão nessa constante fricção, rejeitam categorizações e tutelagens, abrindo um extenso leque de abordagens estéticas/ficcionais para problemas reais.

Putas e michês transitam entre ficção e realidade a todo tempo, produzem imagens, representam, produzem ritmo, poetizam, moldam, performam, jogam... Necessária às suas vivências é a potência de inventar-se, reinventar-se, e inventar e reinventar o mundo ao redor, esquivar-se da adversidade e assim sustentar social e politicamente suas existências: a potência de *fabular*.

[...] A resistência ao poder torna-se, pois, uma prática de re-existência, de invenção de outros modos de existir e habitar este mundo que não aqueles impostos pelos dispositivos de poder. Portanto, se a arte hoje tem como tarefa a produção de dispositivos, estes não se confundem com aqueles produzidos pelo sistema de poder. Se esses últimos que chamaremos de dispositivos cosméticos, se caracterizam por nos oferecer subjetividades acabadas e prontas para serem vendidas e consumidas; os dispositivos estéticos se dão como tarefa operarem uma fissura no sistema, dando a cada pessoa a possibilidade de se reinventar, isto é, de ser o artista de sua existência. (PIMENTEL, 2012, p. 474)

Essa capacidade de reinvenção de si — não só das individualidades, mas principalmente das *coletividades* —, a resistência às estruturas de poder, e as incisões que putas e michês operam no tecido da normalidade social interessam à teoria e à prática da arte contemporânea. Isso porque suas vivências e performatividades permitem repensar a amplitude e as possibilidades

realmente transformadoras que esse campo, quando atravessado pela contundência desses corpos estéticos e politicamente potentes, pode alcançar.

Enquanto escrevo estas últimas linhas, tenho a sensação de estar diante de um filme que termina, em uma sala de cinema ainda escura, no instante em que tudo se apaga e resta apenas música. Logo virão os créditos. Meu corpo ainda processa a adrenalina das últimas cenas, todos os detalhes que compõem a narrativa. Passado o carrossel de imagens, há um segundo em que a escuridão domina a sala. Um segundo, e o filme vira memória. Fecho os olhos para prolongar o momento. O filme não se esvai. Está agora embrenhado em cada rua, em cada esquina. Minha percepção do mundo mudou e agora vejo-o em todas as cenas que se apresentam diante de mim ao caminhar pela cidade. Cada corpo, um personagem. Cada passo, um quadro. A *ficção* dos dias se mostra tão densa, tão evidente. É impossível não notá-la. Estamos em setembro de 2023, dois anos após os primeiros passos desta caminhada, seis ou sete anos desde as primeiras ideias que me trouxeram até aqui. Das primeiras tentativas de me aproximar da prostituição na produção artística, dos primeiros programas. Da percepção da amplitude, da magnitude desse universo, que aos poucos se desvela diante dos meus olhos, ainda hoje. Que nunca se revela em sua totalidade, está sempre pronto para surpreender e desestabilizar quaisquer certezas. Que reafirma a *dupla troca* entre ficção e realidade, constantemente. Foram muitas as experiências com as quais tive contato, e que não pude contemplar nesta narrativa. As escolhas feitas — o recorte — demarcam também exclusões. Há uma sensação de falta, apesar da certeza de que é necessário fazê-las. E, enquanto um ciclo se encerra, cresce a percepção de que é, na verdade, apenas parte de um percurso maior, ainda inacabado. De um enredo que não para de desenrolar novos conflitos, que não para de me devolver cada questionamento. Penso, então, nos pró-

ximos passos. Em quais direções poderá seguir esta trajetória. Quais desdobramentos, quais *dilatações* virão.

Embora findo o texto, este exercício reflexivo não se conclui aqui. É certamente um esforço primário diante da extensão do desafio posto. Determina a necessidade de novas estratégias de ação para a continuidade da tarefa, em especial a necessidade de *coletivizá-la*. Isto é, de realizá-la em cooperação com vozes diversas, investindo nas relações, a fim de possibilitar o estabelecimento de sentidos comuns, ampliar o debate proposto e *fabular futuros* que aproximem as experiências artísticas das urgências existenciais, possibilitando a formação de outros arranjos sociais, estéticos e políticos, por meio da disseminação e fortalecimento das *ficções radicais* que putas, michês e outras subjetividades marginais instituem, inscritas em seus corpos, no tecido social e na materialidade dos territórios que habitam.

## LISTA DE IMAGENS

- I.** Augusto Braz. *Confessionário* (2019), série *Artista de Programa*. Usos possíveis demonstrados por Sofia Skimma. Foto: George Magaraia.
- II.** Idem.
- III.** Aurora Cursino. *Sem título* (1950). Óleo sobre papel. Reprodução extraída do livro *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida* (Silvana Jeha e Joel Birman). Coleção do Museu de Arte Osório César.
- IV.** Idem (sem data).
- V.** Idem.
- VI.** Idem.
- VII.** Integrantes do Club 90 encontram o coletivo feminista Carnival Knowledge. Reprodução extraída do livro *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore* (Annie Sprinkle).
- VIII.** Amara Moira conversa com Monique Prada. Reprodução da web. Fonte: Café Filosófico CPFL - Café Expresso: Luxúria na Literatura e na Vida.
- IX.** Augusto Braz. *Confessionário* (2019), série *Artista de Programa*. Foto: George Magaraia.
- X.** Idem
- XI.** Tertuliana Lustosa e Augusto Braz. *Artistas de Programa: Tertuliana & Uiara* (2017). Foto: Jonatas Martins Puga.
- XII.** Idem.
- XIII.** Idem.
- XIV.** Suze. *Role Exchange* (1976). Fonte: Galeria de Appel Amsterdam.
- XV.** Marina Abramovic. *Role Exchange* (1976). Fonte: Galeria de Appel Amsterdam.
- XVI.** Orlan. *Le Baiser de l'Artiste* (1977). Reprodução da web.
- XVII.** Cartaz do espetáculo *Token* (2022), de Isabella Mariotti e Paulx Castello. Festival Satyrianas.
- XVIII.** Isabella Mariotti. *Token* (2022). Frame de vídeo cedido pela artista.
- XIX.** Janete Oliveira. Reprodução de colagem fotográfica extraída do livro *Devir Puta: Políticas da prostituição de rua na experiência de quatro mulheres militantes* (José Miguel Nieto Olivar).
- XX.** Annie Sprinkle. *Bosom Ballet* (1990/91). Reprodução da web.

**XXI.** Annie Sprinkle. *Public Cervix Announcement* (1990). New York Harmony Theater. Reprodução extraída do artigo: *A Public Cervix Announcement. Une performance pro-sexe et post-porn d'Annie Sprinkle* (Noémie Aulombard-Arnaud). Revista: *Clio – Femmes, Genre, Histoire* (Open Journals).

**XXII.** Annie Sprinkle. *100 Blow Jobs* (1989). Fonte: página da artista no X.

**XXIII.** Lyz Parayzo. Série *Putinha Terrorista* (2016-2018). Imagem cedida pela artista.

**XXIV.** Idem.

**XXV.** Lyz Parayzo. *Papai está descansando*. Frame de vídeo. Imagens captadas por Walla Capelobo.

**XXVI.** Axell. Melania performa na Festa Injustiçada, Rio de Janeiro (2022). Foto: Amanda Melo.

**XXVII.** Idem.

**XXVIII.** Axell. Fotografia cedida pelo artista.

**XXIX.** Augusto Braz. *Ninho* (2022), série *Artista de Programa*.

**XXX.** Idem.

**XXXI.** Armr'Ore Erormray no espetáculo *História do olho – um conto de fadas pornô noir*. Foto de Bob Sousa. Fonte: SP Escola de Teatro.

**XXXII.** Lucas Scudellari no espetáculo *História do olho – um conto de fadas pornô noir*. Foto de Bob Sousa. Fonte: SP Escola de Teatro.

**XXXIII.** Paulo Jorge Gonçalves. Série *Meninos* (2015-). Fotografia cedida pelo artista.

**XXXIV.** Idem.

**XXXV.** Idem.

**XXXVI.** Idem.

**XXXVII.** Lyz Parayzo e Augusto Braz. *Babilônia* (2016). Frame de vídeo. Imagens captadas por Jonatas Martins Puga.

**XXXVIII.** Idem.

**XXXIX.** Augusto Braz. *Bicha de Sete Cabeças* (2017). Frame de vídeo.

**XL.** Idem.

**XLI.** Carlos Ginzburg. *Latin American Prostitute* (1974). Reprodução da web.

- XLII.** Andrea Fraser. *Untitled* (2003). Frame de vídeo. Fonte: Whitney Museum of American Art, New York.
- XLIII.** Dias & Riedweg. *Voracidade Máxima* (2003). Frame de vídeo disponível no perfil dos artistas na plataforma Vimeo.
- XLIV.** Augusto Braz. *Epítome* (2022), série Artista de Programa.
- XLV.** Idem.
- XLVI.** Lasar Segall. *Casal no mangue* (1943). Reprodução da web. Fonte: Museu Lasar Segall.
- XLVII.** Daspu e Tadej Pogacar. *CODE:RED Brasil, Daspu* (2006). Vista da instalação. Reprodução extraída do catálogo da *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*.
- XLVIII.** Brenda Lee. Foto: Luiz Novaes/Folhapress. Fonte: UOL TAB.
- XLIX.** Lourdes Barreto. Reprodução da web. Fonte: Portal Catarinas.
- L.** Indianarae Siqueira. *Meu peito, minha bandeira, meu direito*. Ação realizada na Marcha das Vadias (2012), Rio de Janeiro. Reprodução extraída do artigo: *As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau* (Carlos Guilherme Mace Altmayer e Denise Berruezo Portinari). Revista Periódicus (UFBA).

- LI.** Protesto de prostitutas do Jardim Itatinga/Campinas pela reabertura de seus locais de trabalho (2013). Foto: Gustavo Tílio/Especial para AAN. Fonte: Correio Popular (Campinas).
- LII.** Bruna Kury e Ventura Profana. *Escorpionika* (2017). Performance. Despina, Rio de Janeiro. Fotografia extraída do site da artista.
- LIII.** Cícero Dias. *O sonho da prostituta* (Déc. 1930). Aquarela. Fonte: Catálogo da exposição *Poéticas do Mangue* (2012), Museu Lasar Segall, São Paulo.
- LIV.** Emiliano Di Cavalcanti. *Mulheres do Mangue* (1948). Reprodução da web. Fonte: Veja São Paulo.
- LV.** Rogerio Reis. *Demolição da Zona do Mangue* (Déc. 1980). Fotografias da coleção do artista. Exposição *Crônicas Cariocas* (2021), Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.
- LVI.** Idem.

## REFERÊNCIAS

28 DE MAIO, COLETIVO. VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. **O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)**. In: Revista Vazantes, v. 01, n. 01. Fortaleza: UFC, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463>>.

\_\_\_\_\_. **Coletivo 28 de Maio - arte e lutas minoritárias**. Coleção Teses & Ensaio Críticos. Rio de Janeiro: PPGCA-UFF/Editora Circuito, 2023.

ABRAMOVIC, Marina; SERINO, Angela. **Role Exchange (then and now): An Interview with Marina Abramovic by Angela Serino**. 2009. Disponível em: <<http://www.angelaserino.com/writing-items/2014/9/4/role-exchange-then-and-now>>.

ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. **As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau**. In: Periódicos – Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades, n. 7, v. 1. Salvador: UFBA, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicos/article/view/22280/14311>>.

AMADO, Jorge. **Tereza Batista cansada de guerra**. São Paulo: Martins, 1972.

BALTAR, Mariana. **O corpo, o gozo e a pesquisa**. In: CESARI, Paula; Maxnuck, Andressa (org.). **Feminino Manifesto**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.

BARRETO, Lourdes. **Lourdes Barreto. Palavras cruzadas (SESC)**. 2020. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CfhG33Sp-AI>>.

BASBAUM, Ricardo. **Performance: a questão da autoria**. In: Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/13267>>.

BELL, Shannon. **Reading, writing and rewriting the prostitute body**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Whore Carnival**. Nova York: Autonomedia, 1995.

BRYAN-WILSON, Julia. **Dirty Commerce: Art Work and Sex Work since the 70s**. In: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, p. 71-112. Brown University, 2012. Disponível em: <<http://ucbarthistory.webvanta.com/pdfs/faculty%20publications/Bryan-Wilson/jbwdirtycommerce.pdf>>.

COELHO, Bruna Martins. **A filosofia a golpes de martelo de Elsa Dorlin: “Se defender” contra o terrorismo de Estado**. In: Revista Tempo Espaço Linguagem (TEL), Irati, v. 10, n.2, p. 282-297, jul.-dez./2019. Disponível em : <<https://revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/13544>>

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo chi’xi es posible. Ensayos desde un presente en crisis**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Maurício; RIEDWEG, Walter. **Voracidad Máxima**. Projeto de arte pública e videoinstalação. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MacBa), 2003. Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/266597200>>.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa - uma filosofia da violência**. São Paulo: Crocodilo / Ubu Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. **Tecnologias do Sexo**. In: **Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

**Fala Mulher da Vida: Primeiro Encontro Nacional de Prostitutas (1987)**. Documentário disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=RPoIBV\\_TU5w](https://www.youtube.com/watch?v=RPoIBV_TU5w)>.

FRASER, Andrea; PRAXIS (Delia Bajo e Brainard Carey). **Andrea Fraser in Conversation with Praxis**. The Brooklyn Rail, 2004. Disponível em: <<http://thebrooklynrail.org/arts/oct04/fraser.html>>.

GAGO, Verónica. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

HARDT, Michel. **O Trabalho Afetivo**. In: Cadernos de Subjetividade, n.11, p. 143-158. São Paulo: Editora Hucitec, 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernos-subjetividade/article/view/38773/26319>>.

HIDALGO, Luciana. **Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas**. In: Alea, Rio de Janeiro, v.15, n.1, p.218-231, Junho de 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2013000100014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100014&lng=en&nrm=iso)>.

HIRSZMAN, Maria. **Sempre foram elas. Exposições “Histórias das Mulheres” e “Histórias Feministas”, no MASP, mapeiam a criação plástica de autoras em diferentes momentos históricos**. Revista Arte!Brasileiros, no 48, 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/flip/artebrasileiros-48/index.html#p=51>>.

JEHA, Silvana; BIRMAN, Joel. **Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida**. São Paulo: Veneta, 2022.

KURY, Bruna. **Pornôpirata: Pós-porno e afronta à heteronormatividade compulsória**. Entrevista a Tropicuir - Arquivo Transviado, 2017. Disponível em: <<https://www.tropicuir.org/pos-pornografia-pirata/>>.

\_\_\_\_\_. **pósPORNOPIRATA**, 2017. Disponível em: <<https://brunakury.weebly.com/pornopirata.html>>.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection**. Paris: Éditions du Seuil, 1980, “Approche de l’abjection”, pp. 07-27. Tradução de Allan Davy Santos Sena. Disponível em: <[https://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADtulo\\_1#:~:text=A%20abje%C3%A7%C3%A3o%20de%20si%20Se,seu%20ser%20mesmo%2C%20descobre%20que](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1#:~:text=A%20abje%C3%A7%C3%A3o%20de%20si%20Se,seu%20ser%20mesmo%2C%20descobre%20que)>.

LEE, Brenda. **Entrevista**. In: **Douleur d’Amour (Dores de Amor)**. 1988. Direção: Matthias Kälin; Pierre-Alain Meier. Filme disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I7eO00w5g9o>>

LEITE, Gabriela. **Filha, mãe, avó e puta: A história de uma mulher que decidiu ser prostituta**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEITE, Janaína; DIEGUEZ, Ileana; RIBEIRO, Martha. **Conversas de Laboratório com a América Latina: Cenários do Sul - Ações Feministas**. Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea - Universidade Federal Fluminense (UFF), 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nxfgv1ujRyw>>.

LEITE, Janaína. **Camming 101 noites**. Palestra-performance virtual.

LENZ, Flavio. **Daspu: a moda sem vergonha**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

**Live APERJ - Formação, organização e disseminação do acervo do movimento brasileiro de prostitutas**. 2021. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6tlll-VBh37U>>.

LUSTOSA, Tertuliana. **MANIFESTO TRAVECO-TERRORISTA**. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, ano 17, v.1, n.28, p. 384-409, setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>.

MAGALHÃES, Fabio; SCHWARTZ, Jorge; LIMA, Jorge de; MORAES, Vinicius de. **Poéticas do Mangue**. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória**. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Letras,

n.26, p. 63–81. Santa Maria: UFSM, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse pura**. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **“Flores Horizontais”: uma parceira atemporal entre Oswald e Wisnik**. In: Revista Brasileira de Estudos da Canção, n.2. Natal: UFRN, jul-dez 2012. Disponível em: <[https://rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N2/RBEC\\_N2\\_A9.pdf](https://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N2/RBEC_N2_A9.pdf)>.

OLIVAR, José Miguel Nieto. **Devir puta: políticas da prostituição nas experiências de quatro mulheres militantes**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

**ORLAN: Le Baiser de l’artiste | Elles font l’art | Centre Pompidou**. 2021. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnnTJ3jGAjw>>.

PARAYZO, Lyz. **Papai está descansando**. Vídeoinstalação. Rio de Janeiro, 2016. <<https://cargocollective.com/lyzparayzo/Papai-esta-descansando>>.

\_\_\_\_\_. **Trechos extraídos do caderno da artista**, 2016. Disponível em: <<https://lyzparayzo.tumblr.com/>>.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PIMENTEL, Mariana. **A ARTE DE RESISTIR OU A RE-EXISTÊNCIA DA ARTE**. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (orgs.). Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte

e Cultura Visual. Goiânia: UFG, FAV, 2012, p. 473-479. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-54\\_a\\_arte\\_de\\_resistir.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-54_a_arte_de_resistir.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Fabulemos! Ou como resistir à ficção.** In: 28 DE MAIO, Coletivo. VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. **Coletivo 28 de Maio - arte e lutas minoritárias.** Coleção Teses & Ensaios Críticos. Rio de Janeiro: PPGCA-UFF/Editora Circuito, 2023.

PRADA, Monique. **PUTAFEMINISTA.** São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual.** São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Beatriz Preciado: “La pornografía es una noción política”.** Entrevista a June Fernández. El Salto Diario, 2008. <<https://www.elsaltodiario.com/hemeroteca-diagonal/beatriz-preciado-la-pornografia-es-una-nocion-politica-testo-yonqui>>

\_\_\_\_\_. **Testo Junkie.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Un departamento en Urano: Crónicas del cruce.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930.** 2a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg.** In: **Posiblemente hablemos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. **Geopolítica da cafetinagem.** 2006. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>

SANTOS, Betania. **UMA PROSTITUTA NO PALCO DO MUNICIPAL: Betania Santos relata como entrou para o elenco de uma ópera para viver seu próprio papel.** In: Revista Piauí, 29 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/uma-prostituta-no-palco-do-municipal/>>

SIMÕES, Soraya Silveira. **Vila Mimosa: etnografia da cidade cenográfica da prostituição carioca.** Niterói: EdUFF, 2010.

SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica.** In: **A vontade radical: estilos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite.** Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2010.

SOUZA, Yasmine. **Prostitutas fecham rodovia em protesto contra PM.** In: Jornal Correio Popular, 21 de outubro de 2013. Disponível em: <[https://correio.rac.com.br/2013/10/ig\\_paulista/110587-prostitutas-fecham-rodovia-em-protesto-contr-pm.html](https://correio.rac.com.br/2013/10/ig_paulista/110587-prostitutas-fecham-rodovia-em-protesto-contr-pm.html)>

SPRINKLE, Annie. **Hardcore from the heart: the pleasures, profits and politics of sex in performance.** Nova York: Continuum, 2001.

\_\_\_\_\_. **Annie Sprinkle: post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore.** São Francisco: Cleis Press, 1998.

STEYERL, Hito. **Em defesa das imagens pobres/In defense of the poor image.** 2009. Tradução disponível em: <<https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>>. Original disponível em: <[http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_94.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf)>.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** 8a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo.** 2014. Edição digital disponível em: <<https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/10/Pornoterrorismo.pdf>>.

VASCONCELLOS, Jorge. **Entre o risco e o acaso: a vertigem do pensamento.** In: ComCiência, Campinas, n. 104, 2008. Disponível em: <[http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542008000700010&lng=pt&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000700010&lng=pt&nrm=iso)>.