



UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

MESTRADO EM PSICOLOGIA

EDEN QUEIROZ DE OLIVEIRA

**RUPTURAS IDENTITÁRIAS NAS FRONTEIRAS ENTRE A CARNE E O SILÍCIO:
EXISTÊNCIAS DISSIDENTES DE GÊNERO E SUAS MONTAÇÕES
EXPERIMENTAIS DE SI**

FORTALEZA

2026

EDEN QUEIROZ DE OLIVEIRA

**RUPTURAS IDENTITÁRIAS NAS FRONTEIRAS ENTRE A CARNE E O SILÍCIO:
EXISTÊNCIAS DISSIDENTES DE GÊNERO E SUAS MONTAÇÕES EXPERIMENTAIS
DE SI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicologia. Linha de Pesquisa: Subjetividade e Crítica do Contemporâneo.

Orientador: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima

FORTALEZA

2026

EDEN QUEIROZ DE OLIVEIRA

RUPTURAS IDENTITÁRIAS NAS FRONTEIRAS ENTRE A CARNE E O SILÍCIO:
EXISTÊNCIAS DISSIDENTES DE GÊNERO E SUAS MONTAÇÕES EXPERIMENTAIS
DE SI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Psicologia da Universidade
Federal do Ceará como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovado em: 29/04/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dra. Aline Rebouças Azevedo Soares
UFC - Examinadora Externa à Instituição

Dra. Stephanie Caroline Ferreira de Lima
UFC - Examinadora Externa à Instituição

A todas as existências dissidentes, monstruosas, de diferentes territórios e temporalidades, que vibraram comigo ao longo desta escrita: que sigamos montando corporalidades outras, compondo intensidades insurgentes e fabulando mundos possíveis, onde não apenas possamos sobreviver, mas viver em toda a nossa potência, de todas as formas que ousarmos imaginar.

AGRADECIMENTOS

À minha família: meu pai, Jorge, meu irmão, Calil, e minha mãe, Antônia, por terem sido suporte, abrigo e impulso. Não somente acreditaram e investiram no meu potencial, como também aceitaram embarcar comigo em uma travessia até então desconhecida, sustentando, com confiança e zelo, um caminho que ainda estava por se fazer. Um agradecimento especial à minha mãe, primeira semente da dissidência em minha vida. Por ser uma mulher insubordinada que, em sua existência, tensiona as perspectivas normativas de gênero, subvertendo aquilo que socialmente se impõe como destino inevitável para uma mulher.

Ao meu orientador, Aluísio Ferreira de Lima, por acreditar em mim, por caminhar ao meu lado ao longo de todo este percurso e por sustentar esta pesquisa comigo, com rigor, generosidade e sensibilidade. Sua escuta atenta, suas provocações precisas e sua confiança foram fundamentais não apenas para o desenvolvimento desta pesquisa, mas também para a construção de quem me torno enquanto pesquisadora. Sua trajetória é, para mim, uma grande inspiração.

Aos meus orientadores anteriores, Marck de Souza Torres e Iolete Ribeiro da Silva, que, em um momento ainda inicial, apostaram em mim. A confiança de vocês foi imprescindível, gesto fundamental que tornou possível o florescimento deste percurso, sustentando, desde o início, a coragem necessária para seguir investigando, experimentando.

Aos amigos, amigas e amigues do Paralaxe, pelas trocas intensas, pelas discussões que expandiram horizontes, pelas risadas e pelos encontros que fizeram do meu processo de pesquisa também um espaço de afeto e de criação coletiva.

A Netinho e Val, por me acolherem com tamanha generosidade e por estarem presentes nos momentos em que a solidão se fez mais presente. Com vocês, encontrei escuta

atenta, abrigo e palavras que sustentaram o que, por vezes, parecia desmoronar. A presença de vocês foi um gesto contínuo de cuidado e afeto, tornando mais confortável um percurso que, em certos momentos, se mostrou árido e atravessado por incertezas.

À Arty, por ter sido uma das primeiras presenças a me acolher quando cheguei em Fortaleza, por compartilhar comigo momentos de alegria, crise, mas também de descobertas. Nossas trocas acadêmicas e afetivas transformaram profundamente os caminhos que percorri como pesquisadora.

À Kallyandra, por caminhar comigo nos momentos difíceis, por compartilhar dores, afetos e palavras de encorajamento. Por dividir, com tamanha honestidade, os pesos e as alegrias de existir enquanto mestrandas. E por inspirar minha escrita, que se torna cada vez mais sensível também por influência sua.

Aos professores, professoras e demais trabalhadores da Universidade Federal do Ceará, do administrativo à segurança, do restaurante à equipe de limpeza, por sustentarem, cotidianamente, um espaço público de formação, pensamento e possibilidade. Sem o trabalho de vocês, este percurso não seria possível.

À Guika, pelas trocas, pelos afetos e por ser força motriz desta pesquisa, inspiração viva que atravessa estas páginas. Obrigada por compartilhar suas criações e por expandir, com seus trabalhos, os horizontes desta investigação.

Ao coletivo Chorumex, especialmente Lyna e Gadi, pelas iniciativas como o Papoca Féshion Show e pela generosidade com que me acolheram, assim como acolhem tantos outros corpos, experimentações e existências dissidentes em suas mobilizações de espaços de experimentação radical de si, fundamentais para a criação de outras formas de existir e de produzir realidades.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo imprescindível apoio financeiro concedido, sem o qual o desenvolvimento desta pesquisa não teria sido possível.

Aos amigos de Manaus e a todas as pessoas de Fortaleza que, de alguma forma, me acolheram quando necessitei: este trabalho também é atravessado por cada um de vocês.

“I could be anything I want

I could be anything I want

Anyhow, any place, anywhere, anyone

Any form, any shape, anyway, anything, anything I want”

— SOPHIE, Immaterial

RESUMO

Esta pesquisa analisa os processos de (des/re)configuração identitária protagonizados por existências dissidentes de gênero que, por meio de práticas experimentais de montagem de si, constituídas em fluxos entre o virtual e o além-telas, produzem rupturas nas concepções hegemônicas de gênero, corpo e subjetividade. Assume-se, nesse percurso, uma postura insurgente no fazer científico, ancorada em um conglomerado epistemológico de orientação queer que mobiliza as proposições de Judith Butler e Paul B. Preciado em articulação com o feminismo ciborgue de Donna Haraway e as elaborações sobre identidade metamorfose de Antonio da Costa Ciampa. Entrelaçam-se a esse arcabouço os aportes do pensamento constelar e do saber montagem de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. A abordagem teórico-metodológica é marcada pela hibridez e multidimensionalidade, tendo a multiartista não binária Guika como eixo central de análise. O método consiste na criação de um atlas visual inspirado no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, no qual imagens heterogêneas são justapostas em pranchas que constelam relações anacrônicas, tensionando lógicas positivistas de conhecimento. Aberto e processual, o atlas evidencia a montagem/monstração como tecnologia estético-política de produção de si. Atravessado pela figura do flâneur e pelas noções de testemunha e advogado de David Lapoujade, o trabalho sustenta uma postura ética, estética e política comprometida com a afirmação das existências dissidentes. Ao reivindicar a potência metamórfica e híbrida da montagem/monstração, projeta-se um horizonte de emancipação identitária radical e fabulação de outros mundos possíveis.

Palavras-chave: dissidências de gênero, montagem, ciberespaço, monstrações de si, atlas visual

ABSTRACT

This research analyzes the processes of identity (de/re)configuration carried out by gender-dissident existences that, through experimental practices of self-assemblage constituted within flows between the virtual and beyond-the-screen realms, produce ruptures in hegemonic conceptions of gender, body, and subjectivity. Throughout this trajectory, an insurgent stance toward scientific practice is adopted, grounded in a queer-oriented epistemological conglomerate that mobilizes the propositions of Judith Butler and Paul B. Preciado in articulation with Donna Haraway's cyborg feminism and Antonio da Costa Ciampa's elaborations on identity-metamorphosis. Also interwoven into this framework are the contributions of constellational thinking and montage-knowledge, as formulated by Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman. The theoretical-methodological approach is marked by hybridity and multidimensionality, taking the non-binary multi-artist Guika as its central axis of analysis. The method consists of the creation of a visual atlas inspired by Aby Warburg's Atlas Mnemosyne, in which heterogeneous images are juxtaposed on panels that constellate anachronistic relations, thereby tensioning positivist logics of knowledge. Open and processual, the atlas foregrounds "monta  o/monstra  o" as an aesthetic-political technology of self-production. Traversed by the figure of the flaneur and David Lapoujade's notions of the witness and the advocate, the work sustains an ethical, aesthetic, and political stance committed to the affirmation of dissident existences. By reclaiming the metamorphic and hybrid potency of "monta  o/monstra  o", the research projects a horizon of radical identity emancipation and the fabulation of other possible worlds.

Keywords: gender dissidence, montage, cyberspace, self-monstration, visual atlas

LISTA DE FIGURAS

Figura 01

Meme do macaquinho”..... 22

Figura 02

“Cazuza: Uma vítima da Aids agoniza em praça pública”..... 50

Figura 03

David Kirby em seu leito de morte, foto de Therese Frare..... 51

Figura 04

“Aids é o castigo de Deus, porque bicha é uma raça desgraçada”..... 52

Figura 05

Sister Boom Boom de As Irmãs da Indulgência Perpétua, na Union Square por Glenn
Bachmann, 1984..... 53

Figura 06

Folheto “Os fatos Sobre Aids” de Madonna..... 55

Figura 07

Obra “Ignorance = Fear” de Keith Haring..... 55

Figura 08

Pôster “Silence = Death” de David Wojnarowicz..... 56

Figura 09

Rato de laboratório com uma bomba osmótica implantada.....79

Figura 10

Divine pedindo carona como Dawn Davenport no filme “Problemas Femininos”..... 86

Figura 11

Divine em sua versão drag king no filme “Problemas Femininos”..... 86

Figura 12

Divine como Dawn Davenport e sua filha Taffy no filme “Problemas Femininos”..... 87

Figura 13

Dawn Davenport e suas amigas Chicklette e Concetta no filme “Problemas Femininos”..... 88

Figura 14

Divine como Dawn Davenport, desfigurada após ataque com ácido, no filme “Problemas Femininos”..... 89

Figura 15

Divine em sua festa de aniversário no filme “Pink Flamingos”..... 90

Figura 16

Divine como Dawn Davenport em sua performance grotesca no filme “Problemas Femininos”..... 92

Figura 17

Divine, John Waters e os Dreamlanders no set de “Pink Flamingos”..... 92

Figura 18

RuPaul no tapete vermelho do VH1 Fashion and Music Awards de 1995..... 93

Figura 19

RuPaul na capa da revista Vanity Fair.....	94
--	----

Figura 20

Capa de <i>Physiologie du flâneur</i> , de Louis Huart, com vinhetas ilustradas por Alophe, Daumier e Maurisset.....	110
--	-----

Figura 21

Ilustração do flâneur, retirado de <i>Physiologie du flâneur</i> , de Louis Huart, com vinhetas ilustradas por Alophe, Daumier e Maurisset.....	111
---	-----

Figura 22

Prancha C do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: sobre as primeiras representações científicas das órbitas planetárias a transmissão de imagens por telegrafia.....	126
---	-----

Figura 23

Prancha nº 39 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: dedicado a Sandro Botticelli e à ninfa.....	128
--	-----

Figura 24

Prancha nº 01 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Os olhos famintos de Guika.....	138
--	-----

Figura 25

Prancha nº 02 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: A corporalidade limiar de Guika.....	143
---	-----

Figura 26

Prancha nº 03 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: As Inter-Faces faces de Guika.....	146
---	-----

Figura 27

Prancha nº 04 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Guika entre fios e cabos.....	150
--	-----

Figura 28

Prancha nº 05 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: As distorções de si em Guika.....	153
--	-----

Figura 29

Prancha nº 06 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Guika entre glitches.....	155
--	-----

Figura 30

Prancha nº 07 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Montações experimentais de si em ação.....	163
---	-----

SUMÁRIO

1. INTERLOCUÇÕES INICIAIS DE UMA PESQUISA-FRANKENSTEIN.....	16
2. IMAGEM COMO NARRATIVA, IDENTIDADE COMO MONTAGEM.....	29
2.1. Percursos identitários na trajetória teórico-crítica de Ciampa.....	32
2.2. Imagem e Performatividade: Políticas identitárias diante da imagética dos discursos.....	41
2.3. A potência narrativa das imagens e as primeiras articulações da identidade-metamorfose-montagem.....	57
3. MONTAGENS COLETIVAS E EXPERIMENTAIS DE SI: TECNOLOGIAS CIBERDRAG ENTRE MONTAÇÕES E MONSTRAÇÕES.....	68
3.1. Prótese, meu amor. Pró-te-se!.....	72
3.2. (Re/des)montagens ciborgues nos circuitos da identidade.....	79
3.3. Montação como dispositivo de produção de corpos monstruosos.....	85
3.4. Monstras ciberdrag e as políticas do telecorpo.....	99
4. ATLAS DAS MINHAS DEAMBULAÇÕES ENTRE PASSAGENS CIBERNÉTICAS E OCUPAÇÕES URBANAS ALÉM-TELAS: GUIKA E SEUS FLUXOS HÍBRIDOS MONSTRUOSOS.....	107
4.1. Perambulações dissidentes de uma flâneur queer-ciborgue.....	107
4.2. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.....	121
4.3. O “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Uma diva experimental de um território estrangeiro.....	132
4.3.1. Prancha nº 01: Os olhos famintos de Guika.....	137
4.3.2. Prancha nº 02: A corporalidade limiar de Guika.....	143
4.3.3. Prancha nº 03: As Inter-Faces de Guika.....	146
4.3.4. Prancha nº 04: Guika entre fios e cabos.....	150
4.3.5. Prancha nº 05: As distorções de si em Guika.....	152
4.3.6. Prancha nº 06: Guika entre glitches.....	155
4.3.7. Prancha nº 07: Montações experimentais de si em ação.....	163
5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS DE UMA PESQUISA-FRANKENSTEIN INACABADA.....	171
REFERÊNCIAS.....	176

1. INTERLOCUÇÕES INICIAIS DE UMA PESQUISA-FRANKENSTEIN

Antes mesmo de me perguntar como iniciar esse texto dissertativo, me perguntei por diversas vezes: o que realmente significa escrever uma dissertação para conclusão de mestrado? O que um texto dissertativo pretende ser desde o momento em que começa a ser escrito até o momento em que é publicado? Quais são os fins de uma dissertação a partir do momento em que é lançada no mundo? Quais os resultados coletivos dessa produção um tanto quanto solitária? E ainda, seria um texto dissertativo uma arma para mudanças sociais realmente efetiva? Diante de tais perguntas ainda sem respostas (se é que possuem), procurei praticar a escrita de um texto que se faz nos interstícios de todas essas questões, um texto que pretende ser muito e ao mesmo tempo se conforma com a possibilidade de não ser nada do que era esperado, uma espécie de texto-tentativa ou texto-experimento, um texto que encontra contornos e os dissolve continuamente diante do processo de fazer-se a si.

Escrevo, então, um texto que possa ser montado a partir de recursos estilísticos diversos, sem que precise deixar de ser um texto dissertativo argumentativo. Escrevo um texto-*Frankenstein*¹: um texto híbrido e em constante metamorfose, composto de palavras, imagens, sentidos e traços distintos, mas também de carne, sangue, silício, fios e cabos, bits e bytes. Busco escrever um texto que pretende também compor-se como uma verdadeira ode aos processos contestantes de experimentação de si e aos rituais de compartilhamento dos signos da dissidência de gênero via Internet, de forma a visibilizar essa rede neural de corpos conectáveis em constante processo de

¹ Romance homônimo de ficção científica de Mary Shelley, onde um monstro é construído a partir de diferentes fragmentos de cadáveres humanos.

transmogrificação², que intercambiam entre si técnicas digitalizáveis de subversão de si como quem troca figurinhas de um álbum clandestino.

Dessa forma, minha escrita parte de uma perspectiva dissidente, uma perspectiva que se inscreve e atravessa meu corpo trans não binário em constante mutação, uma perspectiva que dissida do modelo moderno-binário-euro-patriarcal de produzir conhecimento. Perspectiva esta que, aos termos da própria Donna Haraway (2023), “faz parentesco” com seu posicionamento feminista comprometido com a defesa dos saberes localizados (Haraway, 1995). Logo, compartilho com a autora a mesma ânsia pela construção de um projeto de ciência que valorize a multiplicidade radical dos saberes locais, situados e comprometidos com versões corporificadas de conhecimento, sendo o corpo aqui compreendido como “nódulo gerativo material-semiótico” (Haraway, 1995, p.40) cujas fronteiras se materializam na interação social. Interação esta que, por sua vez, passou a adquirir novas significações com a rápida evolução das técnicas microeletrônicas e a crescente digitalização da vida social.

Minha trajetória dissidente revela, então, desde seus primeiros movimentos, uma dimensão profundamente cibernética. O contato com o universo virtual possibilitou novas formas de experimentação do “eu” e o encontro com outras possibilidades de ser, onde me vi impulsionada por uma rede de corpos dissidentes virtualizados que, de forma coletiva, compartilhavam informações, linguagens e estratégias de hackeamento de gênero, subvertendo as ferramentas digitais ali disponíveis. Foi nesse contexto que

² No universo dos jogos online, designa um recurso de personalização estética de itens. Segundo o dicionário Merriam-Webster, também se refere ao ato ou efeito de transformar algo de maneira mágica, frequentemente com aspectos estranhos, inusitados ou até mesmo absurdos.

pude compor Eden: uma existência híbrida e experimental, que busca atravessar as frestas do discurso normativo hegemônico como um *glitch*³ no sistema operacional.

Lembro de ser uma criança empolgada com o universo online, navegando em meu computador com conexão discada (disponível apenas aos domingos, para reduzir os custos) e descobrindo, assim, mundos inexplorados. O som característico do discador, aquele ruído metálico, meio glitchado, que estabelecia a comunicação entre o computador e o provedor de acesso e que ainda ecoa no imaginário de parte da geração dos anos 1990 e 2000, anunciava a abertura de um portal para infinitas possibilidades, todas acessíveis a um clique de distância, bem diante dos meus olhos cintilantes de euforia. Mais tarde, durante visitas à casa de uma tia que possuía conexão banda larga, comecei a explorar o universo dos jogos online, que possibilitavam interações remotas com pessoas do mundo inteiro e a incorporação de personagens diversos, com enredos, visuais e habilidades customizáveis. Foi jogando o MMORPG⁴ *Ragnarök Online* que experimentei, pela primeira vez, assumir uma personagem feminina. Logo notei as diferenças de tratamento naquele novo ambiente, assim como também passei a explorar as possibilidades estéticas, discursivas e comportamentais que esse deslocamento virtual de gênero me proporcionava. Naquele instante, tornou-se claro para mim que o gênero operava como uma tecnologia.

Com a chegada da pré-adolescência, fase que coincidiu com o “boom” das redes sociais, novas formas de interação social passaram a se tornar acessíveis para aquela criança viada frágil, pequena e tímida, cuja relação com o mundo e com as pessoas ao

³ O glitch pode ser compreendido como um erro, engano ou falha no funcionamento de um sistema. No contexto da tecnocultura, o glitch manifesta-se como expressão de uma ansiedade mecânica, atuando como um sinal de que algo saiu do previsto ou do controle. Trata-se de um conceito que será aprofundado em seções posteriores.

⁴ *Massive Multiplayer Online Role-Playing Game* - MMORPG ou Jogo de interpretação de personagens online e em massa para multi-jogadores.

redor, até então, não se dava de forma horizontal. Desde as minhas lembranças mais longínquas da infância, meu corpo já era socialmente posicionado como subalterno, um corpo submetido à autoridade de um outro adulto, masculino e cisheterossexual. O contato com as redes sociais, porém, abriu um leque de possibilidades: pude assumir outras personas, explorar novas linguagens, alcançar diferentes pessoas e construir relações mais igualitárias, leves e livres do medo que, no cotidiano, a vulnerabilidade do meu corpo fazia emergir.

Por volta do ano de 2009, criei meu primeiro perfil no Twitter, rede social cuja proposta era funcionar como um serviço de microblog⁵. Foi a partir desse novo espaço de interação que comecei a me conectar com pessoas de todo o país que compartilhavam semelhanças importantes comigo, pessoas que também se encontravam nesse lugar de vulnerabilidade que o corpo marcado, feminizado e dissidente nos posicionava. E, dessa forma, deixei de me sentir tão só. Passei a ter contato com visões de mundo diversas, com pessoas que me ajudaram a dar sentido a experiências que até então pareciam isoladas. Através dessas conexões, fui apresentada a uma variedade de artistas visuais, escritores, diretores de cinema experimental, performers e musicistas *underground* que passaram a moldar minha forma de ver e pensar o mundo para além das normatividades cotidianas. Também passei a ter contato com autoras e autores cujas perspectivas críticas traçavam um caminho insurgente e transformador aos meus olhos. Foi quando tive contato com os pensamentos negros radicais, as correntes marxistas, os movimentos pós-estruturalistas, as diversas teorias de gênero, as propostas *queer* e outras perspectivas de mundo que compreendiam a realidade como um espaço de

⁵ Modalidade de blog voltada para o compartilhamento de informações em formatos mais breves, privilegiando a concisão e a rápida circulação de conteúdos em ambientes digitais e permitindo que os usuários publiquem e recebam atualizações pessoais por meio de mensagens curtas. O Twitter, por exemplo, originalmente limitava postagens a 140 caracteres.

produção, um espaço onde era possível vislumbrar um futuro em que aquela conjuntura hostil e opressiva poderia ser desconstruída, uma vez que havia sido arquitetada para operar nesses moldes.

No mesmo período, também me tornei usuária assídua do Tumblr, uma outra plataforma de blog que permitia a publicação e o compartilhamento de textos e mídias audiovisuais diversas. Durante os anos 2010, pude acompanhar plataformas digitais como o Twitter e o Tumblr consolidarem-se como espaços potentes para o debate político-identitário. Nesse contexto, emergiram movimentos significativos de elaboração e enunciação de experiências identitárias dissidentes, especialmente no campo das identificações de gênero. A partir de práticas marcadas pela experimentação, esses sujeitos passaram a nomear e categorizar seus próprios processos de identificação, tensionando as normativas de gênero e sexualidade instituídas. Percebi, então, que tais enunciações provocavam efeitos de reconhecimento em outros sujeitos virtualizados, que, por sua vez, passavam também a reivindicar modos de existência fora dos binarismos hegemônicos. Diante dos meus olhos vidrados nas telas, observei as redes sociais configurarem-se como territórios férteis para a emergência de proposições identitárias ancoradas na fluidez, na contingência, na recusa e, até mesmo, na ironia. Identificar-se e desidentificar-se tornou-se não apenas um exercício político de reivindicação e elaboração coletiva de pertencimentos e não pertencimentos, mas também uma prática lúdica. Brincar com o gênero passou a operar como uma estratégia performativa de desestabilização das fronteiras identitárias, questionando os imperativos essencialistas que moldam as normas de gênero.

Diante do processo de imersão nesse universo, comecei a me posicionar política e identitariamente como uma pessoa não binária. O contato com essas redes sociais e com as diversas propostas político-identitárias de contestação do gênero binário me

instigou a olhar para mim e reconhecer que posicionar-me socialmente a partir dessa identificação negativa (Preciado, 2011), fundada não a partir de códigos consistentes e reconhecíveis de gênero, mas da subversão dos mesmos, me era profundamente interessante. Revisitando minha infância, lembrei-me que, desde muito jovem, ocupei um lugar social onde as categorias de masculino e feminino não faziam muito sentido. A forma como era posicionada socialmente nunca me pareceu propriamente masculina ou feminina, mas ocupava um terceiro lugar: o da bicha, figura que, para mim, era notoriamente não binária.

O Twitter logo se tornou um espaço fértil para as minhas explorações pessoais de gênero, onde pude experimentar, de forma virtual, outras maneiras de me expressar socialmente em um ambiente que me oferecia relativa segurança e onde a tela de vidro era o único limite (até então). Ali, testei uma multiplicidade de possibilidades: experimentei novos nomes, explorei como me sentia ao utilizar outros pronomes e ao ser tratada por eles, personalizei perfis com elementos que refletissem distintas possibilidades de expressão de gênero como, por exemplo, fotos de perfil variadas, modificadas por filtros e outros tipos de edições, compartilhei avatares personalizados, utilizei experimentalmente grafias e linguagens não convencionais... Montei e desmontei personagens diversas. Rapidamente, percebi que os perfis em redes sociais operavam segundo uma lógica de montagem de personagens projetadas em tempo real nesse ambiente imersivo, de forma experimental e por meio de tentativas sucessivas. Foi, portanto, no Twitter que comecei a performar, de forma mais livre, aquilo que viria a se tornar Eden.

Certa manhã, ainda deitada na cama durante uma navegação errante pelas redes sociais, deparei-me com um meme⁶ curioso: a imagem de um macaquinho de pelos acinzentados, personagem recorrente em diversos outros memes, vestindo um moletom preto estampado com letras “F” em tons metálicos, deitado em uma cama de madeira com lençóis azuis e encarando a tela de um *smartphone*. Como é comum nesse tipo de conteúdo, a imagem vinha acompanhada de um letrero no topo, originalmente em inglês, que poderia ser traduzida como: “Eu e minhas extensões tecnológicas do ser, engajadas em nossa dança ciborguiana cotidiana enquanto transcendemos os limites da carne e da máquina (7:30 da manhã)”. Em um primeiro momento, achei engraçada a coincidência, já que também estava deitada na mesma posição e em um horário muito próximo ao mencionado. No entanto, logo fui atravessada pela reflexão sobre como os smartphones se tornaram verdadeiros acoplamentos subjetivos, operando como próteses que nos conectam às plataformas de redes sociais, onde os perfis pessoais que ali criamos funcionam como extensões cibernéticas do próprio eu, nos constituindo, assim, enquanto uma espécie de ciborgue contemporâneo, nos moldes da ficção científica.

Figura 01

Meme do “macaquinho”



Fonte: Instagram, perfil @cyborg.asm (2022)

⁶ Conteúdo de humor com grande potencial de viralização nas mídias digitais.

Ao relacionar esse episódio com minha própria trajetória ciborgue, emergiu o desejo de me aprofundar na complexidade das questões que atravessam o corpo e a subjetividade diante dos processos de ciborguização e avatarização que marcam a vida contemporânea. Atualmente, sabemos que a Internet se encontra monopolizada por algumas poucas empresas de tecnologia, cujos algoritmos operam com a finalidade de reduzir a complexidade dos sujeitos a perfis categóricos de consumo. Tais perfis, destituídos de singularidade e esvaziados de sentido, são moldados para atender às exigências de um mercado que não apenas antecipa, mas fabrica desejos, convertendo subjetividades em mercadorias prontas para circulação. Ainda que esses processos se sustentem a partir da lógica do registro massivo de dados pessoais, alimentando o *Big Data* e servindo aos interesses das grandes corporações em um estágio do capitalismo que denomino, com base em Luis Suarez-Villa (2009, 2012), de *tecnocapitalismo*, identifico que a virtualização também tem favorecido a emergência de certos corpos historicamente invisibilizados. São corpos que emergem nas frestas e fissuras desse processo, corpos dissidentes do sistema sexo-gênero (Preciado, 2020) que passaram a ocupar, por meio da crescente acessibilidade aos smartphones conectados à Internet, tanto os lares da chamada “família tradicional brasileira” quanto o debate público nacional.

Esses corpos, em certa medida frankensteinianos e frequentemente vistos como monstruosos pelos olhares reacionários, passam a se constituir, então, de maneira híbrida, por meio de montagens ciborgues compostas por elementos tecnológicos incorporáveis; porém, buscando, através do hibridismo, expandir as possibilidades do corpo e desnaturalizar categorias essencialistas, rompendo com as disposições dominantes de gênero e com a pureza do “humano”, habitando, assim, novos planos de existência. Nesse contexto, a ciborguização não apenas amplia as possibilidades de

existência para esses corpos subalternizados, como também impulsiona a expansão contínua de montagens híbridas, monstruosas e pujantes de corpos queer.

A partir dessa temática, o projeto de pesquisa proposto teve como foco, em um primeiro momento, a investigação das diferentes formas de produção de subjetividades dissidentes no Twitter, especialmente após sua aquisição pelo magnata Elon Musk e o posterior *rebranding* da plataforma para “X”. A compra da rede social por Musk, em outubro de 2022, marcou uma inflexão significativa das suas políticas de moderação, agora orientadas pelo princípio da “liberdade de expressão irrestrita” (Rohlinger, 2023). Tal perspectiva foi amplamente criticada por favorecer a disseminação de discursos de ódio, incluindo manifestações transfóbicas proferidas pelo próprio Musk, que se aliou a figuras públicas como a escritora J.K. Rowling em notórias campanhas anti-trans (BBC News Brasil, 2025a). A pesquisa, assim, propunha-se a investigar o caráter paradoxal dessa plataforma como um espaço de disputa política, em que práticas de resistência ciborgue e de afirmação de identidades dissidentes de gênero coexistem com as dinâmicas de poder hegemônicas de um novo tecnocapitalismo cada vez mais fundamentalista.

Durante o ano de 2024, o Supremo Tribunal Federal brasileiro, representado pelo ministro Alexandre de Moraes, e Elon Musk protagonizaram uma série de embates públicos (BBC News Brasil, 2025b). Em diversas ocasiões, a plataforma X (antigo Twitter) foi suspensa por descumprir a legislação brasileira, especialmente no que diz respeito à disseminação de notícias falsas e à veiculação de conteúdos que incentivam práticas criminosas. A partir dessa mudança paradigmática, a rede passou a ser amplamente ocupada por discursos e comportamentos extremistas, como racismo explícito, apologia ao fascismo e ao nazismo, perseguição a minorias sociais, glorificação de comportamentos autodestrutivos, disseminação de teorias da

conspiração e incitação à violência. Esse ambiente instável, cada vez mais tóxico e hostil, comprometeu não apenas as condições éticas e metodológicas da pesquisa, mas também afetou significativamente minha saúde mental, tornando insustentável a manutenção do X como campo de investigação e exigindo a reformulação do tema de pesquisa.

Paralelamente, passei a acompanhar, pelo Instagram, o trabalho de coletivos dedicados à produção e circulação de eventos voltados à promoção de expressões artísticas dissidentes e experimentais. Entre eles, destacaram-se aos meus olhos a *Chorumex* (@chorumex⁷) e a *Banida Plataforma* (@banidaplataforma⁸), que atuam em Fortaleza (CE), fomentando a cena artística contranormativa por meio da realização de festas, encontros e mostras centradas na celebração das artes marginais, anti-produtivistas, híbridas e insurgentes. Tais iniciativas buscam valorizar práticas oriundas da experimentação amadora, ampliando os horizontes da acessibilidade estética e difundindo linguagens que afirmam a insubordinação diante das normativas de classe, raça, gênero, corpo e território. A proposta, dessa forma, aposta na experimentação criativa e coletiva como estratégia para tensionar os padrões hegemônicos de cultura e arte.

Observo, então, que suas produções e estratégias de divulgação operam sob uma lógica ciborgue. Perfis são criados em redes sociais, especialmente no Instagram, que funcionam como plataformas de articulação, por onde se difundem as ações e se convocam artistas por meio de editais online. Dessa forma, criadores, que por muito tempo permaneceram relegados aos chamados “guetos” da Internet, passam a ocupar espaços urbanos além-telas vinculados à Rede Pública de Equipamentos Culturais da

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/chorumex/>

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/banidaplataforma/>

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (no caso, o *Hub Cultural Porto Dragão*), levando consigo suas performances dissidentes, em um processo de expansão sensível e encarnada de suas identidades ciborgues. Essas performances, por sua vez, são documentadas por meio de registros audiovisuais diversos – fotos, vídeos, áudios etc. – que retroalimentam e atualizam os perfis nas redes sociais, em um fluxo espiral: virtual > além-telas > virtual.

Rapidamente mergulhei de cabeça nesse universo, participando dos eventos promovidos pela Chorumex em parceria com a Banida Plataforma, como, por exemplo, *Papoca Féshion Show*, *Festival de Chorume* e *Só DJ Lixo*, para citar alguns. Nesses encontros, pude acompanhar de perto aquilo que antes apenas hipotetizava tomar forma: artistas com os quais, até então, só havia tido contato por meio de seus perfis nas redes sociais surgiam aqui em outros formatos, outras peles, colocando seus corpos em movimento, em processo de experimentação constante, acoplando-se a outras formas de tecnologia e expandindo continuamente os limites de si em tempo real, a partir de uma lógica amadora, da tentativa, do erro, da reinvenção, da montagem.

Senti-me como se estivesse em uma espécie de laboratório coletivo, onde identidades dissidentes eram montadas em tempo real. Os monstros de Frankenstein estavam diante de mim, mas cada monstro era também o seu próprio “cientista louco”⁹. Cada imagem, cada gesto, cada visual, cada performance, cada som carregava consigo vestígios fragmentários de signos dissidentes previamente assimilados, prontos para serem acoplados aos corpos presentes de forma conjunta. Narrativas sensíveis se montavam ali por meio do uso de fragmentos protéticos diversos, compondo modos autênticos de existência. Nesses encontros, articulavam-se dispositivos de produção

⁹ Arquétipo encontrado na ficção científica caracterizado como um cientista insano, excêntrico ou simplesmente “louco”.

narrativa que conferiam forma a existências (im)possíveis. Vi ali a emergência de outros mundos, efêmeros, mas intensamente reais, nos quais tudo aquilo que era considerado natural se desmanchava com facilidade, e a prática “artificial” da montagem de si ganhava vida e consistência. Foi nesse espaço que compreendi: performar é narrar, e narrar é montar.

Mas esse processo também falava de mim, também me convocava, também vibrava em meu corpo ciborgue e queer. Esse processo, porém, não começava ali: ele já carregava um passado cibernético e anunciava um futuro igualmente híbrido. Escrevo, então, em primeira pessoa, tanto do singular quanto do plural, porque acredito que esta pesquisa não emerge do meu corpo singularizado, emerge de uma multidão e vibra em todos os nossos corpos em constante conexão: nos que vieram antes, nos que estão aqui agora e nos que ainda virão. Somos fragmentos de um mesmo processo, de uma mesma montagem dissidente e ciborgue. Estou aqui para contar as histórias de todes nós, para fazer transbordar nossos vestígios minimizados e registrar nossas dinâmicas experimentais de resistência e (re)invenção de si, em um processo de tomada de controle de nós por nós. Por meio de nossas narrativas imagéticas, ciborgues e corporificadas, busco compor uma espécie de texto-bomba, capaz de explodir, de dentro para fora, os alicerces do tecnopatriarcado contemporâneo, da ultradireita em ascensão que domina a virtualidade e que ambiciona, em alto e bom som, o aniquilamento total das dissidências sexuais e de gênero.

Esta pesquisa é, portanto, mais que um desejo individual ou um projeto pessoal para a obtenção de grau acadêmico: ela é um projeto coletivo, escrito a muitas mãos, captado por muitos sentidos, experimentado por muitos corpos, atravessado por muitas almas ancestrais e futuras. Esta pesquisa ressoa, então, como um coro de vozes dissidentes em plena consonância.

Esta pesquisa é fruto de um movimento coletivo, ético e político, mas também estético e criativo. Trata-se de uma ferramenta de produção cuja metodologia errática opera justamente a partir da recusa da lógica produtivista neoliberal. É uma ferramenta que tensiona os corpos e os limites entre o orgânico e o maquínico, entre a algoritmização mercadológica e a subversão estético-imaginativa. Ao mesmo tempo, essa proposta busca possibilitar o surgimento de reflexões críticas sobre as expressões dissidentes de gênero e seus percursos entre os espaços cibernéticos e além-telas, interrogando também seu lugar na estrutura política contemporânea em um momento em que o gênero se tornou palavra amaldiçoada, ponto central de disputas cada vez mais violentas, dentro e fora das redes. Este é um projeto que busca se expandir como contraponto competitivo frente ao avanço devorador da ultradireita conservadora nos ambientes virtuais e às reverberações desse avanço em diferentes esferas da vida social como um todo.

Esta pesquisa, conseqüentemente, se constitui como a montagem de uma verdadeira bomba conceitual: uma arma explosiva dotada de um imenso poder de destruição de mundos existentes devido à grande quantidade de energia criativa que libera. Assim, através de processos contínuos de fissão dos elementos que compõem os signos da normatividade, ela promove uma intensa liberação de potência subversiva. Anuncia-se, aqui, uma espécie de *Big Bang*: uma grande expansão que inaugura uma nova ordem cosmológica, capaz de abrigar os corpos dissidentes que dela emergem.

2. IMAGEM COMO NARRATIVA, IDENTIDADE COMO MONTAGEM

A distância que aparta nossos olhos implica uma diferença na visão que cada um produz – e assim não há uma vista única ou “correta”... e é esse deslocamento – a paralaxe – que possibilita que percebamos a profundidade. Ao fazermos meia volta em torno do Sol, criamos dois olhos bem distanciados; o deslocamento entre cada observação, frente ao longínquo pano de fundo do cosmo, possibilita-nos calcular a distância das estrelas. Assim, desaplanando o céu noturno para que ele revele as profundezas do espaço (Sousanis, 2017, p. 31).

Esta pesquisa é, sobretudo, uma pesquisa atravessada pelas minhas experiências enquanto integrante do Paralaxe – Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Intervenções em Psicologia Social Crítica, Arte e Comunicação da Universidade Federal do Ceará, espaço onde pude ampliar significativamente meus horizontes ao me aproximar de estudos interdisciplinares, polissêmicos e híbridos, concebidos a partir de perspectivas corpóreas diversas, oriundas de múltiplos contextos. Ao longo de meses de intensos encontros, nossos corpos puderam se (des)organizar coletivamente, suscitando múltiplas formas de pensar e criar pesquisa nesse verdadeiro laboratório-ateliê.

Graças a essas experiências, pude vivenciar aquilo que o próprio nome do grupo evoca: uma visão em paralaxe, que se traduz na possibilidade de observar, compreender e descrever um fenômeno a partir de perspectivas diversas, reconhecendo simultaneamente a impossibilidade de apreendê-lo em sua totalidade. Trata-se, como aponta o pensador esloveno Slavoj Žižek, de “[...] fenômenos mutuamente intraduzíveis e que só podem ser compreendidos a partir de uma espécie de visão em paralaxe, de um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos [...]” (2008, p. 14).

Em astronomia, o termo paralaxe (do grego *paralaxis*, mudança) descreve o fenômeno pelo qual a posição aparente de um corpo celeste se altera conforme o ângulo de observação, de modo que um mesmo corpo pode apresentar diferentes distâncias a depender do ponto de vista do observador. Em outras palavras, sua posição se desloca na medida em que o local de observação se altera (Kepler; Saraiva, 2004). Ao beber dessa fonte, Žižek (2008) sugere que o deslocamento de um objeto provocado pela mudança do ponto de observação em relação ao plano de fundo permite a emergência de novas linhas de visão e, com elas, novas possibilidades de compreensão de um fenômeno.

Sob essa perspectiva, desenvolvo esta pesquisa buscando aproximar linhas de visão que, à primeira vista, possam parecer opostas, explorando suas possibilidades de hibridismo a partir de elementos oriundos de planos distintos e de diferentes posições de observação.

Para o teórico crítico Homi K. Bhabha (2007), o hibridismo é central para a superação de narrativas essencialistas e unilaterais sobre os sujeitos. Ele nos convida a voltar o olhar para os entre-lugares, para aqueles espaços intersticiais onde a diferença pode ser negociada e de onde é possível fazer aflorar novas formas de colaboração e contestação. Nesse sentido, a negociação, diferente da negação, é fundamental para esse processo, pois se distancia do confronto entre polos opostos e abre a política a possibilidades alternativas. Assim, o hibridismo possui a capacidade de desestabilizar relações de poder e a própria lógica colonizatória, criando condições para o surgimento de novos signos e formas de existência não-hierárquicas.

É a partir desse hibridismo traçado por Bhabha que emerge o meu processo de escrita, entendido simultaneamente como um exercício subjetivo e como uma mobilização política, expresso pela incorporação de signos fragmentários provenientes

dos múltiplos mundos que me interpelam. Sob essa perspectiva, procuro erguer uma espécie de *megazord*¹⁰ teórico-metodológico, montado pela coligação de peças heterogêneas que, ao serem reunidas e interligadas, dão origem a poderosas tecnologias de produção de conhecimento.

O Paralaxe, motivado pela iniciativa de provocar deslocamentos singulares nos campos e referenciais teórico-metodológicos, integra diversas perspectivas articuladas por seus diferentes corpos pesquisadores a fim de analisar os processos de construção das individualidades a partir de um posicionamento crítico que avalia as viabilidades e inviabilidades das existências na esfera social. Dessa confluência, nasce uma força crítico-analítica coletiva, capaz de reinventar modos de encarar e pensar os sujeitos no(s) mundo(s). Sob a coordenação do Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima, cuja trajetória é fortemente marcada pela parceria emblemática com o psicólogo social Antonio da Costa Ciampa, célebre por suas reflexões sobre *identidade metamorfose* a partir da Psicologia Social Crítica, o grupo dedica-se ao aprofundamento das questões que envolvem os enquadramentos, as produções identitárias e as condições de reconhecimento, assim como os desafios que tais processos impõem à investigação dos fenômenos contemporâneos, considerando que atravessam cada um de nós de maneira interseccional.

Diante disso, as teorizações de Ciampa exercem influência significativa nas pesquisas desenvolvidas no Paralaxe, pois oferecem ferramentas para a análise crítica de como diferentes atravessamentos (políticos, culturais, econômicos, tecnológicos, artísticos, somáticos etc.) incidem sobre a vida dos sujeitos e, consequentemente, sobre a sociedade em que habitam. Esses atravessamentos, por sua vez, impulsionam a criação

¹⁰ Robô gigante da franquia norte-americana *Power Rangers*, formado pela união de vários *Zords* controlados pelos *Rangers*, criado para enfrentar monstros e grandes ameaças.

contínua de narrativas, performances e imagens que moldam modos de ser particulares, contribuindo para a formação de distintos corpos e suas respectivas identidades políticas.

A identidade é, portanto, o eixo central desta pesquisa, que busca percorrer as nuances dos processos dissidentes de produção identitária que se constituem no seio de um sistema social generificado binariamente, instituído pela lógica da cisheterossexualidade como padrão regulador e modelo de referência. Nesse percurso, as contribuições de Ciampa revelam-se fundamentais, sobretudo no que concerne às proposições políticas inscritas nas dinâmicas identitárias, em especial naquelas formas de existência que são socialmente situadas como inviáveis ou indesejáveis por não se conformarem às exigências da cultura dominante. Diante disso, torna-se imprescindível traçar um percurso histórico das transformações que marcaram as formulações de Ciampa sobre a identidade ao longo de sua trajetória crítica, visando a compreensão dos deslocamentos teóricos, metodológicos e políticos que fundamentam sua proposta e que oferecem subsídios para a presente investigação. Em vista disso, tomo como orientação as disposições de Souza Filho, Gonçalves Neto e Lima (2020), em *Metamorfoses no projeto de Antonio da Costa Ciampa: da proposta analítica a uma teoria de identidade*, que servem como fio condutor importante para a ordenação das principais fases do pensamento de Ciampa, bem como seus desdobramentos.

2.1. Percursos identitários na trajetória teórico-crítica de Ciampa

Pioneiro nos estudos sobre a identidade como fenômeno social no Brasil, Ciampa desenvolveu um pensamento próprio cujas reflexões ganharam consistência e vitalidade ao longo do tempo, consolidando-se como um projeto teórico-metodológico que se tornou referência fundamental para a articulação da identidade como categoria analítica, influenciando e continuando a influenciar gerações de pesquisadores país

afora. Sua contribuição se destaca por formular uma teoria que se contrapõe ao predomínio das abordagens psicologistas, individualistas e utilitaristas, criticadas por utilizarem a identidade como um instrumento para o desenvolvimento de projetos políticos de ajustamento social e manutenção de hegemonias.

Em sua dissertação de mestrado chamada *A identidade social e suas relações com a ideologia*, Ciampa (1977) defende que a Psicologia Social deve questionar os contextos históricos que estruturam as condições reais de vida, tanto no nível ideológico, entendido por ele como a articulação histórica dos sentidos e significados que configuram o mundo, quanto no campo das ações práticas que o sustentam. Nessa perspectiva, a identidade é concebida como uma construção social dialética, moldada pelas estruturas de poder e pelas condições históricas, devendo ser compreendida não como algo fixo, mas como um fenômeno dinâmico e continuamente influenciado pelas relações sociais e ideologias. Ao reconhecê-la dessa forma, Ciampa aponta a identidade como uma via crítica para compreender a produção e a reprodução da realidade social, seja pela adoção individual de uma cultura socialmente legitimada, seja pelas possibilidades de transformação da própria estrutura social.

Ademais, ao dialogar com as contribuições de Berger e Luckmann (1966/2014), Ciampa entende a identidade como uma produção reconhecível narrativa e linguisticamente, formada na dialética entre indivíduo e sociedade, a partir de concepções de uma realidade institucionalizada que se internaliza subjetivamente. Nesse processo, o conceito de *personagem* assume um lugar central, ao indicar que os papéis sociais funcionam como mediadores na apropriação dos saberes legitimados socialmente, visto que, por meio deles, os indivíduos constroem biografias atravessadas pelos poderes institucionais e performam suas individualidades em personagens identificáveis pela ordem social, inserindo-se em roteiros previamente estabelecidos.

Esses papéis, ancorados em referenciais ideológicos, funcionam como dispositivos de conservação da estrutura vigente e de neutralização de questionamentos, sobretudo em sociedades simbolicamente complexas.

A *Teoria dos Papéis* de Theodore Sarbin e Vernon L. Allen (1968) também influenciou as formulações de Ciampa ao compreender a identidade à luz da encenação teatral, na qual os indivíduos interpretam papéis guiados por conjuntos de expectativas normativas. Porém, se, para Sarbin e Allen, esses papéis roteirizados expressam a ideologia dominante, para Ciampa eles podem ser igualmente reinterpretados, ressignificados e subvertidos. A identidade, portanto, não se limita à adaptação desses papéis previamente determinados, mas envolve também um processo ativo, no qual as personagens assumidas ao longo da vida refletem tanto as pressões sociais quanto as estratégias de resistência. Nesse sentido, a identidade surge como fenômeno simultaneamente narrativo e político, uma obra em constante elaboração, tensionada pelas estruturas de poder que determinam quais papéis são legitimados ou marginalizados.

Essa perspectiva fundamenta-se na *narrativa de história de vida*, que concebe a identidade como um processo tecido nas experiências cotidianas e nas narrativas produzidas sobre si. Para o autor (Ciampa, 2012), a identidade configura-se como a descrição de uma personagem cuja biografia é apresentada em formato de narrativa, isto é, como uma figura que emerge no e pelo discurso.

Em sua tese de doutorado *A Estória do Severino e a História da Severina: Um Ensaio de Psicologia Social*, posteriormente publicada como livro, com onze edições e reimpressões até o presente momento, e amplamente reconhecida como referência teórica nos debates sobre identidade, Ciampa (1987) analisa as narrativas de Severino, personagem do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e de

Severina, nome atribuído à participante de sua pesquisa. Ao fazê-la, evidencia que a identidade não é estática, mas atravessada por contínuas transformações ao longo da vida. A partir da narrativa de Severina, torna-se evidente como as diferentes personagens que ela assume e abandona em momentos distintos ilustram a sua máxima: *identidade é metamorfose*. Por meio dessas narrativas, Ciampa demonstra como os indivíduos constroem e assumem diferentes personagens ao longo de suas trajetórias, em resposta a contextos sociais e históricos específicos. Essas personagens revelam que a identidade é uma performance contínua, na qual os papéis são incessantemente assumidos e reinventados na relação com o outro e com as estruturas sociais, compondo essa grande produção cênica que constitui a vida social.

A obra de Ciampa concebe a identidade como uma performance narrativa na qual o indivíduo desempenha simultaneamente dois papéis: o de *ator*, que vivencia a experiência, e o de *autor*, que a relata e interpreta. Nesse movimento, autor e ator se entrelaçam, produzindo um fenômeno linguístico singular em que suas fronteiras se tornam difusas. Quem narra é também quem viveu os fatos, e quem viveu os fatos é, ao mesmo tempo, quem os organiza em uma trama que se pretende coerente. Essa sobreposição mostra que a identidade não é um "eu" essencial, mas uma construção discursiva onde uma personagem ganha forma na linguagem e nas relações sociais. Assim, a identidade, para Ciampa, não está apenas no que somos, mas também em como nos contamos, nas escolhas narrativas, nas ênfases, omissões e reinterpretções que fazemos da própria vida. Ao mergulhar nessas narrativas, Ciampa observa como os indivíduos negociam seus papéis sociais, resistem a estereótipos e articulam reinvenções de si, destacando que a identidade é, acima de tudo, um fluxo metamórfico incessante.

Posteriormente, ao refletir sobre a categoria identidade em relação à lógica instrumentalizante do capitalismo tardio, Ciampa (1999) problematiza a noção de identidade metamorfose frente a um sistema que continuamente produz novas formas de dominação e captura das subjetividades, convertendo a metamorfose em condição de conformidade às sucessivas atualizações utilitaristas do capital. Então, para não ser apropriada como instrumento de assimilação diante das determinações capitalistas, a identidade metamorfose precisava afirmar-se como um movimento voltado à autonomia e à transformação política. Sendo assim, apenas sustentar que a identidade é metamorfose não bastava para posicioná-la criticamente em face do avanço da lógica capitalista contemporânea, que substitui os valores éticos e afetivos das relações pela lógica de exploração. A identidade metamorfose foi, então, expandida para o sintagma *identidade-metamorfose-emancipação* (Lima; Ciampa, 2012; Lima, 2010), ressaltando seu caráter político diante da contemporaneidade. Em decorrência disso, a abordagem vai além da mera descrição de características identificatórias, passando a debruçar-se de maneira crítica sobre os processos de alienação e emancipação que articulam indivíduo e sociedade, com o objetivo de compreender a dinâmica social, bem como promover transformações na realidade.

Mais adiante, Ciampa (2002) intensifica sua crítica ressaltando, de forma mais enfática, a dimensão política das identidades, ao afirmar que a metamorfose não ocorre de forma involuntária, mas se constitui a partir das experiências e lutas dos sujeitos em seus grupos e instituições. Nessa direção, influenciado pelo pensamento do filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas, Ciampa argumenta que as identidades políticas se configuram como projetos de vida que tornam visíveis as implicações das escolhas individuais na constituição de ações e sistemas coletivos (Souza Filho; Santos, 2017). Desse modo, as políticas de identidade mostram-se como ferramentas metodológicas

relevantes para identificar os fragmentos de emancipação presentes nas histórias de vida.

Esse movimento leva Ciampa (2003) a definir a emancipação como um projeto ético-político, o qual requer a compreensão das condições históricas e sociais que possibilitam a autonomia e a criação de formas alternativas de resistência à dominação. Logo, a emancipação só se faz efetiva quando vinculada a projetos políticos, pois é nesse vínculo que o pensamento histórico, capaz de avaliar criticamente os acontecimentos, se articula aos parâmetros que orientam as críticas necessárias para projetar horizontes possíveis de transformação.

Em *Identidade: colonização do mundo da vida e os desafios para a emancipação*, Nadir Lara Junior e Andrea Paula Santos Lara (2017) discutem os entraves contemporâneos à realização do sintagma identidade-metamorfose-emancipação de forma a posicionar as personagens como fundamentais para a compreensão do caráter histórico, relacional, narrativo e não-totalizante da identidade.

Uma vez concebida como metamorfose, ou seja, um processo contínuo de mutação que se realiza na relação entre sujeito e sociedade, a identidade se expressa então por meio das diversas personagens encarnadas pelo indivíduo ao longo de sua trajetória. Desse modo, as personagens são consideradas como “momentos da identidade”, representações socialmente reconhecidas que o sujeito assume em diferentes contextos históricos e relacionais (Ciampa, 2001). O indivíduo, então, nunca se apresenta em sua totalidade, visto que uma totalidade unitária da identidade é ilusória, mas através de personagens que mediam sua relação consigo mesmo e com o outro. As figuras de Severino e Severina, citadas anteriormente, por exemplo, demonstram que a singularidade carregada pelo sujeito é simultaneamente a síntese das determinações sociais, históricas e materiais que o constituem. Logo, as personagens

não são como ornamentos superficiais, mas formas concretas de objetivação da identidade em determinados contextos sociais.

Sob esta perspectiva, os movimentos traçados pelas personagens são então intimamente ligados aos processos de reconhecimento. A identidade se desenvolve por meio de uma sequência de reconhecimentos intersubjetivos: quando esse reconhecimento é negado, distorcido ou realizado de forma desumanizante, o sujeito tende a ficar aprisionado a uma única personagem, o que chamamos de *fetichismo da personagem*. Nesse caso, ocorre a cristalização da identidade naquilo que Ciampa chama de *mesmice*, a repetição compulsiva de um mesmo papel social, mesmo quando as condições objetivas que o originaram já não existem mais.

Em contraste com a *mesmice*, o conceito de *mesmidade* está associado à possibilidade de transformação e criação de novas personagens. Ciampa, a partir de George Herbert Mead, compreende que o sujeito possui uma capacidade reflexiva que lhe permite reagir às determinações sociais e criar novas formas de agir e de se reconhecer. A *mesmidade*, portanto, expressa o potencial emancipatório da identidade, na medida em que possibilita ao indivíduo ultrapassar personagens fetichizadas e engendrar novas narrativas de si.

Junior e Lara (2017) articulam essa discussão à teoria da *colonização do mundo da vida* de Jürgen Habermas, argumentando que a predominância da racionalidade instrumental e sistêmica na sociedade capitalista contemporânea impõe intensos limites à criação de novas personagens. A colonização do mundo da vida reduz os espaços de comunicação, reconhecimento e experimentação subjetiva, favorecendo identidades estigmatizadas, fetichizadas e marcadas por um reconhecimento perverso, fenômeno potencializado pela colonização algorítmica que atravessa e estrutura nossa experiência contemporânea digitalizada. Nesse cenário, o sujeito tende a ser capturado por

personagens (ou “perfis”) funcionais ao sistema, com poucas possibilidades de metamorfose e emancipação.

Dessa forma, as contribuições de Ciampa permitem compreender a identidade na contemporaneidade como uma narrativa em intensa disputa, atravessada por relações de poder, reconhecimentos e resistências diante dos desafios presentes. A noção de personagens revela-se especialmente importante para a análise tanto dos processos de dominação quanto práticas emancipatórias no contexto atual, evidenciando as lutas por reconhecimento e pela possibilidade de montar novas personagens, produzindo, assim, novos modos de existir.

Ao longo de sua atuação enquanto docente na Pós-graduação em Psicologia Social da PUC-SP, Ciampa orientou pesquisas múltiplas sobre trajetórias de vida emancipatórias, favorecendo a construção de um conhecimento crítico de caráter também metamórfico: fluido, dinâmico e permanentemente mutável. Nesse processo, inspirou seus orientandos a elaborar abordagens originais, capazes de articular novas formulações teórico-metodológicas centradas na crítica às condições de existência dos sujeitos na contemporaneidade. Com o passar do tempo, sua obra foi enriquecida por colaboradores que, ao acoplarem novas tecnologias conceituais às suas ideias, expandiram suas potencialidades, permitindo a produção de montagens teórico-metodológicas capazes de fazer girar novas engrenagens analíticas das quais emergiram categorias inéditas para a reflexão crítica da identidade.

Um dos desdobramentos significativos das reflexões de Ciampa encontra-se no trabalho de Juracy Almeida (2002, 2005), que amplia o debate sobre identidade ao propor a *anamorfose* como chave interpretativa. A anamorfose consiste em uma figura distorcida cuja forma só pode ser plenamente apreendida quando o observador abandona sua perspectiva habitual e se reposiciona diante da imagem. Assim, aquilo que

parecia irregular ou sem sentido revela-se como figura reconhecível. De maneira análoga, certas identidades são tomadas como desvios apenas por serem avaliadas sob o filtro de uma ótica hegemônica. À semelhança da experiência anamórfica, é necessário deslocar o olhar para que o que surge como anomalia seja reconhecido como forma legítima de existência e manifestação identitária. Nesse sentido, a anamorfose permite analisar identidades que desafiam ou tensionam as normas estabelecidas, seja ao reivindicar maior flexibilidade diante das disposições dominantes, seja ao denunciar os limites impostos por padrões hegemônicos. O conceito, portanto, ilumina tanto as experiências de sujeitos dissidentes em relação aos consensos normativos quanto os efeitos de sufocamento e cerceamento decorrentes de modelos de identidade cristalizados.

Aluísio Lima (2010), por sua vez, desenvolve o conceito de *reconhecimento perverso* para evidenciar como diagnósticos e certas classificações sociais podem aprisionar sujeitos em identidades estigmatizadas, limitando sua capacidade de metamorfose emancipatória. Embora, à primeira vista, esse reconhecimento pareça garantir direitos, na prática, ele atua como estratégia de defesa dos interesses econômicos e políticos de quem reconhece, e não da pessoa reconhecida, restringindo seu acesso a outros direitos fundamentais. Logo, o reconhecimento perverso constitui um eixo importante de uma teoria crítica da identidade, ao revelar como discursos técnico-psicológicos, ao normatizarem a diferença entre normalidade e patologia, reduzem a pluralidade identitária a figuras fetichizadas sustentadas por esse tipo de reconhecimento.

Essas contribuições ampliaram o alcance crítico e interdisciplinar da teoria de Ciampa, fortalecendo-a como ferramenta analítica capaz de revelar as contradições da vida contemporânea, sobretudo no que se refere às vidas minimizadas e relegadas às

margens sociais, agora diante das novas tecnologias continuamente atualizáveis de produção de indignidades e reconhecimentos perversos. Ao mesmo tempo, reforçam a dimensão política das discussões sobre identidade e oferecem subsídios para refletir sobre processos de emancipação diante das disputas por reconhecimento e transformação social.

Dessa forma, debruçar-se sobre o estudo das metamorfoses da identidade enquanto constituintes da produção subjetiva implica questionar os pressupostos socioculturais que, articulados intersubjetivamente, possibilitam ou restringem as formas de vida às quais os indivíduos podem ter acesso e reconhecer como suas. As experiências vividas e as transformações nelas inscritas evidenciam que o cotidiano constitui um campo privilegiado para compreender o caráter político das identidades. Nesse cenário, destaco as estratégias de resistência que os sujeitos produzem diante dos significados fechados previamente instituídos pela cultura e instituições, abrindo espaço para a produção da dissidência, uma vez que possibilitam a criação de sentidos próprios que se afastam do que é tomado como norma; e é justamente na análise dos modos de reconhecimento dessas dimensões políticas da identidade que emergem importantes inovações teóricas.

2.2. Imagem e Performatividade: Políticas identitárias diante da imagética dos discursos

Em um primeiro movimento de hibridização, na tentativa de acoplar ideias ou fragmentos de ideias umas às outras, busco aproximar as formulações de Ciampa sobre identidade dos apontamentos de Judith Butler acerca da noção de *performatividade* à luz de seus estudos de gênero. Parto, então, das tessituras reflexivas traçadas anteriormente, assumindo que, ao propor o sintagma identidade-metamorfose-emancipação, Ciampa posiciona teoricamente a identidade como um processo dinâmico de construção

narrativa que é produzido a partir de personagens, atravessando constantes transformações ao negociar seus papéis sociais em uma trajetória que busca autonomia, emancipação e reconhecimento. Diante desse panorama, Butler nos oferece instrumentos analíticos importantes para a compreensão de como os roteiros sociais, moldados por normas regulatórias, se inscrevem nos corpos. É aqui que o gênero, enquanto uma tecnologia produtora de corpos e identidades, se insere na análise. Para Butler, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (2018, p. 44). Logo, o gênero adquire forma por meio da repetição de ações e representações socialmente compartilhadas e historicamente construídas, não lhes sendo anterior. Essas expressões, portanto, assumem uma posição fundamental na regulação dos papéis sociais e consequentemente na constituição dos processos de produção identitária.

A noção de performatividade emerge como o eixo central do pensamento de Judith Butler sobre o gênero. Em sua obra emblemática *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2018), Butler desestabiliza a crença na existência de uma essência, posicionando o gênero como uma ficção reiteradamente produzida e reforçada pelas próprias normas que o regulam. Ao ancorar-se nas proposições de Foucault sobre o que é socialmente constituído, ou não, como “verdade”, a pessoa autora de gênero não binário sustenta que a identidade de gênero não é, portanto, um dado anterior às suas práticas, mas o efeito de repetições contínuas que, ao se naturalizarem, ganham status de verdade.

Para Foucault (1977, 1978, 1996, 2006, 2009, 2013, 2021), a verdade não corresponde a uma essência universal a ser descoberta, mas a um acontecimento histórico produzido no interior de relações específicas de saber e poder. É nesse

contexto que o autor formula a noção de *regime de verdade*, entendida como o conjunto de discursos, práticas e procedimentos que definem, em determinada sociedade regida por determinadas instituições, aquilo que pode ser reconhecido como verdadeiro, bem como os sujeitos legitimados para enunciar essa tal verdade. Em *Do governo dos vivos*, Foucault (2014) aponta que os regimes de verdade participam ativamente da constituição dos sujeitos, ao vincularem o reconhecimento da verdade a práticas de exame, confissão e produção de discursos sobre si. Desse modo, a verdade opera como uma tecnologia de governo que produz formas específicas de subjetivação, levando os sujeitos não apenas a se submeterem a determinados discursos, mas também a se constituírem por meio deles.

A performatividade constitui, nesse sentido, uma importante ferramenta analítica para desestabilizar modelos substancialistas de identidade e gênero, ao revelar que aquilo que se apresenta como essência é, de fato, efeito de processos reiterados de normatização. A produção normativa do gênero, tomada como expressão do “verdadeiro sexo” (Foucault, 1982), procura articular uma aparente coerência entre afetos, comportamentos e práticas sexuais. Contudo, essa coerência não deriva de uma ontologia prévia, mas é produzida pela repetição contínua de normas socialmente reguladas que, ao sedimentarem-se no cotidiano, fabricam a aparência de uma interioridade estável, de uma identidade coerente e de uma verdade sobre o sujeito (Butler, 2018). A performatividade, porém, não se reduz a um ato performático voluntário, uma vez que não pode ser confundida com uma mera representação. Trata-se, antes, de um processo, como citado anteriormente, que evidencia uma suposta naturalidade em que a instituição de certos atos reiterados como “normais” edifica a aparência de unidade entre sexo, gênero e desejo, sustentando uma lógica binária e cisheterossexual. Os enunciados e gestos são performativos principalmente porque “a

essência ou identidade [...] são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (Butler, 2018, p. 182). O corpo sexuado (ou generificado), dessa forma, não detém posição ontológica distinta dos atos narrativos que o compõem.

Diante do exposto, o gênero se institui por meio da repetição e citação de normas, porém esse processo não é integral e acabado, mas atravessado também por descontinuidades, que produzem *abjeções*, isto é, certos corpos e identidades socialmente inaceitáveis segundo códigos normativos de inteligibilidade (Prins; Meijer, 2002). Assim, os fenômenos performativos se constituem a partir da criação de uma restrição, de algo exterior a si, uma vez que é esse exterior, abjeto, que permite sua condição de existência. Segundo Butler, “[...] o que necessariamente estabelece um limite para performatividade não é a restrição; a restrição é, pelo contrário, o que impulsiona e sustenta a performatividade” (Butler, 2020, p. 175), o que faz com que o gênero seja constituído também por aquilo que é denominado como seu exterior constitutivo, ou seja, por elementos interditados que, paradoxalmente, lhe são intrínsecos. Esses elementos garantem sua estabilidade e, ao mesmo tempo, abrem espaço para possibilidades de insurgência, que através de dinâmicas de paródia e subversão das normas, viabilizam possibilidades emancipatórias de si a partir de frestas abertas na própria estrutura da norma social.

A teoria da performatividade de Butler, ao articular a dimensão linguística e cênica dos atos discursivos (Butler, 2018), demonstra que os enunciados produzem efeitos práticos: nomeiam, posicionam e criam condições de existência. Por isso, a performatividade deve ser entendida como um processo de “nomear e fazer, nomear e produzir” (Butler, como citado em Caminhas, 2017, p. 05). Essa concepção sustenta a crítica de Butler às ontologias substancialistas de gênero, mostrando que as identidades

são constituídas no interior de marcos reguladores que, embora normativos, são historicamente revisáveis.

A força regulatória da produção de gênero se exerce tanto pela repetição quanto pela exclusão, determinando o que deve ser considerado ou não um “ser” (Butler, 2020). Assim, os corpos que importam ou não são instituídos por meio da dupla lógica da inclusão e abjeção, de modo que a constituição de vidas possíveis está sempre acompanhada da produção de vidas inviáveis e indignas. Nesse ponto, Butler amplia a discussão para tratar dos marcos de reconhecimento, que estabelecem os parâmetros de inteligibilidade. Trata-se de compreender o que será reconhecido como “humano” e o que será excluído, o que será aceito como “real” ou “verdadeiro” e o que não será (Butler, 2020).

O reconhecimento, para Butler, não é mera atribuição a um sujeito preexistente, mas condição de sua própria formação. Dessa forma, Butler (2020, p. 13) afirma que “o reconhecimento se torna um espaço de poder através do qual o humano é diferencialmente produzido”. A impossibilidade de alcançar plenamente esse reconhecimento evidencia o caráter instável e inacabado do sujeito (Butler, 2020). Ao mesmo tempo, revela que a distribuição diferencial da humanidade implica também uma distribuição desigual da precariedade, uma vez que as normas definem quais vidas são passíveis de luto e quais são deslegitimadas enquanto tais (Butler, 2019).

A performatividade dos marcos de reconhecimento se manifesta em sua reproduzibilidade, mas através das rupturas possíveis, novos sentidos de reconhecimento podem emergir, abrindo espaço para a transgressão político-identitária. Como afirmam Butler e Athanasiou (2024), o reconhecimento deve ser concebido como categoria transformadora, de modo que a política busque constantemente expandir as possibilidades de vida viável. Nessa perspectiva, a política da performatividade se

apresenta como uma espécie de luta moldada pelo que busca contestar (Butler; Athanasiou, 2024), produzindo rachaduras no interior das normatividades cotidianas e permitindo a emergência de corpos e futuros imprevisíveis, que escapam por entre essas aberturas. O potencial político da performatividade reside exatamente nesse movimento: evidenciar os mecanismos de sujeição e, a partir deles, vislumbrar estratégias de subversão e metamorfose de si, orientadas pela busca contínua por novas formas de emancipação.

Ao aprofundar a discussão sobre os mecanismos de controle e administração de existências operantes sob o signo do gênero, recorro ao filósofo transmasculino Paul B. Preciado (2010), que, em diálogo com as análises foucaultianas, evidencia em *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”* como os processos de normatização das identidades sexuais e de gênero constituem dispositivos fundamentais de governo da vida. Por meio deles, corpos, práticas e subjetividades são regulados no âmbito de um regime estético-político que orienta as existências conforme finalidades previamente estabelecidas. Nesse cenário, a heterossexualidade configura-se como uma tecnologia biopolítica voltada à produção de corpos heterossexuais, inscritos em uma lógica na qual o que é chamado de “sexo” se articula como engrenagem do capital e o corpo heterossexual generificado binariamente se apresenta como seu produto calculado. As dissidências sexuais e de gênero ocupam, conseqüentemente, a zona do anormal, do perverso, do desvio patológico, do abjeto, visto que garantem a regulação da massa heterossexual. Contudo, é precisamente na multiplicidade dissidente que reside a potência política que esse sistema tenta incessantemente anular.

Segundo Preciado (2010), a expansão das tecnologias sexuais do corpo no século XX, articulada à naturalização do sexo promovida pelas disciplinas biopolíticas, evidencia ainda mais essa composição simbólica como eixo estruturante das políticas

contemporâneas de governabilidade. Contudo, os próprios limites e fracassos desse processo, como citado anteriormente, abrem passagens de resistência, nas quais multidões queer se apropriam dos dispositivos de saber-poder, subvertem as tecnologias do corpo e da subjetividade e convertem aquilo que foi designado como abjeto em um espaço de insurgência identitária. Essas multidões, ao invés de se restringirem à categoria de “minorias sexuais”, subvertem a narrativa colonial, branca e heterossexual do “humano” ao reinventar modos de circulação de discurso, produzindo metamorfoses vibrantes – autênticas mutações nos corpos, afetos e linguagens.

As políticas denominadas queer, nesse contexto, caracterizam-se por aprofundarem a abertura à subversão dos marcadores de reconhecimento a partir da potencialização do desvio, reposicionando-se radicalmente diante das categorias identitárias e desterritorializando-as como instrumento político estratégico (Pocahy, 2016). Nesse movimento, as identidades podem assumir propostas tanto *hiperidentitárias* como *pós-identitárias* (Preciado, 2010), delineando estratégias de ocupação de posições abjetas, paradoxais e híbridas, convertendo-as em gestos de transgressão e recusando de forma radical quaisquer posições universalizantes. Diante dessa ambivalência tática, torna-se possível confrontar as forças totalizantes das tecnologias normativas contemporâneas, as quais intensificam a circulação de representações que aceleram as dinâmicas de marginalização ao promover a padronização de corpos e identidades por meio de técnicas biotecnopolíticas e algorítmicas atualizáveis.

Assim, as políticas queer não se limitam a contestar instituições tradicionais, elas questionam também as epistemologias cisheteronormativas que sustentam os regimes de verdade. A identidade deixa de ser mero produto da manutenção biopolítica e torna-se

recurso crítico e inventivo. É no exercício queer que se manifestam novas formas de enunciação, capazes de reconfigurar corpos, identidades e realidades.

Em face das dinâmicas que configuram as produções identitárias e compreendendo que é em seu próprio interior que se tecem as tramas que produzem os corpos e suas representações, defendo que não é possível abordar essas articulações sem considerar o impacto das imagens como instâncias também produtoras de narrativas de si. As imagens, apesar de também integrarem a arquitetura da norma, podem igualmente operar como vetores de deslocamento, abrindo passagem para experimentações identitárias críticas e disruptivas. As imagens habitam, portanto, o limiar entre a dominação estigmatizante e a ruptura emancipadora, entre o controle normativo e a criação imaginativa.

Nesse horizonte, ao convocar os processos visuais e simbólicos que historicamente compõem as narrativas políticas das lutas em prol da representação e da emancipação de corpos dissidentes sexuais e de gênero, inevitavelmente sou transportada ao período da crise da aids¹¹, quando se forjaram políticas identitárias coletivas e insurgentes, cuja potência se inscreve, de modo particular, nas respostas estético-políticas elaboradas em meio àquela urgência.

Desde os anos iniciais da década de 1980, quando a aids foi identificada primeiro como uma epidemia local observada nos Estados Unidos, e, posteriormente, reconhecida como pandemia de alcance planetário, tornou-se evidente que sua emergência não se restringia ao campo epidemiológico. A síndrome rapidamente ocupou espaços de ampla visibilidade social, tornando-se objeto de múltiplas produções

¹¹ Opto pela grafia “aids” e “hiv” em letras minúsculas, seguindo as reflexões de Herbert Daniel (1990), por entender que o termo ultrapassa sua dimensão estritamente biomédica e se articula a processos históricos, sociais e discursivos mais amplos.

discursivas de caráter midiático. Jornais, revistas e programas televisivos passaram a incorporá-la como tema recorrente, moldando percepções coletivas sobre a doença e principalmente sobre os corpos que dela adoeciam.

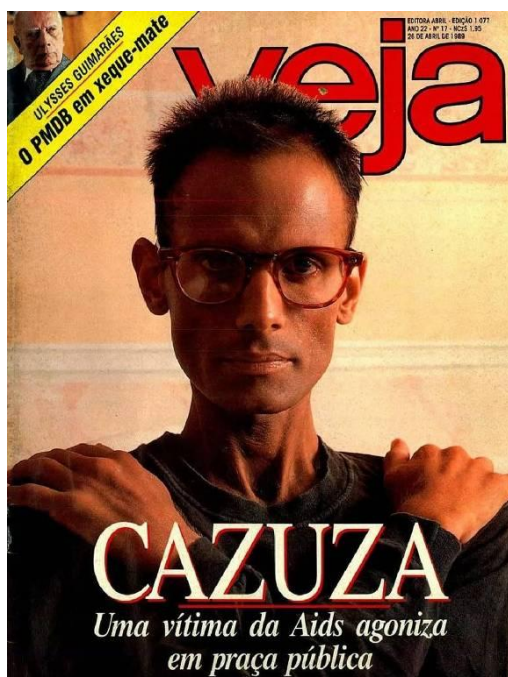
Isso remete à obra *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*, em que Susan Sontag (2007) sustenta que as metáforas e mitos associados à aids não apenas contribuem para a estigmatização da doença, mas também reforçam a marginalização daqueles que a vivenciam. Embora a utilização de metáforas na análise de enfermidades não seja um fenômeno recente, Sontag destaca que os anos de crise da aids constituíram, nas últimas décadas, a oportunidade mais significativa para a produção dessa “metaforização”. Nos primeiros anos da epidemia, a doença afetou principalmente homens homossexuais e usuários de drogas injetáveis, o que intensificou seu estigma. A aids passou então a ser compreendida como consequência de condutas individuais, associada a comportamentos considerados desviantes, estabelecendo uma clara distinção entre os afetados (os “marginais”, “delinquentes”) e aqueles identificados como parte da população “normal” (ou os “de bem”, “moralmente saudáveis”), acentuando os já robustos processos de abjeção. A aids começou a ser representada tanto como uma praga divina quanto como um julgamento moral, frequentemente vinculada à delinquência e concebida como punição por determinadas condutas afetivas e sexuais. No cerne do discurso sobre a doença, proliferaram incertezas acerca de sua transmissão e efeitos, acompanhadas de reiteradas afirmações de que a população heterossexual estaria protegida.

Nesse processo, os meios de comunicação produziram narrativas visuais que, em larga medida, contribuíram para associar a aids à experiência de sofrimento e morte. Imagens do corpo do homossexual debilitado em razão das complicações decorrentes do hiv condensavam a ideia de uma doença implacável e letal, reforçada pela exposição

pública de corpos magros e fragilizados, tratados como metáforas da devastação causada pela síndrome. Um exemplo emblemático é a capa da revista *Veja* de 26 de abril de 1989, que estampava o título “Cazuza – Uma vítima da Aids agoniza em praça pública”, acompanhada de uma foto do cantor e compositor, então pesando cerca de 40 quilos (Veja, 1989). Outro caso significativo ocorreu na edição de novembro de 1990 da revista norte-americana *Life*, que publicou uma fotografia de David Kirby, um jovem debilitado pela aids, cercado por seus familiares, abalados, nos momentos finais de sua vida. A imagem registrada pela estudante de jornalismo Therese Frare, rapidamente se tornou a fotografia mais emblemática associada à doença. Assim, invisibilizava-se a dimensão da vida e da sobrevivência, enfatizando imagens representativas da dor e fatalidade.

Figura 02

“Cazuza: Uma vítima da Aids agoniza em praça pública”



Fonte: Revista Veja (1989)

Figura 03

David Kirby em seu leito de morte, foto de Therese Frare



Fonte: Revista Life (1990)

A vinculação da aids à homossexualidade foi intensificada pelas primeiras designações equivocadas da doença, como a intensa difusão da expressão “câncer gay” ou “peste gay”, que estampava páginas de jornais do mundo inteiro em meados dos anos 1980. Esse enquadramento não apenas reafirmava estigmas históricos que relacionavam a identidade homossexual à morte e à autodestruição, mas também solidificava, no imaginário social, a percepção da homossexualidade como inseparável de uma condição de risco, vulnerabilidade e indignidade.

Figura 04

“Aids é o castigo de Deus, porque bicha é uma raça desgraçada”



Fonte: Jornal Luta Democrática (1983)

Ao mesmo tempo, em certas comunidades queer urbanas, a convivência cotidiana com a morte e com a fragilidade da existência produziu novas formas de sociabilidade, pautadas por solidariedade, apoio mútuo e pela necessidade de reinventar a ideia de comunidade e sua imagética. Assim, a experiência da aids não foi apenas médica ou epidemiológica, constituiu também um acontecimento cultural e político, fortemente ancorado em aspectos imagéticos e midiáticos, que redefiniu relações afetivas, sexuais, sociais e identitárias.

A resposta cultural e política à crise da aids manifestou-se por meio de ações estratégicas de coletivos militantes e suas táticas midiáticas, voltadas a captar a atenção da imprensa, desestigmatizar a doença, mobilizar a sociedade na luta contra a epidemia e reconstruir as imagens sociais associadas ao corpo infectado e suas respectivas identidades.

Dentre esses impulsos, destaco as *Irmãs da Indulgência Perpétua*, movimento formado por homens gays que combinou ação beneficente, protesto e performance de

rua, recorrendo a arte *drag* e a simbologia religiosa para ironizar normas relacionadas a sexualidade, gênero e moralidade, ao mesmo tempo em que arrecadavam recursos para o combate à doença. Ao vestir hábitos de freiras católicas em espaços públicos, transformavam a visibilidade performática em um instrumento para promover suas demandas político-sociais no Distrito de Castro, em São Francisco, na Califórnia (The Sisters of Perpetual Indulgence, 2025).

Figura 05

Sister Boom Boom de As Irmãs da Indulgência Perpétua, na Union Square por Glenn Bachmann, 1984



Fonte: FoundSF

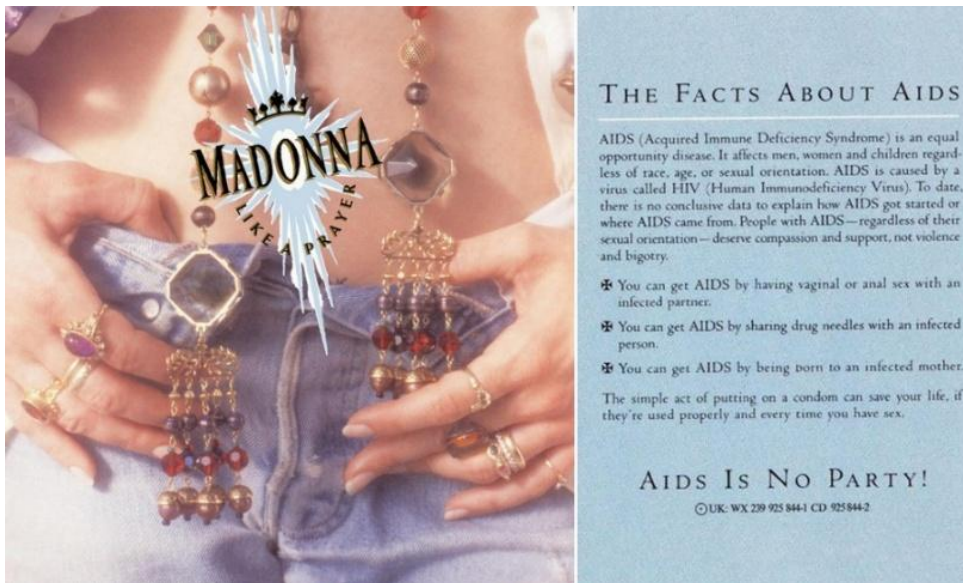
Paralelamente, o Coletivo *Testing The Limits*, fundado em 1987, se constituiu como um aparato comunitário de resistência para pessoas vivendo com hiv, utilizando o documentário como ferramenta de intervenção. Frente à omissão dos governos diante da epidemia, emergiram ativismos que precisavam ser registrados e visibilizados, portanto, o coletivo assumiu a tarefa de documentar essas mobilizações. Sua prática improvisada

era marcada por uma estética *do it yourself* (“faça você mesmo”): qualquer pessoa com uma câmera poderia registrar manifestações, reuniões públicas ou entrevistas com ativistas, valorizando o engajamento político acima dos padrões tecnicistas e convencionais de produção. Progressivamente, o *Testing The Limits* deslocou-se em direção a experimentações mais teatrais e de mídia independente, na busca por profissionalização e por amplificação de seus projetos, sem abandonar, contudo, o compromisso político que constituía a razão de sua existência (Scribe Video Center, 2025).

Iniciativas culturais como a distribuição de cartilhas educativas sobre a aids, inseridas no encarte do álbum *Like a Prayer* (1989) da cantora Madonna, um dos mais vendidos naquele ano, e as obras do proeminente artista visual Keith Haring, funcionaram como poderosos veículos de visibilidade e denúncia, traduzindo visualmente a urgência política e social que a epidemia impunha. De modo concomitante, as campanhas *Silence = Death* (“Silêncio = Morte”) emergiram como símbolos de resistência, denunciando a omissão governamental e estimulando a mobilização coletiva contra o silêncio que perpetuava o estigma.

Figura 06

Folheto “Os fatos sobre aids” de Madonna



Fonte: Álbum “*Like a Prayer*” de Madonna (1989)

Figura 07

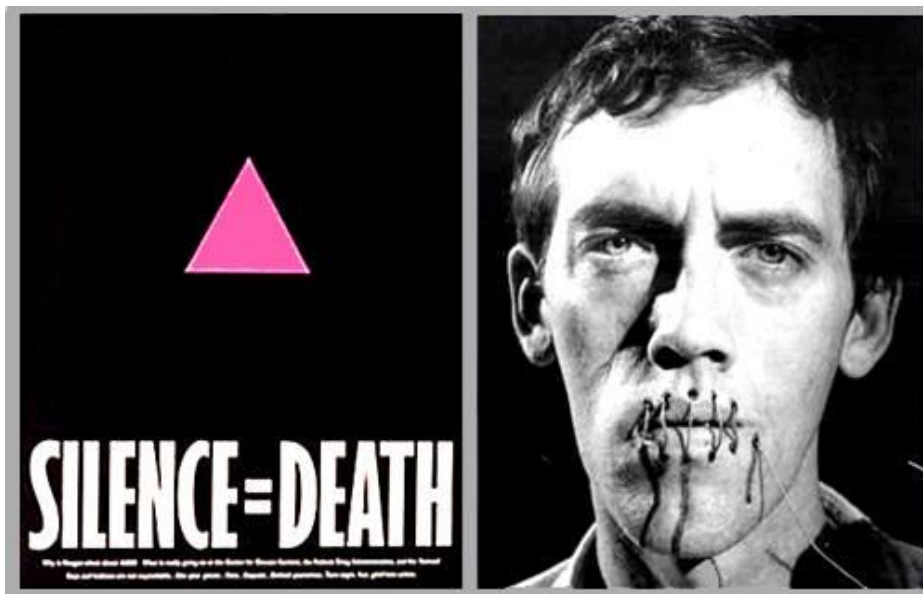
Obra “Ignorance = Fear” de Keith Haring



Fonte: Keith Haring Foundation (1989)

Figura 08

Pôster “Silence = Death” de David Wojnarowicz



Fonte: The David Wojnarowicz Foundation (1990)

No Brasil, reportagens sobre o trabalho de Brenda Lee com travestis vivendo com hiv na cidade de São Paulo deslocaram o olhar midiático para a população trans, possibilitando certa visibilidade e reconhecimento, além de lançar holofotes sobre as desigualdades estruturais que atravessavam diferentes corpos e identidades durante a epidemia.

Ao articular comunicação, estética e engajamento político, essas práticas midiáticas constituíram-se como ferramentas de intervenção crítica capazes de reconfigurar as representações sociais do hiv/aids e impulsionar ações coletivas diante de uma crise marcada pela exclusão e pelo estigma em relação às identidades dissidentes sexuais e de gênero.

Na esteira do pensamento de Marcelo Secron Bessa (2002), a aids deve ser compreendida não apenas como um fenômeno patológico, mas como um acontecimento

discursivo e visual que reconfigura os modos de enunciação sobre corpo, identidade, desejo e alteridade. Nesse desdobrar, proponho evidenciar que a inteligibilidade das identidades e dos corpos está intrinsecamente vinculada à produção de sentidos operada por meio de nomeações, descrições e narrativas imagéticas, recursos que, ao mesmo tempo em que podem intensificar processos de estigmatização de existências, também produzem, paradoxalmente, possibilidades de criação, resistência e de intervenção política.

2.3. A potência narrativa das imagens e as primeiras articulações da identidade-metamorfose-montagem

O pensamento contemporâneo, assim como os processos de produção de identidade, tem se voltado, de diferentes maneiras, para a potência das imagens, sobretudo em um cenário atravessado pelas mídias sociais. Nos encontramos progressivamente submersos em uma enxurrada incessante de imagens paralelas, sobrepostas e sequenciais, exibidas em velocidades cada vez mais aceleradas. Longe de serem objetos interpretáveis a partir de significados estáveis, as imagens abrem-se a múltiplas possibilidades de articulação, tensão e convergência. Sob esse prisma, narrativas singulares de si têm sido historicamente produzidas a partir de imagens e continuam, ainda hoje, a se manifestar imgeticamente, agora potencializadas por recursos digitais.

Diante desse horizonte, encontro afinidade com as propostas de Walter Benjamin (1986, 2006, 2011, 2012a, 2012b) e Georges Didi-Huberman (2010, 2015, 2017, 2018a, 2018b, 2020) que, frente às possibilidades da imagem, concebem a *montagem* como um modo singular de produção do pensamento, capaz de fazer emergir ideias e hipóteses inéditas a partir do encontro inesperado entre fragmentos heterogêneos. Essa proposta visa entrelaçar práticas filosóficas e estéticas, mobilizando a coleta, o enquadramento e

a justaposição de imagens como parte de um processo autêntico de produção de saber. Nesse sentido, a montagem se apresenta como um método capaz de romper as restrições discursivas que delimitam conceitos como arte, origem e autoria, ampliando os horizontes de criação. Enquanto ferramenta de produção de conhecimento, a montagem manifesta-se ainda como um ato ativamente político, imbricando estética e ação crítica na elaboração de novos sentidos de ser e de mundo.

Ao fim do século XIX, principalmente na Europa e América do Norte, o avanço das técnicas de reprodução e a industrialização das produções culturais modificaram progressivamente as discussões sobre imagem e arte. Produzir imagens deixou de estar vinculado ao ofício artesanal do pintor ou do escultor e passou a abarcar também a fotografia e o cinema, agora inseridos em um modelo de produção em série (Moreira, 2024). Para Walter Benjamin (2012), tal movimento revelou uma profunda transformação nas sociedades capitalistas, que passaram a difundir massivamente novos formatos de imagem por meio de suportes como o jornal impresso, o cinema e a publicidade, substituindo a existência singular e original da obra por uma existência serial, fabril. A partir desse cenário, Benjamin observou o surgimento de experiências sociais inéditas, atravessadas por novas concepções de espaço e tempo, marcadas pela descontinuidade e pela ruptura.

Benjamin concebe então a montagem como uma técnica que se constitui como um método visual particular de construção do conhecimento. Para o ensaísta da vida moderna, o sujeito habitante das grandes cidades passa a perceber sensorialmente a realidade a sua volta como algo justaposto, montado: diferentes tempos e espaços coexistindo na paisagem urbana, produzindo uma modernidade fragmentária que, ao mesmo tempo em que se expandia, era também empobrecida pelos ideais do progresso científico e pelo avanço do capitalismo no pós-guerra (Benjamin, 2006). Nesse

contexto, a vida na metrópole era marcada pelo excesso de estímulos sensoriais, levando o sujeito a uma postura de resistência mental, uma atitude *blasé* frente ao mundo que o cerca (Simmel, 2005).

Diante desse contexto, Benjamin deu início à elaboração de sua obra intitulada *Passagens*, que se configura como a realização prática da montagem como método. Nela, Benjamin (2006) reúne fragmentos de textos, citações, imagens e notas encontrados em bibliotecas de Paris a Berlim e os organiza segundo uma lógica constelatória – assim como as estrelas dispostas no céu somente se tornam constelações quando percebidas em seus padrões de proximidade e distanciamento, Benjamin buscava constelar esses fragmentos, articulando-os de modo a formar novos esquemas de sentido. Seu objetivo não era elaborar sínteses abstratas, mas dar nova vida àquilo que havia sido tratado até então como “trapos” ou “lixos” da história, fragmentos marginalizados, invisibilizados ou minimizados. Benjamin já dizia: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin, 2006, p. 502).

A proposta de montagem de Benjamin, pouco valorizada por seus contemporâneos, partia da reunião e reordenação de fragmentos em novas constelações de significado, não objetivando a criação de escritos inéditos, mas a rearticulação de produções existentes, deslocando-as para fazê-las dialogar entre si de formas outras. Ao longo desse processo, foram deixadas notas e textos explicativos que condensavam a estrutura projetada para os capítulos das *Passagens*. Embora sua morte tenha interrompido a realização da obra e deixado em aberto o destino dos materiais reunidos, investigadores posteriores (Didi-Huberman, 2018b; Buck-Morss, 2002) reconhecem o

pioneirismo do projeto no uso da montagem como método, transformando-o em um precursor na incorporação desse procedimento à produção do conhecimento.

O trabalho de Benjamin baseava-se em um rigoroso processo de seleção, registrado em fichas catalográficas que abarcavam citações, excertos, notas e imagens distintas. Nesse sentido, as Passagens configuram-se como um laboratório experimental no qual a teoria reencontra o campo visual: sinais, marcações e diagramas criam conexões transversais entre escritos, fotografias, citações e conceitos, incorporando técnicas de representação, do panorama à litogravura, e figuras escópicas como o *flâneur*¹², o espelho e as exposições, além de outros elementos da cena urbana moderna (Seligmann-Silva, 2007). Assim, mesmo que os fragmentos reunidos fossem majoritariamente textuais, o visual emergia como aspecto central, simbolizando a modernidade e inscrevendo a montagem como abordagem significativa para o pensamento do século XX.

Segundo Buck-Morss (2002), o projeto consistia em uma rede de conceitos infinitamente articulados, cuja força estava em revelar, por meio de imagens históricas, as transformações da vida social, do capitalismo e da urbanização. Para a autora, o método de Benjamin instaurava uma filosofia visual baseada em uma *dialética do olhar*, na medida em que incorporava a imagem como elemento constitutivo do trabalho filosófico. A montagem, portanto, não se limitava a um recurso técnico das artes modernas, mas se configurava como experimento metodológico, capaz de questionar os cânones e propor diferentes formas de pensar. Dessa forma, a proposta experimental de Benjamin permanece como um marco na filosofia moderna, apontando para a

¹² Segundo Benjamin (2011), o *flâneur* é um observador errante da vida moderna, para quem “a rua se torna moradia” (p. 35) e que, como um detetive (p. 38), ao percorrer as ruas, segue pistas que revelam vestígios ocultos da cidade. Tema será aprofundado nas seções seguintes.

montagem não apenas como estética, mas como prática de escrita, crítica e produção de saber.

Para Didi-Huberman (2018a), a montagem “funciona como um ato de recolher e de ler [...] a diversidade das coisas” (2018a, pp. 158-159). É ao mesmo tempo prática, técnica e arte. A montagem é, para ele, “a arte de tornar a imagem dialética” (Didi-Huberman, 2020, p. 198). Essa prática, contudo, exige a figura do montador: aquele que organiza, desmonta, separa e rearranja os elementos diversos, criando relações imprevistas entre ordens distintas de realidade. A montagem separa aquilo que normalmente é visto como indissociável e aproxima aquilo que parece distante, servindo tanto para desagregar o que parecia evidentemente uníssono quanto para aproximar sobre um mesmo plano elementos que, à primeira vista, eram posicionados como opostos.

Trata-se, portanto, de um movimento que envolve, ao mesmo tempo, a quebra e a conexão, a distância e a proximidade, permitindo o surgimento de novas articulações entre ordens de realidade. Esse mecanismo atua no sentido de deslocar nossa forma habitual de perceber as relações entre elementos ou situações, promovendo uma transformação no olhar, ampliando o campo de percepção. A montagem, aqui, opera aproximando imagens que inicialmente não apresentavam vínculos, atribuindo-lhes uma nova posição capaz de estimular uma visão crítica e de abrir espaço para o aparecimento de proposições inéditas de inteligibilidade.

A montagem opera a partir da diferença, ela é um instrumento pautado pela complexidade que coloca a diversidade em movimento e revela as múltiplas faces das imagens ao longo da história, fazendo emergir lacunas, aproximações, tensões e contrastes, a partir dos quais se tornam visíveis alternativas, desvios, contrapontos. É justamente na diferença que surgem novas configurações e formas imprevisíveis de

coerência, instaurando diálogos e confrontos entre as imagens. A montagem traça pontes sobre as rachaduras que ela própria expõe, constituindo-se como um jogo de relações que não reduz a complexidade das coisas, mas a revela e a desdobra em diferentes níveis de interpretação, abrindo espaço para novas possibilidades de leitura e fazendo emergir territórios de pensamento nunca antes concebidos.

A partir do atrito entre imagens, surgem novos diálogos e possibilidades de relação, cuja força reside em criar vínculos inusitados, revelar afinidades ocultas, expor conflitos, gerar novos estranhamentos. Esse deslocamento rompe com a familiaridade aparente do real, projetando horizontes de sentido até então inexplorados. Assim, a montagem contribui para a elaboração de um pensamento particularmente original, aproximando imagens e permitindo a invenção de relações outras. Cada escolha de montagem torna as imagens mais legíveis, pois é a articulação das diferenças e suas conexões circunstanciais que faz emergir significados plurais. Por isso, as imagens são infinitamente montáveis, podendo ser reordenadas de múltiplas maneiras e de acordo com diferentes finalidades e formas de observação.

Didi-Huberman (2018b) observa que um mesmo material, quando reorganizado em outra montagem, revela outras possibilidades para o pensamento. Montar, desmontar e remontar um conjunto de imagens distintas abre espaço para configurações únicas, que tanto iluminam afinidades negligenciadas quanto fazem aparecer tensões ocultas. Nesse sentido, a montagem é delineada como uma prática que, ao mesmo tempo, permite conhecer e assumir posições históricas: “cada imagem se inscreve diante das demais, e todas, juntas, diante da história” (Didi-Huberman, 2017, p. 111).

Além disso, a montagem demanda do espectador uma ação ativa, convidando-o a estabelecer paralelismos, julgar, interpretar e reinterpretar. Ver é aqui, nesse contexto, uma prática crítica que apela a uma tomada de posição frente ao material observado, ou

seja, frente às imagens do passado e do presente. O ato de montar abre o sentido à experiência sensível do espectador, transformando-o em um montador potencial, apto a produzir sua própria leitura a partir do que vê. Essa dimensão evidencia o caráter estético-ético-político da montagem, que possibilita a intervenção no real por meio do deslocamento crítico das posições dos discursos, das imagens e das coisas. Montar é também tornar visível violências e resistências, examinar como são construídas historicamente a partir de e nas próprias imagens. Por esse motivo, Didi-Huberman (2018a) apresenta a montagem como via para uma crítica da violência e para a criação de formas particulares de resistência, contrapondo-se ao poder das imagens totalizantes por meio de imagens híbridas, capazes de ativar potências alternativas para o olhar e de abrir novos horizontes de enfrentamento estético.

Segundo Henrik Gustafsson (2023), os atos anteriormente citados de montar, desmontar e remontar inscrevem-se também como parte da experiência moderna do choque e do caos, funcionando como uma forma de perceber perigos ao reunir imagens do passado e do presente (do passado que é presente e do presente que é passado) e repensar suas repercussões. O movimento contínuo de recomposição assume valor político na medida em que desestabiliza formas consolidadas de saber e poder. Contudo, Didi-Huberman (2010) ressalta que a montagem não possui, em si mesma, valor emancipatório, pois seu alcance depende do que é colocado em relação e da maneira como se realiza o processo de montar. Só quando compreendemos como certas montagens também sustentam hegemonias e ideias que reproduzem abjeções e legitimam violências é que se abre a possibilidade de gerar novas leituras e adotar uma postura crítica e ética frente às imagens, seus discursos e, conseqüentemente, frente ao mundo que habitamos.

Didi-Huberman (2020) compreende o saber montagem como um campo fértil, repleto de possibilidades de descoberta, mas também cheio de armadilhas, configurando-se como um tipo delicado de conhecimento, constituído a partir da complexidade das imagens. Montar implica reconhecer que toda composição será sempre problemática, questionável e aberta à crítica, já que cada gesto de articulação entre as imagens envolve uma decisão de pensamento tomada caso a caso pelo montador, estabelecendo as possíveis relações e distanciamentos. Mais do que uniformizar ou oferecer conclusões definitivas, a montagem busca expor as variações próprias da natureza conflituosa da vida. A montagem, portanto, resiste ao fechamento oferecendo apenas vislumbres parciais e configurando-se como um arranjo maleável, provisório e sempre passível de revisão. Seu valor está justamente na abertura ao processo, à metamorfose, na recusa da fixação. Trata-se de uma forma de conhecimento que se constrói na própria ação de montar.

Para Didi-Huberman (2015), a imaginação é a dimensão fundamental de toda prática de montagem. É ela que possibilita a rearticulação criativa dos elementos observados, produzindo um pensamento que se move no fluxo incessante das diferenças e relações. Essa imaginação, contudo, não deve ser confundida com uma fantasia individual, ao contrário, refere-se a uma força que faz emergir um conhecimento transversal, capaz de revelar laços, correspondências e analogias invisíveis à simples observação direta. Cada montagem, única em si mesma, transforma-se, assim, em uma experiência de descoberta, na qual se desvelam relações íntimas e secretas, sempre abertas à criação de novas conexões e percursos de pensamento.

Em seus trabalhos, Didi-Huberman recorre a uma abordagem dupla: crítica e empírica, por um lado, e envolvida, encarnada, imaginativa e poética, aberta à surpresa e ao não intencional, por outro. A imaginação, ao quebrar matrizes de inteligibilidade,

não destrói, mas reorganiza e reconecta elementos em novas relações provisórias. Apesar de o ponto final de uma montagem não existir, o comentário e a escritura permanecem fundamentais, garantindo que as imagens não fiquem isoladas e que se construam modos de legibilidade que combinam a abertura ao desconhecido e à provação com a reflexão ética e crítica.

Assim, a montagem desponta como uma forma inesgotável de produção de conhecimento, permitindo construir outros percursos, exercitar o pensamento não-linear e tomar posição sobre o que se vê, deixando marcas inscritas nas superfícies dos fenômenos – traços livremente associáveis e desassociáveis. Produzir coletivamente montagens, ao reunir, justapor e destacar imagens, equivale a engajar-se na experimentação de estradas interpretativas infinitamente abertas, consolidando a montagem como uma prática crítica, política e epistemológica capaz de expandir os modos de compreender as imagens e o mundo.

Proponho, então, pensar a produção identitária como um processo de montagem de si, inspirado nas reflexões de Ciampa, Butler, Benjamin e Didi-Huberman. A partir desse alinhamento, superamos a concepção de que a identidade se apresenta como essência fixa, imutável e natural para ser compreendida como um arranjo heterogêneo de fragmentos múltiplos, provenientes de distintas dimensões, que se entrelaçam, tensionam e se recombinaem ao longo da vida. Em vez de um núcleo originário que a sustenta, a identidade-metamorfose-montagem emerge do trabalho contínuo de justaposição e articulação, desafiando cristalizações e abrindo espaço para a criação de novas formas de existir – sempre em fluxo, em permanente metamorfose, em direção a uma autenticidade que se reinventa continuamente na busca por emancipação.

Nesse sentido, a *identidade-metamorfose-montagem* se apresenta como uma prática relacional, atravessada por encontros contingentes, por rupturas e

descontinuidades, por fragmentos que somente adquirem sentido quando postos em relação, formando constelações singulares de significado e autênticas identidades em constante mutação. A identidade é metamorfose que se presentifica pela montagem também porque se constitui no entre, nas brechas das dinâmicas sociais de afinidade, tensão e conflito. Posicioná-la dessa forma traz implicações epistemológicas e políticas relevantes, pois evidencia o caráter aberto, revisável e acoplável da identidade, ao mesmo tempo em que rompe de modo enfático com os modelos normativos que exigem coerência, linearidade e unidade do ser, reconhecendo a possibilidade contínua de reinvenção em formas infinitas de existir. A identidade-metamorfose-montagem é, portanto, um processo criativo, crítico e insurgente, dotado de forte caráter visual e capaz de desestabilizar radicalmente as fronteiras rígidas das normativas do reconhecimento social. Ao compreender a identidade como montagem, ampliam-se os horizontes de inteligibilidade do sujeito social, reconhecendo sua multiplicidade, seu caráter híbrido e protético, sua incompletude e, sobretudo, sua potência imaginativa e desnaturalizadora – uma potência, em última instância, ciborgue.

Em um tempo histórico em que a identidade (e, de certo modo, a própria realidade) se apresenta de forma fragmentária, como um mosaico de vestígios díspares incessantemente inscritos e reinscritos na experiência de (re)produção de si e do mundo, a identidade-metamorfose-montagem convoca uma operação imaginativa. Operação que não busca recompor uma unidade perdida, mas habitar a descontinuidade, fazendo da diferença o próprio princípio de constituição. É nesse entre, no contato poroso com fragmentos outros (exteriores, heterogêneos, inassimiláveis) que a identidade se faz. Por meio de gestos de aproximação e afastamento, de adesão e recusa, de presença e falta, a identidade se articula como um campo móvel de forças, uma trama em constante variação que se refaz a cada dobra de encontro.

Emerge, nesse espaço de experimentação, um infindável exercício de descoberta de si, capaz de revelar desejos e aversões ocultas, engenhando conexões múltiplas e impensáveis e, ainda, capaz de abrir passagens até então desconhecidas para o florescimento de novas realidades identitárias. A identidade-metamorfose-montagem, nesse movimento, não apenas dissolve os pilares que sustentam a “verdade” do discurso da normalidade, mas também se inscreve como gesto experimental, criativo e emancipatório frente a realidade das dissidências sexuais e de gênero, cultivando formas inventivas de existir, de se (re)produzir e (re)compor a própria realidade.

3. MONTAGENS COLETIVAS E EXPERIMENTAIS DE SI: TECNOLOGIAS CIBERDRAG ENTRE MONTAÇÕES E MONSTRAÇÕES

O primeiro contato com a obra do filósofo trans Paul B. Preciado foi um momento verdadeiramente divisor de águas na minha trajetória pessoal, política e acadêmica. Até então, me via como uma estudante de Psicologia um tanto à deriva entre os corredores da universidade. A sensação que tinha era de estar constantemente sendo atravessada por um persistente desencanto, uma apatia profunda. Me via cercada por disciplinas que, a meu ver, reiteravam perspectivas tediosamente normativas sobre a produção e aplicabilidade do conhecimento. Tratava-se de um ambiente que, para mim, era saturado de regras cristalizantes, não apenas aquelas que regimentavam de forma um tanto rígida a escrita acadêmica, mas também de teorias psicológicas ancoradas em ideais pouco excitantes, sustentadas por citações de citações dos mesmos cânones consagrados da Psicologia, em sua grande maioria homens cisgêneros, brancos e europeus. Havia ali pouca pulsão revolucionária, escasso acesso ao pensamento que pudesse ser mais crítico, mínima abertura à experimentação e quase nenhuma vontade de invenção, de subversão, de rompimento dos alicerces de uma visão psicologizante e mecanicista do que era chamado de ser humano.

Foi nesse contexto que, ao entrar em contato pela primeira vez com seleções de trechos e diagramas de escritos de Preciado, dos quais partiam estruturas bastante singulares e criativas, nunca antes vistas por mim, que circulavam em recortes compartilhados por perfis com os quais eu interagia diariamente no Twitter, pude vislumbrar outras possibilidades: dentre elas, a de que a produção acadêmica também poderia ser punk.

Logo procurei comprar um exemplar de *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, originalmente lançado em 2008, mas, naquele momento, no ano de 2018, era o mais novo de sua autoria publicado em português pela editora N-1 Edições. Ao iniciar as primeiras leituras, me senti atingida e atravessada por um tipo específico de descarga epistemopolítica que varreu meu corpo de ponta a ponta. Para minha surpresa, Preciado já iniciava a obra apresentando *Testo Junkie* como um “protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona” (Preciado, 2018, p. 13), um ensaio corporal onde teoria crítica e ficção autopolítica se entrelaçam em uma montagem híbrida. A obra, portanto, se desenrola a partir de uma experimentação bioquímica como ponto de partida: do uso voluntário de testosterona em gel. Em iniciais “236 dias e noites” (Preciado, 2018, p. 14) de uso contínuo, o autor traça um caminho psicotrópico e mutante em que busca não uma suposta adequação, mas instaurar um gesto de recusa às normativas dos dispositivos de congruência sexual e de gênero a partir do contrabando dessa tecnologia controlada de produção de subjetividade. Em *Testo Junkie*, Preciado aparece como um Prometeu¹³ farmacológico que, ao subtrair a composição molecular da testosterona das mãos do regime médico de produção de verdades e de permissões, a coloca em circulação entre as multidões queer, abrindo a possibilidade de que cada corpo a reinscreva segundo seus próprios interesses.

Como aspecto central de sua obra, Preciado explora aquilo que denomina como *regime farmacopornográfico*, um sistema econômico e político característico do capitalismo pós-industrial, estruturado pela produção e controle de identidades sexuais por meio de tecnologias moleculares – hormônios, medicamentos psiquiátricos, contraceptivos – e midiáticas – pornografia, publicidade, imprensa. Nesse regime, o

¹³ Titã da mitologia grega que rouba o fogo de Zeus e o oferece à humanidade, tornando-se símbolo da origem da técnica e da civilização. Como punição, é acorrentado ao monte Cáucaso, onde uma águia devora diariamente seu fígado.

gênero deixa de ser apenas uma norma social exterior e passa a ser incorporado como um artefato industrial biotécnico, ou seja, um conjunto de protocolos que se inscreve no corpo, modulando subjetividades, desejos, afetos, formas de percepção de si e do outro. Dessa forma, hormônios, fármacos diversos, cirurgias, próteses, imagens pornográficas e midiáticas de massa operam como dispositivos de produção e modulação de subjetividades e corpos. Preciado, no decorrer da obra, mobiliza uma elaboração teórica pensada a partir das contribuições de Foucault, articulando formas ainda mais sutis e capilares de controle biopolítico que atuam diretamente no nível molecular da vida.

Mais adiante, a noção de *farmacopoder* emerge como chave analítica para a compreensão dos processos de medicalização massiva dos corpos, em especial daqueles designados como femininos ao nascimento, submetidos à administração contínua de substâncias como anticoncepcionais, hormônios e diferentes medicamentos psicoativos, com o objetivo de produzir subjetividades dóceis, submissas e sexualmente reguladas. Já o conceito de *pornopoder* evidencia como a pornografia deixa de ser somente uma representação de mídia sexual para se constituir como uma tecnologia política, transformando o que era considerado privado em espetáculo e reforçando normas de gênero, sexualidade, raça, etnia e desempenho corporal. Nesse regime, o chamado *biocapitalismo farmacopornográfico* se sustenta pela exploração econômica de corpos, fluidos, órgãos, imagens e performances, produzindo identidades e as convertendo continuamente em mercadorias de massiva circulação.

Sob esse prisma, Preciado problematiza radicalmente a ideia de um sexo biológico fixo e natural, defendendo a existência de uma multiplicidade de configurações genéticas, hormonais, cromossômicas, somáticas, comportamentais, estéticas e sexuais que cruzam o sujeito. Ao relatar os efeitos da testosterona em seu próprio organismo, ele não busca um suposto ponto final de chegada em uma identidade

masculina totalizante, mas, na verdade, experimentar a produção de uma nova plataforma de metamorfose estética, corporal, política e identitária que escape à lógica moderna do “sexo biológico natural” sustentada pelas convenções do gênero binário.

Ainda segundo Preciado, a “própria tarefa da ação política é fabricar um corpo” (Preciado, 2020, p. 1). Desse modo, o corpo anatômico, produzido sexualmente a partir de uma secção binária, surge como efeito de um conjunto intrincado de tecnologias políticas. Ele chama então de *ficções políticas* as identidades produzidas pela maquinaria patriarcal do sistema sexo-gênero, tais como “masculino/feminino”, “homem/mulher”, “homossexual/heterossexual”. No entanto, dizer que essas são ficções políticas não implica negar seus efeitos materiais, visto que, justamente, como buscarei demonstrar adiante, a ação biopolítica é praticada a partir de um conjunto de próteses, ou seja, incorporações de significados impressos que se fazem presentes no corpo encarnado. Em Preciado, o sexo é entendido como tecnologia protética de fabricação de ficções políticas com aparência de natureza, a qual é assegurada justamente pela produção do corpo moderno biológico como grau zero da cultura, pelo que, nos termos de Thomas Laqueur (2001), foi uma maneira de eleger um corpo anatômico essencial separado do campo político.

Em *Testo Junkie*, Preciado constrói um ensaio provocativo que escancara o quanto estamos imersos em uma maré bioquímica e tecnopolítica cotidiana, atravessada pelo uso naturalizado de fármacos e por outras tecnologias corporais, subjetivas e midiáticas que participam desse processo de fabricação de identidades “artificialmente”¹⁴ constituídas a partir de próteses. A obra nos convida a romper com

¹⁴ O termo entre aspas sinaliza uma ênfase crítica da dicotomia entre natural e artificial, uma vez que parto do entendimento de que as proposições identitárias são sempre fabricadas por meio de artifícios, sendo constitutivamente protéticas, montáveis e performativas. O tema será melhor discutido no decorrer do texto.

as categorizações fixas de gênero e sexualidade e a repensar criticamente as relações entre corpo, tecnologia, biopolítica e capitalismo. Assim, *Testo Junkie* se mostra como uma produção imprescindível para os estudos contemporâneos de gênero e subjetividade, bem como suas relações com o poder farmacológico e midiático, especialmente para aqueles que buscam compreender os modos de produção e controle dos corpos e identidades na contemporaneidade.

3.1. Prótese, meu amor. Pró-te-se!

Em *Testo Junkie*, Preciado introduz a noção de *biodrag*, conceito que se destaca, para mim, como especialmente relevante. Por meio dessa ideia, o autor busca nomear a produção farmacopornográfica de ficções estético-somáticas de feminilidade e masculinidade, ou seja, a própria fabricação do gênero binário a partir de tecnologias biopolíticas que operam diretamente sobre o corpo, ou, como ele denomina, a *somateca*. Diferentemente de uma concepção estritamente discursiva do gênero, *biodrag* explicita uma dinâmica em que masculinidades e feminilidades emergem como efeitos técnicos, bioquímicos e semióticos, produzidos pela articulação entre fármacos, dispositivos médicos, imagens, narrativas e regimes de visibilidade (Preciado, 2013).

Biodrag designaria, assim, uma operação performativa bastante específica: a imitação técnica de processos fisiológicos, que revela que aquilo que se apresenta como “natural” (a feminilidade estrogênica ou a masculinidade testosterônica, por exemplo) é, na verdade, o resultado de uma produção tecnobiocientífica do ser vivo. A pílula anticoncepcional aparece como o paradigma dessa operação: ao simular um estado hormonal específico para o corpo, ela produz uma feminilidade regulada, estável, farmacologicamente administrada, evidenciando que o sexo também é uma construção cultural, histórica e técnica, tal como já apontavam Judith Butler e Thomas Laqueur no início dos anos 1990.

Ao aprofundar a teoria da performatividade de Butler, Preciado propõe levá-la “mais fundo no corpo”, incorporando a dimensão somatotécnica dos processos de subjetivação e produção identitária. Nesse movimento, uma nova hibridez se torna pensável: Preciado encontra Butler, que encontra Haraway. Aqui é possível pensar em uma performatividade que não opera apenas nos planos discursivo ou gestual, mas que se dá também no engajamento material de órgãos, fluidos, células, cromossomos, genes, dispositivos microeletrônicos, mídias e próteses biotecnológicas. Biodrag, portanto, expõe o caráter técnico de toda suposta naturalidade, afirmando uma corporalidade ciborgue composta com as biotecnologias, em que o corpo se torna um campo de experimentação, montagem e fabricação.

Nesse sentido, tais técnicas extrapolam o campo das tecnologias farmacêuticas, alcançando também as tecnologias cibernéticas multimídia, profundamente entranhadas no cotidiano social e hoje intensamente moduladas por dispositivos algorítmicos e inteligências artificiais. Essas operações do poder tecnocrático penetram os nossos organismos vivos e modelam os regimes visuais, fisiológicos e identitários da atualidade. Preciado, porém, não se limita a descrever os mecanismos de captura subjetiva do regime farmacopornográfico, ele identifica nesses mesmos dispositivos as condições de possibilidade de resistência. É somente por meio da reapropriação estratégica dos aparatos ciberbiotecnológicos que se pode inventar outras formas de existir e, assim, arriscar a revolução. Daí sua defesa de um *comunismo tecnossomático* (Preciado, 2018, p. 370), entendido como a exigência da propriedade coletiva dos códigos de gênero, arrancando-os das mãos privadas, do poder tecnocrata e das indústrias farmacopornográficas.

O exercício biodrag pode, portanto, ser reapropriado de forma insurgente, à maneira da performatividade subversiva proposta por Butler. Se a feminilidade

reprimida e controlada é uma bioficção produzida com o auxílio de hormônios sintéticos, narrativas, imagens e outras próteses normatizantes, então novas maneiras de habitar o gênero tornam-se possíveis por meio de práticas tecnobioperformativas dissidentes. O uso experimental de testosterona por mulheres cis, pessoas trans e não binárias, bem como as práticas de *biohacking*, exemplificam essa reapropriação insurgente dos biocódigos de gênero, deslocando as fronteiras da masculinidade e da feminilidade.

Como prática estética de tráfico e ressignificação subversiva de signos e artefatos culturais que constroem a masculinidade moderna, bem como exercício crítico frente aos códigos normativos de gênero, as oficinas de *drag king* nas quais Preciado se engajava antes da transição, quando ainda se entendia como lésbica, são apresentadas como espaços privilegiados de experimentação e subversão política de gênero. Nessas oficinas, corpos designados como femininos incorporavam performances masculinas, por meio da utilização de próteses diversas: vestimentas, adereços, acessórios, gestos e posturas, evidenciando o caráter construído, performativo e montável da masculinidade. Essas oficinas consistiam na composição de uma estratégia de despatologização do gênero e de produção de novas formas de subjetivar-se.

Preciado denuncia, assim, as narrativas médicas que restringem vidas trans, impondo trajetórias lineares de transição e apagando os códigos técnicos e políticos que produzem o próprio gênero. Ao fazê-lo, ele rompe com as narrativas essencialistas e naturalizantes sobre o gênero e a corporalidade contemporânea, afirmando seu caráter montável, protético e aberto a experimentações. Entender o corpo e a identidade como estruturas ciborgues, constituídos a partir de próteses, significa abrir espaço para a experimentalidades, para os processos de (de)composição e (des)montagem de si.

Em *Prótese, mon amour*, Preciado (2022) empreende uma crítica à narrativa de um corpo natural anterior à técnica, situando sexo, gênero e identidade como efeitos históricos e tecnológicos de uma economia protética. O ponto de partida histórico aqui são as guerras do século XX que não apenas mutilaram corpos, mas criaram uma gigantesca indústria de próteses, de materiais plásticos, de engenharias médicas e de outros tipos de tecnologias de reconstrução do corpo masculino. O que Preciado revela é que esse mesmo aparato que fabrica braços e pernas artificiais também fabrica o corpo cisgênero, o casal heterossexual, a dona de casa, o trabalhador fabril, o consumidor, a imagem televisiva, a pílula, o diagnóstico pré-natal e a bomba. Guerra, mídia, medicina, urbanismo, consumo, gênero e sexualidade fazem parte de um mesmo sistema técnico. Não há, de um lado, corpos “humanos” e, de outro, máquinas: todos são efeitos do mesmo regime de produção protético.

A fim de desenvolver a ideia de que o corpo moderno é uma montagem tão artificial quanto os aparatos que compõem a perna mecânica de um soldado amputado pela guerra, Preciado traz a figura representativa da “sapatão caminhoneira” como ponto central da discussão protética que pretende realizar. A “sapatão” aqui não aparece como uma identidade fixa, mas como um acontecimento político, tecnológico e até mesmo epistemológico. Ao se apropriar de cintos, faixas para os seios (os populares *binders*), jaquetas de couro, motocicletas, cigarros, botinas, dildos e hormônios, ela põe em prática uma espécie de contrabando das ferramentas de fabricação do gênero, mostrando que não há ligação essencial entre a masculinidade e suas máquinas, instrumentos, técnicas, estéticas, configurações bioquímicas e genitais acopláveis possibilitados ao longo da história, e, portanto, podem ser utilizados também de forma contranormativa.

A “sapatão” é queer, segundo Preciado, porque reconhece sua condição protética: ela sabe que seu corpo não é dado, mas montado. Já o homem cisgênero

heterossexual continua acreditando que sua potência de “macho” é natural, quando na verdade depende de um complexo aparato de próteses: desde os fármacos, até o automóvel, a pornografia, as imagens midiáticas, a testosterona, as arquiteturas urbanas e a linguagem. Aqui, Preciado rompe com a metafísica da falta, que estrutura tanto a teologia quanto certas psicanálises. Contra isso, ele afirma, com Deleuze e Guattari, que o corpo já é excesso, multiplicidade, proliferação de potências. A prótese não vem compensar uma ausência; ela produz novas intensidades, novas zonas de prazer, novos mapas do corpo e da subjetividade. Por isso, a “sapatão caminhoneira” é definida por Preciado como um ciborgue sexual *low-tech*: um corpo feito de peças roubadas da masculinidade cisheterossexual, remontadas em uma outra configuração. Seu sexo não é genital, seu organismo não pertence à ginecologia nem à endocrinologia, sua identidade não imita a natureza. Ela corta a cadeia da reprodução heterossexual e introduz uma forma bastante original de ruptura e metamorfose político-identitária.

Preciado ainda radicaliza: todos os gêneros são protéticos. Segundo ele, não há diferenças essenciais entre a “sapatão caminhoneira”, Pamela Anderson¹⁵, Bibi Andersen¹⁶ e o “machinho espanhol”¹⁷. Não há de um lado identidades naturais e, de outro, artificiais; o que as distingue são os diferentes modos de incorporação protética para produção de si. Masculinidade e feminilidade são apenas nomes históricos para tecnologias específicas de montagem do corpo. O futuro não é a superação da prótese, mas sua generalização. A “sapatão” não é uma exceção, ela é o protótipo de um mundo em que todos os corpos já são protéticos, são ciborgues.

¹⁵ Atriz, modelo e um dos grandes ícones midiáticos da cultura pop norte-americana dos anos 1990. Recordista de capas da *Playboy* e protagonista da série *Baywatch*, tornou-se uma das figuras centrais do imaginário sexual e do entretenimento de massa.

¹⁶ Atriz, cantora e ícone da cultura popular espanhola, conhecida por sua atuação no cinema pós-franquista e por sua visibilidade como figura trans na mídia desde os anos 1970.

¹⁷ Arquétipo social da masculinidade viril espanhola.

A prótese, então, nomeia um modo pelo qual o corpo é produzido enquanto tal, isto é, o modo como as relações sociais de poder e saber tornam-se carne através de suas tecnologias constituídas, uma forma de recusa à distinção moderna entre natureza e técnica. Aquilo que chamamos de “natureza” é, em si, o efeito de um conjunto de tecnologias biopolíticas acopláveis. O corpo “biológico”, longe de constituir um dado neutro ou pré-discursivo, é o resultado de operações históricas que recortam, classificam, hierarquizam e estabilizam determinadas zonas corporais como se fossem evidências naturais. Nesse sentido, a tecnologia não intervém sobre um corpo “natural”, mas fabrica aquilo que passamos a reconhecer como corpo. A identidade, então, operaria também como uma prótese que se acopla a esse corpo, não enquanto essência imanente, mas como dispositivo técnico, político, discursivo e imagético que o produz, o regula e o inscreve em determinados regimes de reconhecimento social.

É nesse ponto que a prótese adquire seu alcance conceitual mais radical: ela designa a incorporação de códigos sociais, normas de gênero, discursos, imagéticas e regimes de visibilidade que se sedimentam na materialidade do corpo sob a aparência de evidência biológica. O sexo não é o fundamento natural do gênero, mas é precisamente o efeito de uma incorporação protética de gênero. Ou seja, aquilo que entendemos como diferença sexual resulta da fixação de diferenças sociais e políticas, produzidas por tecnologias historicamente situadas que se fazem passar por categorias naturais. A atribuição de sexo, nesse quadro, deixa de ser uma operação meramente descritiva para se revelar como um verdadeiro dispositivo de fabricação ontopolítica. A pergunta “é menino ou menina?” é, curiosamente, respondida, antes de tudo, por uma leitura ancorada em certos regimes de ordem visual, mediados por um aparelho eletrônico que, por meio de ondas sonoras de alta frequência, produz uma imagem digital do feto em formação ainda no útero. Para Preciado, essa designação funcionaria como uma mesa

abstrata de operações que fragmenta o corpo, seleciona certos órgãos como centrais e os inscreve em uma matriz binária e normativa de inteligibilidade. O sexo aparece, assim, como uma tecnologia de leitura e de escrita do corpo, uma prática de recorte que transforma multiplicidades somáticas em identidades estáveis, congruentes e governáveis.

Ao reconhecer que o corpo biológico se constitui por meio de um conjunto de próteses cuja articulação produz uma ficção política viva, naturalizada a tal ponto que apaga as marcas de sua própria fabricação histórica, torna-se possível aprofundar essa compreensão a partir do diagnóstico do capitalismo farmacopornográfico proposto por Preciado. Nesse regime, próteses macroscópicas e moleculares como hormônios sintéticos, cirurgias plásticas, implantes, fármacos e regimes de visualidade produzem corpos permanentemente moduláveis, plásticos e reprogramáveis. A prótese então deixa de ser exceção e se torna regra: todos os corpos passam a existir como montagens tecnossomáticas, atravessadas por fluxos farmacológicos, midiáticos e também cibernéticos, que fabricam identidades em escala não mais industrial, mas, agora, algorítmica.

Como exposto, reconhecer o caráter protético do corpo não implica um gesto de desmaterialização da experiência do ser; ao contrário, trata-se de uma estratégia política que, ao evidenciar que sexo, gênero e identidade são, na verdade, próteses – isto é, efeitos de tecnologias históricas acopláveis – abre a possibilidade de criação de usos experimentais e desviantes dessas mesmas técnicas. A prótese torna-se então campo de disputa, espaço de *hack*, de pirataria, de reprogramação desse corpo ciborgue e um laboratório de ficções tecnossomáticas alternativas. É nesse ponto que a crítica de Preciado não se limita a desnaturalizar o corpo, mas se projeta como um exercício de imaginação e produção política: pensar outras formas de remixá-lo em novos arranjos, a

partir da consciência de que o próprio corpo já é, em si, um arranjo ciborgue de tecnologias protéticas.

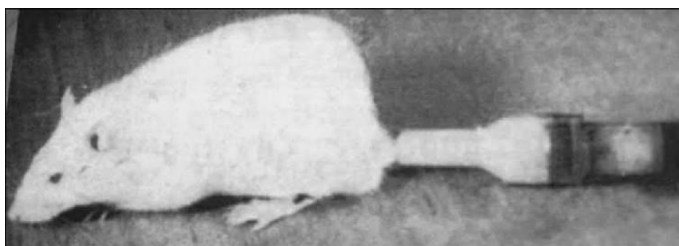
3.2. (Re/des)montagens ciborgues nos circuitos da identidade

A figura do ciborgue, ou *cyborg* em sua formulação original, emerge no início da década de 1960. O termo, uma abreviação de *cybernetic organism*¹⁸, foi cunhado pelo engenheiro Manfred Clynes e pelo psiquiatra Nathan Kline para nomear um organismo modificado por dispositivos tecnológicos capazes de intervir diretamente em seus processos fisiológicos. Em um artigo chamado *Ciborgues e Espaço*, publicado na edição de setembro de 1960 da revista *Astronautics*, os autores descrevem a experiência realizada com um rato de laboratório no qual foi implantado um mecanismo automatizado de liberação de substâncias químicas destinado a regular artificialmente suas funções corporais:

Para o complexo organizacional exogenamente estendido que funciona como um sistema homeostático integrado de modo inconsciente, propomos o termo “ciborgue”. O ciborgue incorpora deliberadamente componentes exógenos que estendem a função de controle autorregulatório do organismo, a fim de adaptá-lo a novos ambientes (Clynes & Kline, 1960, p. 27).

Figura 09

Rato de laboratório com uma bomba osmótica implantada



Fonte: Astronautics (1960)

¹⁸ Organismo cibernético, em tradução livre.

Já nesse processo inicial, o ciborgue aparece como um organismo atravessado por próteses ou um “complexo organizacional exogenamente estendido”, inaugurando todo um processo de dissolução das fronteiras entre natureza e tecnologia.

Para além da figura fabulativa típica da ficção científica, como de filmes notórios como *O Exterminador do Futuro* (1984), *Ghost in the Shell* (1989) e *Star Wars* (1977), Donna Haraway desloca o ciborgue do terreno restrito da metáfora fabulativa para compreendê-lo como uma condição da experiência contemporânea. O ciborgue não é apenas aquele que se utiliza de máquinas, mas aquele ser cuja própria existência se constitui na relação íntima, cotidiana e estrutural com os dispositivos tecnológicos microeletrônicos que modulam a percepção, a comunicação, os afetos e as próprias formas de ser no mundo contemporâneo:

Os estados modernos, as corporações multinacionais, o poder militar, os aparatos do estado de bem-estar, os sistemas de satélite, os processos políticos, a fabricação de nossas imaginações, os sistemas de controle do trabalho, as construções médicas de nossos corpos, a pornografia comercial, a divisão internacional do trabalho e o evangelismo religioso dependem, estreitamente, da eletrônica. A microeletrônica é a base técnica dos simulacros, isto é, de cópias sem originais (Haraway, 2023, p. 287-288).

No seio dessa íntima relação entre o humano e seus artefatos tecnológicos, Haraway (2023) introduz o ciborgue como entidade mitológica fronteira e organismo cibernético híbrido, capaz de transgredir fronteiras políticas, subjetivas, sociais e corpóreas, borrando os limites de categorias conceituais hierarquizantes e essencialistas, como humano/máquina, homem/mulher e natural/artificial, e assim, rompendo com as narrativas totalizantes sobre identidade e corpo. O ciborgue enquanto política representa uma rejeição às linguagens universalizantes, substituindo-as por práticas orientadas pelo

hibridismo, com o objetivo de dismantelar sistemas categóricos de dominação e possibilitar a emergência de novos modos de subjetivação. O ciborgue também evoca uma reflexão crítica sobre a construção de saberes e as relações sociotécnicas no mundo contemporâneo digitalizado, abrindo caminho para o vislumbre de novas possibilidades futuras, onde a pluralidade ocupa o centro e o corpo, entendido como um organismo técnico e histórico, é constantemente reinscrito, em diálogo com as tecnologias e as novas dinâmicas existenciais.

Em Preciado (2022), a noção de tecnologia, entendida como o conjunto de artefatos produzidos e mobilizados pelos seres humanos para a realização de suas práticas, sustenta concepções que se pretendem naturais e universais, como as de “natureza humana” e “diferença sexual”. Ao mesmo tempo, opera como um parâmetro colonial para mensurar níveis de civilização, racionalidade e desenvolvimento atribuídos aos diferentes povos. No interior das narrativas hegemônicas do colonialismo, mulheres e populações indígenas são frequentemente situadas do lado da “natureza”, convertendo-se, assim, em matérias a serem apropriadas, administradas e exploradas. Desse modo, a tecnologia se configura como um eixo conceitual em torno do qual se organizam classificações fundamentais de espécie (humano/não humano), gênero (masculino/feminino), raça (branco/racializado) e cultura (civilizado/primitivo). É precisamente contra esse regime classificatório que se inscreve o paradigma do ciborgue, concebido como um operador epistemopolítico que desestabiliza binarismos coloniais e projeta outras formas possíveis de coexistência e produção tecnológica da vida.

O ciborgue, tal como figurado na ficção científica, configura-se como uma composição híbrida de máquina e carne que, em Donna Haraway, ultrapassa a condição de mera metáfora especulativa para afirmar-se como um mito político radical. Para além

de designar uma entidade empírica, o ciborgue se apresenta como um dispositivo conceitual que tensiona as categorias essencialistas da ontologia moderna do humano, abrindo espaço para pensar os impasses da identidade, seus regimes técnicos e as tecnologias de poder que nela se inscrevem.

Um dos gestos centrais do *Manifesto Ciborgue* de Haraway (2023), consiste em diagnosticar o colapso das fronteiras imaginativas que pretendem separar humano e animal, organismo e máquina. Esses bipartidarismos não operam apenas no plano simbólico, mas são materialmente ficcionalizados por sistemas que ela chama de *informática da dominação*. A informática da dominação funciona por meio de redes, fluxos, códigos e sistemas de informação que atravessam os corpos, reorganizam o trabalho, modulam a sexualidade, reconfiguram e regulam as formas de produção de subjetividade. Mesmo diante desse cenário de tentativa de fabricação de congruências, o sujeito moderno unitário, autônomo e centrado em si encontra-se em processo de dissolução. Em seu lugar, emerge uma figura monstruosa, fragmentada, relacional e tecnicamente mediada: somos, já, ciborgues, quimeras¹⁹ produzidas na interseção entre a tecnobiociência e o cibercapitalismo planetário.

É a partir dessa ontologia instável que Haraway formula sua crítica mais incisiva às políticas identitárias essencialistas de alguns feminismos. Para ela, categorias como “mulher”, “classe trabalhadora” ou “povo” não constituem fundamentos naturais da ação política, mas efeitos históricos e discursivos, frequentemente atravessados por exclusões internas e hierarquias invisibilizadas. A busca por uma essência feminina universal ou por um sujeito revolucionário homogêneo, por exemplo, aparece, assim, como uma fantasia epistemológica perigosa, que tende a apagar diferenças e a

¹⁹ Monstro híbrido da mitologia grega, filha de Tifão e Equidna, formada por partes de leão, cabra e serpente.

reproduzir outras formas de dominação. Contra essa lógica, Haraway propõe deslocar-se para uma política da afinidade: não mais o que somos por origem ou natureza, mas aquilo que podemos construir em alianças parciais, instáveis e estratégicas. A figura da “mulher de cor” (*woman of color*) nos Estados Unidos, tal como mobilizada por ela, condensa esse gesto: não é identidade fixa, mas posição relacional, situada no cruzamento entre raça, gênero, classe e colonialidade, e, portanto, exemplar de uma identidade ciborgue, sempre negociável, sempre em metamorfose.

O que singulariza o manifesto de Haraway, no entanto, não é apenas sua dimensão crítica, mas sobretudo seu gesto transgressor, por vezes blasfêmico e, ao mesmo tempo, irônico. A autora não lamenta a perda da “natureza” (ou de “Deus”) nem cultiva um apego por um corpo orgânico “puro”, supostamente anterior à técnica. Ao contrário, ela abraça a impureza do ciborgue, sua condição ilegítima, pecaminosa, bastarda. Diferentemente do monstro de Victor Frankenstein, que sonha com a reconciliação com uma origem natural perdida, o ciborgue não deseja retornar ao Jardim do Éden (território originário), nem reivindica uma espécie de genealogia redentora transcendental. Ele desconfia das narrativas totalizantes, da promessa de reconciliação final, dos mitos de origem e de unidade. Sua força política reside na recusa tanto do corpo “natural” quanto do sujeito revolucionário essencial e purista, não contaminado. O ciborgue opera a partir da fissura, da contaminação, do ruído. Sua política é uma política da desestabilização – da mistura suja, irregular, desestabilizante, da falha, da interferência nos sinais emitidos pelos regimes normativos de construção de sentido:

Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai o salve mediante uma restauração do Paraíso, isto é, através da fabricação de um parceiro heterossexual, da sua complementação em um todo terminado, uma cidade e um cosmo. Ele não sonha com a comunidade no

modelo da família orgânica, dessa vez sem o projeto edípico. O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito a partir do barro e não pode sonhar em retornar ao pó. Talvez por isso eu quero avaliar se os ciborgues podem subverter o apocalipse do retorno ao pó nuclear na compulsão maníaca de nomear o Inimigo (Haraway, 2023, p. 263).

Nesse ponto, a escrita ocupa um lugar estratégico. Haraway identifica na escrita feminista, especialmente aquela produzida por mulheres racializadas autoras de ficção científica, a tecnologia ciborgue por excelência. Escrever é recodificar o mundo, reinscrever o corpo, reprogramar os sistemas simbólicos que organizam o real. A linguagem deixa de ser mero espelho da experiência para tornar-se uma prática de intervenção material, capaz de produzir outras narrativas de prazer, comunidade, parentesco e existência. A política ciborgue é, assim, inseparável de uma política da fabulação, uma vez que inventa mundos, desorganiza sentidos e produz ficções que não escapam da realidade, mas a reconfiguram.

Ainda assim, o manifesto não se entrega a um entusiasmo ingênuo, tendo em vista que a relação de Haraway com as tecnologias microeletrônicas é marcada por uma ambivalência radical. As mesmas tecnologias que possibilitam novas formas de agência e subjetivação produzem, simultaneamente, a intensificação da vigilância, a militarização da vida e a precarização global do trabalho. O ciborgue é, afinal, “filho ilegítimo do militarismo e do capitalismo patriarcal” (Haraway, 2023, p. 263). Mas é justamente nessa filiação bastarda que reside sua potência política: como criatura infiel, ele pode voltar-se contra suas próprias condições de produção.

O Manifesto Ciborgue, nesse sentido, permanece como uma intervenção desestabilizantemente produtiva, precisamente por recusar tanto a negação reacionária da tecnologia quanto sua celebração acrítica. Ao nos convidar a assumir nossa condição

ciborgue, Haraway nos obriga a abandonar a busca por uma origem e a reconhecer que já habitamos um mundo fronteiro, habitado por corpos híbridos e identidades instáveis. A política que daí emerge não é a da redenção total, mas a da regeneração a partir da ferida aberta, da construção de alianças entre corpos precarizados, da luta situada no interior das próprias redes que nos capturam. O ciborgue não oferece um projeto utópico acabado, mas uma bússola para navegar e disputar uma realidade já híbrida, no qual a única ética possível talvez seja a da parcialidade, da ironia e da recusa às promessas de totalidade. Como sugere a própria Haraway (2023), entre a deusa e o ciborgue, prefiro a heresia ciborguiana: rendo-me à máquina degenerada, à ficção impura, à montagem descontínua de si como estratégia de sobrevivência e de construção de horizontes possíveis para nossas in(ter)venções políticas híbridas e plurais.

3.3. Montação como dispositivo de produção de corpos-monstros

Ao introduzir sua teoria da performatividade de gênero, Butler (2018), em *Problemas de Gênero*, estabelece um diálogo direto com *Problemas Femininos* (1974) do diretor John Waters, na medida em que mobiliza o filme, logo no início da obra, como um dos pontos de partida para suas reflexões. Em *Problemas Femininos*, o ator Harris Glenn Milstead, que dá vida a *drag queen* Divine, encarna a personagem Dawn Davenport ao longo de distintos períodos de sua vida: da infância rebelde, marcada pela fuga de casa após não ter ganho seus sapatos de chá-chá-chá de presente de natal e pela gravidez decorrente de um encontro fortuito com um homem à beira da estrada, interpretado pelo próprio Milstead em sua versão drag king, até suas trajetórias como assaltante profissional, stripper, dona de casa e mãe. Ao longo de seu percurso marginal, Dawn Davenport materializa uma crítica ácida e profundamente irônica à construção da feminilidade normativa. Dawn não é recatada e do lar. É delinquente, insubmissa, implacável, das ruas, dos bordéis e das casas de striptease. Quando não encarna uma

caricatura exagerada de certos marcadores da feminilidade, Dawn personifica o avesso radical de tudo aquilo que se encontra socialmente codificado e naturalizado como feminino.

Figura 10

Divine pedindo carona como Dawn Davenport no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Figura 11

Divine em sua versão drag king no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Dawn Davenport é mãe, porém perversa, relapsa e cruel. A personagem encarna um contrário hiperbólico da figura da mãe ideal. Longe de ser modelo de cuidado ou afeto, Dawn se dirige constantemente à filha para expressar seu arrependimento por não ter feito um aborto quando pôde, ao mesmo tempo em que lamenta que seus castigos, cada vez mais severos, já não produzam o efeito desejado. Casada com um cabeleireiro adepto dos mais diversos tipos de fetiches bizarros e cercada por amigas ladras e prostitutas, ela compartilha sua rotina de roubos e golpes narrados com a banalidade de quem comenta um dia comum de trabalho corporativo. A agressividade, o crime, a perversão e quaisquer que sejam os marcadores opostos daquilo que institui uma moralidade são parte ordinária de sua vida cotidiana.

Figura 12

Divine como Dawn Davenport e sua filha Taffy no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Figura 13

Dawn Davenport e suas amigas Chicklette e Concetta no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Dawn passa então a frequentar o exclusivo salão *Le Lipstick Beauty Salon*, cujos proprietários, o casal Donald e Donna Dasher, se veem fascinados por sua atmosfera aberrante e a convidam para se tornar modelo de seu projeto fotográfico pessoal, que busca construir um manifesto estético que equipara beleza e crime. Dawn, junto ao casal, passa então a ser fotografada em uma série de situações cada vez mais selvagens, grotescas e criminosas, mas, ainda assim, contraditoriamente, temperadas com um certo glamour. Um momento crucial da narrativa ocorre quando Dawn sofre um ataque de ácido no rosto, perpetrado por sua sogra, a peculiar Tia Ida. Paradoxalmente, o casal a convence de que o ataque, em vez de desfigurá-la, teria acentuado ainda mais sua beleza. A partir desse deslocamento radical, John Waters mobiliza seu humor corrosivo para operar uma crítica às imposições de gênero que orbitam e constituem a produção

da feminilidade, principalmente na cultura norte-americana, bem como seus padrões estéticos de beleza, comportamento e moralidade.

Figura 14

Divine como Dawn Davenport, desfigurada após ataque com ácido, no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Divine, caracterizada pelo próprio John Waters vezes como “a mulher mais linda do mundo” e outras como uma mistura entre a atriz Elizabeth Taylor²⁰ e o monstro Godzilla²¹, é uma figura simultaneamente deslumbrante e disforme, que tensiona os limites entre beleza e monstruosidade. Estrela dos filmes independentes de Waters, marcados pelo flerte com o *camp*²², o repulsivo, o delirante e o bestial, Divine tornou-

²⁰ Atriz britânico-americana, estrela do cinema clássico de Hollywood, conhecida por sua beleza icônica, vida pública e performances marcantes em filmes como *Cleópatra* (1963).

²¹ Monstro gigante do cinema japonês de ficção científica e ícone da cultura pop, figurado como uma criatura colossal despertada pela radiação, encarnando a catástrofe, o trauma nuclear e as ansiedades da modernidade japonesa.

²² Segundo Susan Sontag, em *Notes on “Camp”* (1964), o camp é uma sensibilidade estética que valoriza o artifício, o exagero, a teatralidade e o mau gosto deliberado, apreciando objetos e performances não por sua seriedade ou profundidade, mas por seu estilo excessivo, sua ironia e sua capacidade de transformá-los em prazer estético.

se, então, paradoxalmente, uma das primeiras drag queens a perfurar a fronteira entre o underground e o *mainstream* ao protagonizar o sucesso *Hairspray* (1988), musical também dirigido por Waters, desta vez voltado ao grande público.

Figura 15

Divine em sua festa de aniversário no filme “Pink Flamingos”



Fonte: Flamingos (1972) de John Waters

A arte drag emerge, então, no interior das culturas underground urbanas queer, não apenas como uma prática estética ou performática de subversão, mas como uma tecnologia política de produção de subjetividade e de reconfiguração dos regimes de visibilidade de gênero. Longe de se restringir à imitação caricatural das feminilidades ou masculinidades hegemônicas, o dispositivo drag funciona como um conjunto de técnicas de produção de si que expõem o caráter ficcional, construído e reiterativo do gênero, ao mesmo tempo em que instaura um campo experimental de montagem, no

qual imagem, gesto e linguagem se entrelaçam na fabricação sensível de outros corpos e formas de existência.

Divine enquanto figura mítica e midiática operou então como uma espécie de vírus ciborgue da dissidência capaz de “infectar” os lares da família estadunidense média ao infiltrar-se através das tecnologias de comunicação em massa do século XX. A televisão, o cinema, os jornais e outros dispositivos foram fundamentais nesse processo de disseminação cultural, ao transportarem esses discursos e estéticas contra hegemônicos para o interior da vida doméstica heterossexual normativa. Trata-se de um movimento que instituiu o desconforto estético como linguagem, deslocando as noções do belo e da normalidade para o terreno da paródia, da instabilidade, da crítica, da problematização. Esse gesto se dá, sobretudo, através das diversas próteses que Divine acopla ao seu corpo feminizado, gordo e desviante: perucas, maquiagens extravagantes, figurinos escandalosos, enchimentos, saltos, gestualidades, códigos discursivos e corporais, que produzem uma estética ao mesmo tempo monstruosa e suntuosa. Divine se apresenta sem medo, feroz e disposta a existir em toda sua potência, levando à cena seus desejos mais proibidos, sua imagética assustadora e imponente, porém cativante, bem como sua beleza excêntrica e seu conjunto de próteses utilizados das formas mais distorcidas imagináveis.

John Waters, Divine e os Dreamlanders – sua trupe de atores amadores, marginais e socialmente desajustados – buscaram inicialmente difundir essas linguagens distorcidas no circuito dos *midnight movies* e, posteriormente, em espaços cinematográficos mais amplos. A partir desse movimento, não apenas conquistaram um público fiel, mas produziram deslocamentos sensíveis nas formas de ver, pensar e narrar, contribuindo para uma reconfiguração da própria linguagem cinematográfica ao

inscrever a subversão como operador estético e político, e suas montagens mais grotescas e absurdas como modos legítimos de ruptura e produção de sentidos.

Figura 16

Divine como Dawn Davenport em sua performance grotesca no filme “Problemas Femininos”



Fonte: Problemas Femininos (1974) de John Waters

Figura 17

Divine, John Waters e os Dreamlanders no set de “Pink Flamingos”



Fonte: Pink Flamingos (1972) de John Waters

Mais tarde, a drag queen RuPaul, investida de uma imagem cuidadosamente polida e plenamente assimilável pelo mercado, intensificou esse processo ao projetar sua drag – seu corpo ciborgue e queer, simultaneamente montado e montável – aos níveis mais elevados da cultura de massa. “Todos nascemos pelados e o resto é drag”: sua frase mais célebre circulou amplamente entre programas de televisão e rádio nos Estados Unidos ao longo da década de 1990 e continua a reverberar até hoje por meio das múltiplas plataformas que sua persona conseguiu ocupar, sobretudo através de seu *reality show* extremamente popular *RuPaul’s Drag Race*, vencedor de diversos prêmios Emmy e já consolidado como um grande marco da cultura pop global, com incontáveis franquias espalhadas pelo mundo.

Figura 18

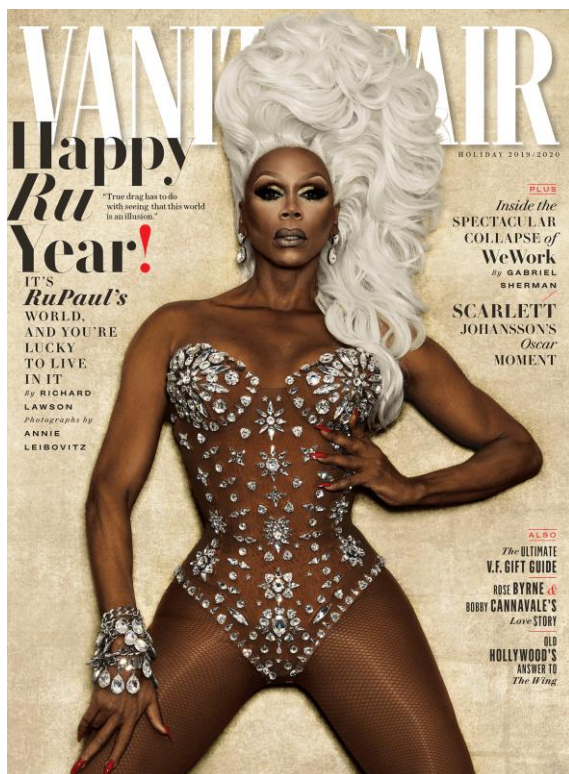
RuPaul no tapete vermelho do VH1 Fashion and Music Awards de 1995



Fonte: Getty Images

Figura 19

RuPaul na capa da revista Vanity Fair



Fonte: Vanity Fair (2019)

Drag, enquanto tecnologia estético-política, torna explícito o caráter montável da identidade. Por meio de acoplamentos protéticos – perucas, maquiagens, saltos altos, fitas durex, espartilhos, enchimentos, tecnologias cirúrgicas e outras estéticas corporais –, fabricam-se personagens que desestabilizam a ideia de gênero como essência, reinscrevendo-o como montagem, ficção viva e operacionalização estético-política sobre o corpo. Como dizia RuPaul, todes nós “fazemos drag” de algum modo ou de outro em nosso cotidiano (seja normativamente ou de forma dissidente): montamos e performamos personagens diversas, gêneros específicos por meio de reiterados conjuntos de gestos, tal como formulado por Butler.

A drag queen, nesse sentido, não apenas encena uma hipóbole de gênero, mas torna visível aquilo que costuma permanecer naturalizado: o fato de que todo gênero,

toda identidade, é sempre uma construção provisória, montável, produzida a partir de próteses, códigos corporais e performances incessantemente reiteradas.

O que chamarei de *montação* inscreve-se como uma expressão produzida no interior da sociabilidade de drag queens, mas também de mulheres trans, travestis, transformistas e drag kings e aqui será explorada para além de seu uso cotidiano, sendo aprofundada em sua potência teórico-epistemológica, a fim de explorar esse processo de produção protética, montável e performativa do corpo e da identidade, no qual o gênero é fabricado, comunicado e experimentado por meio de práticas de montagem tecnouestéticas. Longe de se reduzir a um mero ato de “vestir-se” ou de compor um arranjo visual, a montagem implica um conjunto de técnicas que se executam sobre o corpo, fazendo da estética um dispositivo de subjetivação e de intervenção crítica dos regimes de visualidade normativos da identidade. Nesse sentido, a montagem não apenas produz um corpo outro, mas engendra modos de existir que circulam, são coletivamente intercambiados, se amplificam e se reconfiguram nos espaços sociais, expandindo as possibilidades de expressão e reconhecimento para além das matrizes hegemônicas. Trata-se de um processo dinâmico no qual o corpo se torna uma interface política, um campo de experimentação coletiva sensível onde as identidades se mostram como conjuntamente montáveis, desmontáveis e remontáveis.

A partir das contribuições de Taya Carneiro (2019) em seu artigo “*Montação*”: *moda na comunicação da identidade de gênero*, posiciono a montagem como uma tecnologia de comunicação visual da identidade de gênero, mediada pela estetização do corpo e, sobretudo, pela estética da indumentária. No caso de travestis e mulheres trans, a montagem envolve práticas como o uso estratégico de roupas, maquiagens, acessórios e tecnologias médicas que visam à construção de determinadas silhuetas corporais e à remodelação de características lidas culturalmente como masculinas. O corpo, assim,

não aparece como dado natural, mas como matéria plástica, passível de ser esculpido, redesenhado e elaborado criativamente. Entretanto, a montagem não obedece a um modelo fixo ou a uma fórmula universal. Ainda que seus repertórios sejam compartilhados, não existe um objeto de moda ou uma transformação corporal que, por si só, garanta a inteligibilidade de uma identidade de gênero. O que se observa é um processo cotidiano, repetitivo e situado de corporificação performática, no qual o gênero e suas ornamentações constitutivas atuam como mediadores centrais de significados para a produção de si.

Desse modo, podemos inferir que a identidade se inscreve no corpo também por meio de uma dimensão eminentemente visual; contudo, essa inscrição é instável, descontínua e permanentemente aberta à variação, ou seja, metamórfica, ainda que dependa de uma certa repetibilidade para que possa ser reconhecida socialmente. A montagem, pode aqui ser compreendida como uma tecnologia que torna ainda mais evidente o caráter heterogêneo da identidade, instaurando fissuras que podem se constituir como potência de resistência a qualquer tentativa de fixação identitária. As drags, dessa forma, produzem corpos esteticamente exuberantes, intencionalmente artificiais, fragmentários, montáveis; corpos que se afirmam como artefatos, como ficções encarnadas, como existências que recusam a rigidez da identidade cisheterossexual e expõem o gênero e a identidade não como algo que se é, mas como algo que se faz, um verbo, um devir. A partir da montagem, o corpo passa a operar como um laboratório estético-político, um campo coletivo de reprogramação do gênero que incide tanto sobre sua materialidade quanto sobre seus regimes discursivos e visuais.

A montagem se configura como um deslocamento desviante dos códigos normativos de visualidade do corpo e da identidade, recusando as totalizações do regime de inteligibilidade do sistema sexo-gênero e produzindo formas de existência

que, ao se radicalizarem, tornam-se, sob regimes hegemônicos de visibilidade, legíveis apenas como abjeção, como monstruosidade. E é aqui que a montagem se torna *monstração*. A esse respeito, Jeffrey Jerome Cohen evoca a figura do monstro não como entidade exterior, mas como uma forma de pensamento, uma tecnologia cultural que encarna medos, desejos, fantasias e tensões históricas. Em sua proposição de que “o corpo do monstro é um corpo cultural”, Cohen (2000, p. 26) desloca a monstruosidade do campo da anomalia individual para o terreno da produção simbólica coletiva: o monstro não existe apesar da cultura, mas precisamente por causa dela. Ele é o sintoma visível de conflitos invisíveis, o lugar onde se condensam as ansiedades de uma época. Nesse sentido, a monstruosidade não designa apenas aquilo que é considerado disforme, mas também tudo que escapa às categorias estabilizadoras do pensamento moderno sobre o corpo e a identidade. O monstro habita as fronteiras: entre humano e não-humano, natureza e cultura, vida e morte, normal e patológico, eu e outro. Sua existência é limiar, e é exatamente essa posição de fronteira que lhe confere força epistemológica. Como afirma Cohen, os monstros são “híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas de inclusão em qualquer estruturação sistemática” (Cohen, 2000, p. 30). O monstro é queer não apenas por transgredir, mas também revelar que os próprios limites identitários são construções históricas, políticas e narrativas.

A monstruosidade, portanto, não é uma essência, mas um efeito de leitura. Algo se torna monstruoso quando é percebido como ameaça a uma ordem simbólica que se pretende natural. O monstro é aquilo que não deveria existir, mas insiste. Por isso, ele é sempre relacional: não há monstro sem um olhar que o nomeie como tal, sem uma norma que ele desestabilize, sem uma gramática que ele force a titubear. Nesse sentido, “o monstro é a diferença feita de carne” (Cohen, 2000, p. 32), isto é, a materialização

daquilo que a cultura não consegue assimilar sem crise. Cohen sugere ainda que o monstro retorna incessantemente. Mesmo quando é derrotado, morto ou expulso da narrativa, ele reaparece sob outras formas, em outros tempos, com novos nomes. Isso ocorre porque o monstro não resolve o conflito que encarna; ele apenas o dramatiza. O monstro nasce, como afirma o autor, “nas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (Cohen, 2000, p. 26). Sua repetição fantasmática indica que os problemas que o geraram permanecem ativos: desigualdades, pânicos morais, crises humanas e tensões identitárias.

Há, nesse ponto, uma inversão fundamental: se a tradição ocidental costuma associar o monstro ao desvio ou à corrupção, Cohen propõe pensar a monstrosidade como um arquivo crítico da normalidade. O monstro expõe que o normal só se sustenta pela exclusão, violência simbólica e processos de abjeção. O monstro não ameaça a ordem porque é exterior a ela, mas porque revela sua fragilidade interna. Além disso, a monstrosidade carrega uma dimensão desejante. O monstro não é apenas temido; ele também fascina e seduz. Como afirma Cohen, “as mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas” (Cohen, 2000, p. 48). Há algo no monstro que convoca o olhar, que captura a imaginação, justamente porque ele encarna possibilidades de existência que foram interditadas: outros corpos, outros prazeres, outros modos de subjetivação, outras identidades. O monstro figura aquilo que poderia ter sido, mas não foi autorizado a ser.

Quando aproximamos Cohen à teoria queer, torna-se evidente que muitas existências historicamente marcadas como monstruosas – corpos trans, não binários, racializados, com deficiência – não o são por qualquer desvio ontológico, mas por produzirem uma crise nas ficções hegemônicas do humano (Bagagli, 2016; Bento,

2017). A monstruosidade aparece, então, como um marcador político da diferença, um rótulo que busca domesticar aquilo que desorganiza as taxonomias dominantes.

Assim, pensar o monstro em Cohen é aceitar que a monstruosidade não está fora da cultura, mas é uma de suas formas mais intensas de reflexão. O monstro é aquilo que a cultura normativa dominante produz para poder narrar fábulas heroicas sobre si, se proteger e se justificar. Mas é também aquilo que pode ser reapropriado como figura de resistência, como emblema de vidas que recusam a norma e insistem em existir nos interstícios do representável. A monstruosidade deixa de ser apenas marca de exclusão e se torna um modo de habitar as fronteiras e fazer delas não somente um lugar de exílio, mas um território político de invenção e produção de si.

3.4. A monstra ciberdrag e as políticas do telecorpo

Em *Dysphoria Mundi*, Preciado denomina *telecorpo* como “a forma de existência carnal-temporal do ciborgue na era da produção e da comunicação digitais” (Preciado, 2023, p. 220), concebendo-o como uma entidade organo-técnica situada nas zonas de fricção entre vida e cibernética, carbono e silício. O telecorpo se mostra, assim, como uma superfície de emissão: um corpo convertido em imagem circulante, em artefato técnico-programável, projetado para existir sob o regime da visibilidade contínua das plataformas digitais. O telecorpo é um corpo escaneável, editável, hackeável; replicado em múltiplas instâncias de telepresença, disperso pelas arquiteturas do ciberespaço como fluxo de dados.

Nesse sentido, se o corpo moderno era capturado por uma gramática rígida de classificação (humano/animal, homem/mulher, branco/racializado, vivo/morto), o telecorpo já não habita mais esses regimes fixos de enquadramento. Ele existe como variação programável, modulada por filtros, algoritmos e sistemas de reconhecimento

que o fazem deslizar entre categorias instáveis de visibilidade. O telecorpo é, dessa forma, composto por dados, pixels, intensidades térmicas e padrões de movimento, reduzido a parâmetros técnicos e signos mutáveis. Seu ambiente é a Internet enquanto ecossistema econômico e dispositivo de controle; e as ciências que o governam já não são a biologia ou a medicina, mas a informática e o marketing, tecnologias de gestão da vida e da atenção.

Longe, portanto, de ser pós-gênero ou pós-racial, o telecorpo é produzido por algoritmos normatizantes que reprogramam sexualidade, gênero e raça segundo lógicas próprias. Ele se consolida como agente central da economia cognitiva: corpo-trabalho, corpo-mercadoria, corpo-dado que circula, produz, consome e se legitima por certas métricas de visibilidade. Ao mesmo tempo objeto da vigilância digital e potencial vetor de desobediência cibernética, o telecorpo emerge como ficção tecnopolítica viva que não é plenamente biológica, nem apenas eletrônica, mas uma forma de existência híbrida onde também se inscreve a possibilidade de ação coletiva e de insurgência no interior do capitalismo cibernético (Preciado, 2023).

É nesse horizonte que se inscrevem as transformações recentes do capitalismo farmacopornográfico de Preciado, já citado anteriormente como o regime econômico e político no qual a produção e a reprodução da vida se dão por meio de tecnologias bioquímicas e dispositivos midiáticos. Porém, a partir da virada do século, a Internet reconfigura profundamente essa lógica ao deslocar e inverter a relação entre o considerado “real” e o virtual. Se, anteriormente, o virtual correspondia ao que existia apenas no âmbito das redes e o real o que se encontrava fora delas, hoje aquilo que se afirma como efetivamente real é justamente o que conquista presença, visibilidade e circulação online. Passamos, assim, a existir na medida em que nos tornamos virtualizáveis, inaugurando uma outra realidade, um espaço de produção de sentido

constituído ciberneticamente que passa a modular, governar e reorganizar as formas contemporâneas de viver, representar e até de morrer.

Para poder existir nesse regime, o corpo configura-se a partir de uma cadeia indefinida de mediações semiotécnicas, operando por meio de um conjunto de próteses que condensam performances digitais em perfis, contas, endereços eletrônicos, interfaces de plataformas e dispositivos de consumo e produção de imagens, dados e conteúdos. Já não se trata propriamente de um agente físico, mas de um sujeito traduzido em consumidor e produtor digital, convertido em fluxo informacional, código, registro financeiro, identificação numérica e endereço postal digital, por onde circulam mercadorias, serviços, signos e discursos.

O popular smartphone ocupa, nesse processo, uma posição central, operando como uma prótese cibernética externa ao corpo, quase como um tecno-órgão vivo permanentemente ativo: simultaneamente arquivo digital, interface sensível e extensão eletrônica de si. Preciado (2023) o compreende, nesse sentido, como o órgão central do capitalismo cibernético, um dispositivo que concentra, media e reorganiza as relações entre corpo, técnica, subjetividade, informação, desejo e valor.

Essa reorganização se dá sob a vigilância contínua de um olhar digital que opera em tempo real, próprio de um Estado cada vez mais ciberneticamente autoritário, no qual a ideia de comunidade se reduz a um conjunto de usuários conectados e a soberania se redefine como capacidade de controle informacional, monitoramento algorítmico e gestão massiva de dados. Produz-se, assim, um novo tipo de sujeito protético, ultraconectado, permanentemente capturado por dispositivos de consumo, biovigilância e modulação da vida.

O que se encontra em jogo, então, como aponta Preciado (2023) citando Jonathan Crary (2008), é uma reconfiguração profunda das relações entre o sujeito e os modos de representação. Se o observador moderno foi historicamente moldado pelas pressões disciplinares das instituições e dos regimes visuais clássicos, o sujeito da era cibernética emerge como efeito da implantação de tecnologias pré-fabricadas que se conectam diretamente ao sistema nervoso e ao corpo, deslocando a experiência perceptiva para um espaço digital constituído a partir de algoritmos, cálculos e sinais eletrônicos. Nesse cenário, a Internet e as instituições disciplinares tradicionais não se opõem como ilusão versus verdade, mas como tecnologias políticas distintas e concorrentes de produção de subjetividade, que possuem como tendência a fusão para configurar novas formas de governança. É justamente no interior dessa transição que se disputam os horizontes emancipatórios das lutas queer versus os projetos de intensificação do controle normativo, revelando que o campo da tecnologia não é neutro, mas um terreno estratégico onde os futuros possíveis para a vida, o corpo, a política e a identidade são disputados.

A mutação dos órgãos que modulam a sensibilidade, intensificada pela conexão contínua com os dispositivos cibernéticos, inscreve-se no corpo como uma experiência difusa. As superfícies analógicas parecem ser progressivamente arrancadas e substituídas por revestimentos digitais, de modo que assistimos à implantação de uma nova camada sensível sobre os corpos contemporâneos: uma pele tecnológica que redefine as formas de presença, percepção e afetação (Preciado, 2023). Nesse contexto, a digitalidade tende a engolir todas as outras formas de posicionamento do corpo no mundo, colocando em crise a própria subjetividade moderna e sua capacidade de sustentar projetos clássicos de emancipação fundados na ideia de uma consciência autônoma que se liberta das sujeições do poder. Torna-se necessário, então, inventar

outros modos de existir para essa somateca digitalizada, esse corpo-arquivo vivo constituído de dados e imagens em permanente circulação.

Se, por um lado, a função desejante e as modulações corporais de gênero, sexo e raça, forjadas pela modernidade, passam a ser progressivamente absorvidas e administradas pelo mercado digital, por outro, torna-se urgente arrancar esse corpo, construção histórica atravessada por extensões culturais e tecnológicas, do regime de captura do capitalismo cibernético que governa o desejo, a sensibilidade e a própria experiência de ser. Isso implica reconhecer que as técnicas necrobiopolíticas e os dispositivos farmacopornográficos não são meros instrumentos externos de regulação, mas máquinas ativas de produção de identidades, controle e exploração das mesmas, diante das quais se impõe um ato coletivo de reapropriação crítica. Politizar essa relação significa, portanto, deslocar o uso das próteses de forma coletiva, compreendendo que nenhuma transformação será possível sem um processo de *autohackeamento*, isto é, sem uma modificação radical da estrutura e dos modos de uso dessas próteses técnicas. Afinal, o horizonte da emancipação não reside mais na defesa da privacidade ou da posse de um corpo, ou de uma identidade individual, mas na invenção de formas críticas de conectividade, capazes de subverter os regimes de captura e reconfigurar politicamente os modos de existir, desejar e habitar o ciberespaço.

É a partir dessas reflexões que, inspirada pela originalidade do conceito de biodrag formulado por Preciado em *Testo Junkie*, proponho pensar aquilo que chamarei de *ciberdrag* como um conceito-chave emergente das políticas do telecorpo, de seus regimes de visualidade e de suas montações, compreendidas aqui como tecnologias performativas de montagem identitária dissidente. Se, em Preciado, biodrag nomeia os processos pelos quais o corpo é tecnicamente fabricado por meio de tecnologias bioquímicas e médicas, atravessadas por determinados discursos e semióticas, *ciberdrag*

designaria um dispositivo tecnológico de montagem de si a partir das ferramentas e recursos da virtualidade, possuindo um caráter intensamente estético, que mobiliza próteses imagéticas, informacionais e cibernéticas capazes de modular o telecorpo vivo, a existência e a própria produção de identidade, abrindo caminho para novos regimes de visibilidade de gêneros cada vez mais dissidentes e monstruosos.

Trata-se, assim, de compreender que, no ambiente cibernético, o corpo e a identidade não são apenas representados: são calculados, indexados, ranqueados, memetizados e governados por sistemas técnicos que operam segundo lógicas de inteligibilidade fundadas em cálculos algorítmicos. A visibilidade deixa de ser um simples campo de manifestação para tornar-se uma infraestrutura de gestão da vida, na qual existir é, antes de tudo, tornar-se legível, mensurável e classificável algoritmicamente.

Nesse sentido, ciberdrag não se reduz a uma estética ou a uma performance visual cibernética, mas diz respeito a toda produção de si fabricada no interior do regime ciber-tecnopolítico contemporâneo de modulação identitária, no qual algoritmos e inteligências artificiais também participam ativamente desse processo de montagem de existências híbridas, quer queiramos ou não. Esses sistemas, ao operarem por métricas de engajamento, reconhecimento, categorização de dados e padrões comportamentais, instituem uma economia da visibilidade que tende a abjetar corpos dissidentes, convertendo-os em ruído, desvio, exceção ou meme. A dissidência de gênero, quando não é simplesmente apagada, é frequentemente capturada por uma lógica de “memeficação”, na qual a diferença se transforma em espetáculo, caricatura, escárnio ou fetiche, esvaziada de sua potência política e reconfigurada como mercadoria simbólica.

Ciberdrag, contudo, inscreve-se num campo de tensões. De um lado, as plataformas digitais de mídia sociais operam uma captura contínua da diferença,

produzindo identidades totalizantes, facilmente reconhecíveis, classificáveis e monetizáveis pelo capital; de outro, esses mesmos espaços de visibilidade constituem zonas instáveis, ambíguas e atravessadas por fissuras, nas quais podem emergir práticas de resistência, desobediência tecnológica e reinvenção de si. É nesse ponto que ciberdrag pode atuar também como uma tecnologia de antagonismo algorítmico: não se trata de negar o sistema, mas de operar a partir de dentro, contaminando suas lógicas, desviando seus códigos visuais e incorporando suas falhas estéticas.

Nesse contexto, proponho pensar as monstras como figuras centrais de transgressão no seio das tecnologias ciberdrag. As chamadas monstrações não são apenas montações estéticas, mas montagens ontopolíticas, montagens de modos de existir dissidentes que se constituem a partir da distorção deliberada daquilo que o sistema busca totalizar, normalizar, higienizar ou tornar plenamente legível.

Diferentemente de uma performance orientada à adequação, ao reconhecimento e à assimilação, a monstração ciberdrag investe na turvação, no excesso, no desvio, na quebra de expectativas, na fuga constante às gramáticas da inteligibilidade totalizante e capturável, produzindo imagens de corpos que escapam às taxonomias do algoritmo.

As monstrações ciberdrag funcionam, assim, como contra-dispositivos de visualidade. Elas não pretendem simplesmente ocupar os espaços digitais, mas reprogramar seus regimes de percepção, instaurando formas de presença e visibilidade que não se deixam reduzir a identidades fixas, perfis comportamentais ou narrativas lineares. Trata-se de uma política da imagem que não busca a congruência, mas a perturbação; não a legibilidade, mas a desestabilização; não o reconhecimento pleno, mas a instabilidade como estratégia de sobre/vivência. Uma política que, à maneira de Divine, articula operações de distorção subversiva das próteses disponíveis pelas próprias plataformas digitais, tensionando ao máximo os seus regimes de visualidade

por meio de um intercâmbio de técnicas de profanação dos dispositivos normatizantes que os sustentam.

Se vivemos sob uma avalanche de imagens sistêmicas mediadas pelo poder algorítmico tecnocrata, a resistência estético-política dissidente passa necessariamente pela contaminação de suas infraestruturas cibernéticas. Nesse horizonte, a monstração ciberdrag pode ser entendida como uma prática radical de fabulação de si por meio da montagem estética: uma maneira de produzir identidades dissidentes que não apenas se mostram, mas se “monstram” conjuntamente, coletivamente, exibindo-se como aquilo que desorganiza, inquieta e corrompe os regimes normativos de visualidade de gênero no ciberespaço, e que, a partir daí, se expande para a produção de novos lugares possíveis de existência. A monstra ciberdrag não reivindica um lugar dentro do sistema; ela insiste em habitar o limiar, em mobilizar o erro, a falha, inventando modos de existir que desafiam continuamente as tentativas algorítmicas de totalização, captura e mercantilização da diferença.

4. ATLAS DAS MINHAS DEAMBULAÇÕES ENTRE PASSAGENS CIBERNÉTICAS E OCUPAÇÕES URBANAS ALÉM-TELAS: GUIKA E SEUS FLUXOS HÍBRIDOS MONSTRUOSOS

4.1. Perambulações dissidentes de uma flâneur queer-ciborgue

Antes de mais nada, para que os contornos metodológicos desta pesquisa possam ser devidamente delineados, acredito que seja necessário percorrer alguns dos caminhos que permitiram a sua emergência. Desse modo, convido você, leitor/a/e, a acompanhar as trilhas que me conduziram à sua construção. O método que se desdobra aqui não nasce de um plano sequência de via única, mas de uma série de explorações e deslocamentos que foram se constituindo expansivamente no próprio movimento da experiência de pesquisar.

Ao me deparar com um novo contexto de vida – meu deslocamento de Manaus para Fortaleza a fim de cursar Mestrado em Psicologia na Universidade Federal do Ceará – me vi diante de uma novidade fascinante, mas ao mesmo tempo, desestabilizadora. Habitar uma cidade inteiramente nova, morar sozinha pela primeira vez e enfrentar os desafios de reorganizar a vida em um espaço desconhecido produziram uma experiência marcada por diversas ambiguidades. Havia, por um lado, a euforia e a promessa da descoberta que o ineditismo parecia oferecer; por outro, havia também um sentimento de estar vulnerável que tornava o enfrentamento direto dessa nova realidade algo, por vezes, difícil de sustentar. Durante esse período, passei longos intervalos de tempo recolhida em meu pequeno apartamento. Foi durante esse momento de recolhimento que minhas primeiras explorações da cidade começaram a se desenhar, ainda que de maneira mediada unicamente por telas. Antes de percorrer Fortaleza com os próprios passos, percorri-a virtualmente. Por intermédio do Instagram, passei a navegar por perfis, publicações, vídeos e imagens que, articulados como mosaicos de

pixels, davam cor e forma à vida urbana da cidade, ainda que de forma remota. Assim, pouco a pouco, fui rolando, clicando e visitando páginas diversas, descobrindo mostras, espetáculos, festivais, festas e outros eventos que expunham produções artísticas coletivas e davam forma à rica cena cultural fortalezense, especialmente em seus circuitos underground, que tanto despertavam meu interesse.

Essas incursões digitais constituíram meus primeiros passos pela cidade. Passos híbridos, realizados entre o confinamento doméstico e as possibilidades das redes. Nesse movimento, me deslocava com curiosidade e entusiasmo, ainda que preservando certo distanciamento, tateando virtualmente esse território desconhecido antes de habitá-lo plenamente. Logo, essas explorações foram traçando linhas de interesse outras, caminhos possíveis e paisagens que despertavam em mim o desejo de atravessar a tela – algo que, mais tarde, viria a se concretizar.

Foi a partir das discussões realizadas nas reuniões do Parallaxe, bem como nas disciplinas e grupos de estudo promovidos pelo professor Aluísio, voltados à reflexão sobre o poder das imagens na construção das narrativas de si e do mundo, que tive contato com Walter Benjamin e sua alegoria metodológica materializada na figura enigmática do “flâneur”.

A figura do flâneur emerge no cenário urbano parisiense do século XIX como uma presença ambígua, mas profundamente reveladora das transformações sociais e sensíveis que atravessam a experiência da modernidade. Sua aparição recorrente nas brochuras de bolso de breve circulação conhecidas como *fisiologias*, sugere que o flâneur não era apenas um personagem excêntrico da paisagem urbana de Paris, mas também um sintoma de uma sociedade em pleno processo de metamorfose.

Muito populares em Paris nos anos 1840, as fisiologias consistiam em pequenos fascículos ilustrados que retratavam costumes, cenas da vida cotidiana e figuras características da metrópole por meio de descrições e narrativas curtas. Ao encenar a multiplicidade de personagens que compunham o espaço urbano, essas publicações buscavam familiarizar o leitor burguês com a crescente complexidade da vida moderna, atenuando o choque provocado pela experiência da grande cidade. Ao mesmo tempo, funcionavam como um produto cultural alinhado ao espírito fugaz e boêmio que animava os *boulevards*²³ parisienses (Benjamin, 2005; Benjamin, 2019; Simmel, 2009).

Os autores dessas tipologias urbanas empenhavam-se em observar e classificar as figuras que atravessavam a nova metrópole, assumindo a tarefa de inventariar os modos de vida emergentes daquele cenário em transformação. Não por acaso, Walter Benjamin os descreve como autênticos “botânicos do asfalto” (Benjamin, 2005, p. 38), uma vez que percorriam a cidade como quem explora uma densa floresta repleta de espécies humanas, recolhendo fragmentos capazes de revelar os ritmos, tensões e sensibilidades próprias da modernidade nascente.

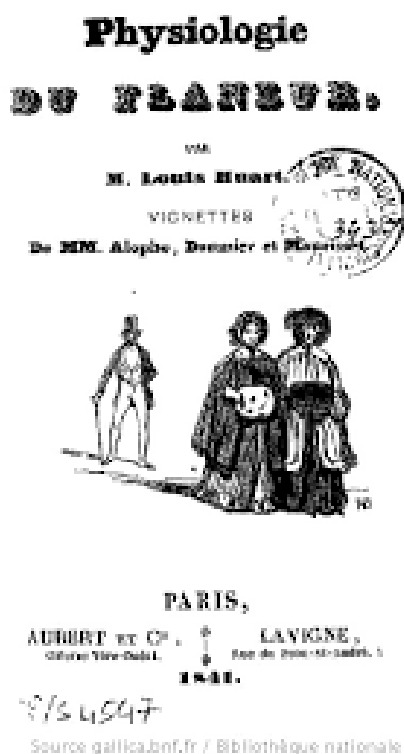
Nessas publicações, o flâneur aparece frequentemente como uma figura quase caricatural. Ele é um sujeito curioso, atraído pelas grandes novidades e surpresas que emergem daquele inédito e vibrante cotidiano urbano. Entretanto, esse gesto aparentemente despretensioso de vagar pelas ruas encobre algo ainda mais complexo. Ao caminhar sem destino preciso, o flâneur transforma a errância em uma forma original de apreensão de sentidos. Seus passeios convertem-se em exercícios de observação capazes de transformar a experiência ordinária da cidade em reflexão estética e crítica social. A cidade passa, então, a ser lida como um texto composto por

²³ Via urbana larga, geralmente arborizada e composta por múltiplas pistas de circulação. Tornou-se característico das transformações urbanas de Paris no século XIX, especialmente durante as reformas conduzidas por Georges-Eugène Haussmann no governo de Napoleão III.

sinais dispersos, cujas manifestações – rostos, vitrines, mercadorias, movimentos, sons – reluzem como ouro ao olhar daquele que sabe deter-se diante do que emerge como contingência. O flâneur torna-se, assim, uma espécie de tecelão da metrópole, alguém que percorre seus espaços recolhendo e entrelaçando os fios das múltiplas narrativas que emergem do intenso fluxo urbano.

Figura 20

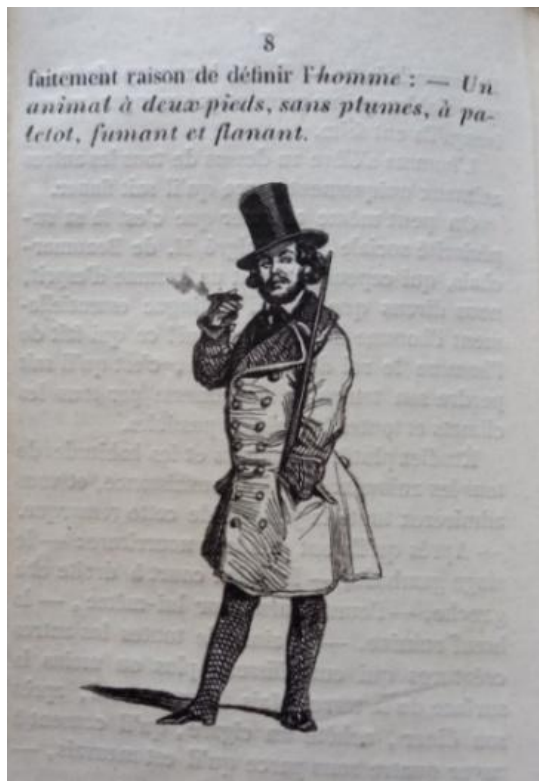
Capa de Physiologie du flâneur, de Louis Huart, com vinhetas ilustradas por Alophe, Daumier e Maurisset



Fonte: Getty Research Institute

Figura 21

Ilustração do flâneur retirado de Physiologie du flâneur, de Louis Huart, com vinhetas ilustradas por Alophe, Daumier e Maurisset



Fonte: Getty Research Institute

Essa sensibilidade errante foi celebrada por Charles Baudelaire, que reconhece no flâneur uma figura privilegiada em seus estudos sobre arte e modernidade. Para o poeta e ensaísta francês, o artista moderno é aquele capaz de captar no instante transitório um fragmento de beleza inesperada. A modernidade, para ele, é constituída pelo transitório, pelo efêmero; dimensões que coexistem com aquilo que permanece eterno na arte. A tarefa do observador moderno, por esse motivo, consistiria justamente em extrair o eterno do transitório, revelando, nas formas mais fugazes da vida urbana, algo que transcende o instante de sua aparição.

O flâneur é compreendido, portanto, como uma figura dotada de uma sensibilidade singular, alguém que caminha sozinho, movido por uma imaginação fértil, atravessando as multidões com atenção às imagens e às sensações que se intensificam na experiência urbana:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente, esse homem, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado... Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir esta ideia em questão. Trata-se para ele, do extremo atual, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (Baudelaire, 2007, p. 25).

Contudo, essa experiência está longe de ser inocente. Como observa Benjamin (2017) em seus estudos, o flâneur habita um espaço profundamente marcado pela emergência do capitalismo moderno. As passagens cobertas de Paris constituem um dos ambientes privilegiados para essa nova experiência urbana. Nelas, a rua transforma-se em uma espécie de *intérieur*²⁴ coletivo, repleto de vitrines, mercadorias e promessas utópicas de um futuro sofisticado e radiante. O flâneur move-se nesse espaço como observador e, ao mesmo tempo, participante, fascinado pelo espetáculo das mercadorias, mas também capaz de notar o caráter paradoxal desse universo. Essa ambiguidade define sua posição diante da modernidade. Ao caminhar entre as multidões, o flâneur experimenta simultaneamente o anonimato e a exposição. Ele é um sujeito dissolvido entre os corpos, mas que preserva uma distância contemplativa que lhe permite observar as tramas invisíveis da sociabilidade urbana. Seu olhar capta aquilo que frequentemente

²⁴ Espaço doméstico burguês, isto é, o interior das casas; ambiente comumente visto como privado.

escapa à percepção apressada dos demais: pequenos detalhes, gestos desvalorizados, cenas aparentemente banais que revelam as tensões entre fascínio e alienação, liberdade e controle, individualidade e massificação. O flâneur condensa múltiplas dimensões da experiência moderna: é personagem social, metáfora estética e operador crítico da vida urbana.

Nos ensaios dedicados à obra de Baudelaire e à experiência do século XIX, Benjamin (2017) realiza um deslocamento decisivo na compreensão dessa figura. Aquilo que poderia parecer apenas mais um tipo urbano entregue à bisbilhotagem e ao ócio transforma-se, em sua leitura, em um procedimento sensível de interpretação histórica. O flâneur de Benjamin deixa de ser apenas um personagem caricatural para tornar-se um método: uma forma de leitura da cidade baseada na atenção aos fragmentos e resíduos minimizados que compõem a vida moderna.

Em vez de construir narrativas históricas lineares, o flâneur trabalha a partir de vestígios fragmentários dispersos e menosprezados, capazes de revelar, quando reunidos, novas condições de sentido presente. O pequeno momento singular torna-se o ponto de cristalização de um acontecimento histórico mais amplo. O gesto do flâneur, atento aos detalhes efêmeros da vida urbana, ressoa em um método de montagem desses recortes invisibilizados que, para mim, assume um caráter intensamente queer. Isso porque tal gesto procura subverter a historicidade normativa, iluminando os fragmentos dissidentes do passado, frequentemente desvalorizados ou marginalizados pela narrativa dominante do progresso moderno. Esse procedimento, de certo modo, “queeriza” o tempo, ao desafiar a linearidade característica de uma temporalidade retilínea (ou *straight*²⁵, em inglês) estruturada a partir de um horizonte de centralidade heterossexual.

²⁵ Em inglês, refere-se a pessoas heterossexuais, mas que também pode significar “reto” ou “retilíneo”. Construo aqui um trocadilho que explora simultaneamente esses dois sentidos da palavra.

Ao fazê-lo, abre-se espaço para imaginar outras maneiras de costurar e habitar o tempo, privilegiando narrativas não lineares, temporalidades alternativas e experiências de vida que escapam às normativas hegemônicas.

Nesse sentido, a figura do flâneur pode ser compreendida como um corpo que experimenta intensamente a fricção entre indivíduo e cidade. Seu caminhar não é um deslocamento espacial qualquer, mas um encontro entre corpo e ambiente, entre as memórias de diferentes tempos. Caminhar, para ele, também é uma forma de recordar: a cidade funciona como um dispositivo mnemotécnico²⁶ que desperta imagens e saberes acumulados na experiência do sujeito.

Com o avanço das transformações urbanas e tecnológicas, a tradição da deambulação contemplativa parece gradualmente entrar em crise. O ritmo acelerado das metrópoles contemporâneas, bem como sua virtualização, a racionalização dos espaços e a funcionalização crescente da vida cotidiana tornam cada vez mais raro o gesto errante que caracterizava o flâneur. Ainda assim, sua figura persiste como uma espécie de memória crítica da experiência urbana, um vestígio de outras formas possíveis de perceber e habitar a cidade.

Ao longo do século XX, essa herança é retomada e reconfigurada por práticas artísticas e políticas que buscam deslocar e expandir o gesto contemplativo da *flânerie*, inscrevendo-o em dinâmicas mais ativas de intervenção no espaço urbano. Conforme aponta Gabriela Freitas (2020), no texto *Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea*, um momento decisivo nesse processo ocorre com o surgimento da Internacional Situacionista, movimento que propôs a superação da separação entre arte e vida cotidiana.

²⁶ Referente às tecnologias de mobilização da memória.

Diante desse contexto, Guy Debord formula, no seio da Internacional Situacionista, o conceito de *deriva*, definida como uma técnica específica de deambulação por ambiências urbanas variadas (Situationniste, 1997). Diferentemente de um passeio tradicional, a deriva não se limita ao simples caminhar: ela é o experimentar dos efeitos psicogeográficos do espaço urbano, ela explora as forças afetivas e simbólicas que atravessam a cidade e o corpo sensível. Dessa forma, a psicogeografia situacionista propõe uma cartografia alternativa para a cidade. Em vez de obedecer ao traçado funcional das ruas e avenidas, o caminhante passa a orientar seus percursos a partir de intensidades afetivas, atmosferas e encontros inesperados. Sobreposição ao mapa oficial da cidade uma cartografia da experiência, construída a partir da relação imbricada entre corpo, subjetividade e espaço urbano. A cidade deixa de ser apenas uma infraestrutura arquitetônica e passa a ser compreendida como campo de experimentação, uma imersão sensível.

Ainda de acordo com Freitas (2020), essa dimensão sensível e experimental do caminhar encontra uma formulação radical nas proposições do artista plástico e performático brasileiro Hélio Oiticica, especialmente na experiência que denomina de *delirium ambulatorium*. Para Oiticica, perambular pela cidade constitui um “delírio concreto” produzido pelo confronto atento com as coisas prosaicas do cotidiano. Ao percorrer zonas marginais, territórios boêmios e paisagens “guetificadas”, o caminhante recolhe fragmentos afetivos capazes de reconfigurar tanto a percepção do espaço quanto a própria subjetividade. A partir dessa perspectiva, o caminhar torna-se uma prática sensível e implicada de produção de sentido, de identidade. O corpo em movimento transforma-se em instrumento de leitura da cidade, recolhendo imagens e memórias que mobilizam e, posteriormente, se organizam em constelações inéditas de significado, ao bom gosto de Benjamin. O museu, como sugere Oiticica, deixa de ser um espaço

delimitado entre quatro paredes e passa a coincidir com o próprio mundo: qualquer lugar pode tornar-se campo de experimentação e produção estética.

É nesse ponto que a tradição da flânerie encontra novas possibilidades a partir desses processos de hibridização epistemológica. Se o flâneur do século XIX observava a cidade a partir de uma posição ambígua entre fascínio e distanciamento, as práticas contemporâneas de perambulação radicalizam a dimensão subjetiva e experimental dessa relação, aproximando-a ainda mais do corpo em sua relação com o espaço urbano. O caminhante deixa de ser apenas observador para tornar-se participante ativo das dinâmicas da cidade. A partir dessa constelação de referências, a figura do flâneur pode ser reativada não apenas como objeto histórico, mas, de forma ainda mais contundente, como procedimento metodológico híbrido. Caminhar se torna uma forma de investigação sensível capaz de recolher esses fragmentos narrativos da experiência urbana que escapam aos métodos tradicionais de observação. Ao articular errância, montagem, sensibilidade e imaginação, essa prática transforma o espaço da cidade em um próspero campo de pesquisa criativa.

A partir desse deslocamento, acredito ser possível reconhecer traços desse gesto de errância também no interior das arquiteturas informacionais que compõem o mundo híbrido presente. Aqui, caminhar também é navegar. A navegação parte da ideia um deslocamento marcado pela exploração errante entre links, perfis, imagens, vídeos, páginas, sites e plataformas, atravessando fluxos contínuos de informação. Assim como o flâneur percorria as passagens em Paris, atento às vitrines e às multidões, eu, enquanto pesquisadora virtualizada, me movo por entre os *feeds* e interfaces digitais, transitando por passagens informacionais em permanente recomposição, ziguezagueando entre propagandas e anúncios.

Nesse percurso, a rolagem da tela com os dedos atua como uma forma deslocamento virtual por meio da qual se observam fragmentos de vidas, imagens e narrativas que emergem e se dissipam na mesma velocidade com que o feed se atualiza. Configura-se, assim, um espaço em que a deriva, a observação e a apreensão precisam ser exercidas de modo atento e crítico, afirmando-se como gestos de captura de experiências estéticas minimizadas, continuamente ameaçadas de descarte pelos regimes automatizados que organizam esse fluxo de informações.

A navegação digital, nesse sentido, pode ser compreendida como uma forma contemporânea de flânerie. O cruzar do corpo pelas ruas encontra seu equivalente nos movimentos de rolagem, nos cliques e nos percursos aparentemente casuais que atravessam diferentes territórios em rede. Trata-se de um caminhar mediado por interfaces, no qual o espaço deixa de ser apenas geográfico e passa a assumir uma dimensão híbrida, reticular e informacional. O ciberespaço, longe de constituir um domínio abstrato ou desvinculado do “mundo material”, configura-se como uma extensão sensível da própria cidade, um ambiente no qual se entrelaçam fluxos de dados e as experiências sensíveis do dia a dia nas metrópoles.

Quando tratamos do espaço urbano na contemporaneidade é preciso reconhecer que ele se reconfigura de maneira cada vez mais híbrida. A cidade passa a existir como um espaço intersticial no qual infraestruturas urbanas e virtuais se entrelaçam continuamente. Câmeras de celulares presentes nas mãos de corpos em movimento, dispositivos de vigilância instalados em esquinas e estações de transporte, além de drones que sobrevoam o espaço urbano, alimentam a rede com imagens e sinais compartilhados ininterruptamente nas principais plataformas digitais. Nesse novo cenário, sistemas de reconhecimento facial, algoritmos e inteligências artificiais, que compõem as novas interfaces cotidianas da vida urbana, participam ativamente da

produção desse ambiente urbano expandido. A cidade passa, assim, a ser atravessada por camadas invisíveis de informação que monitoram, registram e interpelam os movimentos dos corpos, ao mesmo tempo em que participam de sua própria composição. Cada imagem, cada deslocamento, deixa rastros, lampejos digitais, que podem ser armazenados, analisados, reconfigurados e reconstituídos por sistemas automatizados. A paisagem urbana transforma-se, portanto, também em uma paisagem composta de dados. Diante desse cenário, caminho pela cidade como percorro as redes, e percorro as redes como atravesso a cidade, uma vez que ambas já não se distinguem: são uma só coisa.

Vagar pela cidade já não implica apenas percorrer ruas e avenidas, mas também atravessar fluxos, dados, arquivos e cartografias digitais que reconfiguram continuamente a percepção da urbe e de seus habitantes. A cidade converte-se, assim, simultaneamente território físico e ambiente informacional: uma topografia híbrida na qual caminhar, correr, rolar, clicar e compartilhar passam a compor uma mesma experiência sensível.

Desse modo, o virtual não se apresenta simplesmente como uma esfera separada da realidade urbana, mas intrínseca, como uma de suas dimensões constitutivas. O ciberespaço pode ser compreendido como uma nova camada da própria cidade: um território simbólico e técnico onde circulam imagens, memórias e narrativas que se entrelaçam com os percursos cotidianos dos corpos. Entre ruas e interfaces, entre passos e cliques, a experiência contemporânea da flânerie encontra novas formas de manifestação, expandindo-se para além das geografias tradicionais e inscrevendo-se também nas passagens cibernéticas da vida contemporânea.

A partir disso, posiciono-me como uma flâneur queer e ciborgue, que se desloca entre essas distintas passagens – as redes e a metrópole híbrida viva que é a cidade de

Fortaleza –, buscando capturar imagens dissidentes e seus arquivos fugazes, facilmente arrastados para as lixeiras sociais e digitais, mas que permanecem, de alguma forma, como rastros de existências às quais, muitas vezes, não é concedido o estatuto pleno de realidade. São formas de vida que produzem efeitos significativos no tecido cultural urbano, mas que permanecem situadas nas zonas marginais da cidade, ambiências frequentemente chamadas de “guetos”, longe dos olhares do restante da população. Existências que, por diferentes razões, não encontram lugar nos regimes dominantes de visibilidade e reconhecimento. Nesses casos, existir, não se apresenta como um dado evidente, mas como um processo atravessado pela necessidade de afirmar e sustentar a legitimidade da própria existência.

A partir desse movimento, procuro assumir uma função próxima àquela exercida pelos tipos jurídicos trazidos por David Lapoujade (2017) em sua obra *As existências mínimas*. Entre eles, Lapoujade destaca duas figuras particularmente importantes para esta pesquisa: a testemunha e o advogado.

A testemunha é aquela que vê, sente e percebe aquilo que ainda não se tornou evidente para todos. Seu papel não se limita a registrar um fato, mas implica torná-lo perceptível, fazendo com que o que antes era difuso ou invisível adquira forma e presença diante dos outros. Testemunhar, nesse sentido, é participar da própria emergência de uma existência, contribuindo para a ampliação de seu campo de realidade. O advogado, por sua vez, intervém quando essa existência precisa ser defendida. Ele fala em favor daquilo cuja legitimidade ainda está em disputa, mobilizando argumentos, narrativas e provas capazes de sustentar sua presença. Não se trata apenas de descrever algo que já existe plenamente, mas de contribuir para que essa existência adquira reconhecimento, força e continuidade no mundo.

Ao deslocar essas figuras para o campo da pesquisa, é possível compreender o próprio gesto investigativo como parte de um processo de fortificação de existências minimizadas. Pesquisar não é apenas observar um objeto externo; é também participar de uma rede de relações que pode intensificar ou enfraquecer determinados modos de ser. Nesse sentido, toda pesquisa envolve, ainda que implicitamente, não só uma tomada de posição, mas uma forte defesa dessa posição.

Aqui, me coloco como testemunha de existências dissidentes de gênero que frequentemente permanecem obscurecidas pelos regimes normativos que organizam a inteligibilidade do corpo, do gênero e da subjetividade; daquilo que é considerado real ou irreal, que existe ou permanece inexistente. Ao acompanhar as formas pelas quais esses sujeitos produzem narrativas de si e engendram processos de experimentação identitária no interior das plataformas digitais (e em territórios que se estendem para além das telas), busco utilizar minha posição privilegiada para lançar luz e tornar ainda mais perceptíveis esses modos de existência em diferentes ambientes de circulação do saber. Trago junto de mim essas existências que frequentemente circulam apenas nas margens da visibilidade social e que, por essa razão, exigem um permanente ato de defesa: um esforço ativo em prol de sua plena legitimidade de existir e se manter existindo.

Assumo, também, a posição de advogada, não no sentido de falar em nome dessas existências ou de representá-las, mas de sustentar mais um espaço onde sua presença possa ser reconhecida como legítima. Ao me debruçar sobre as estratégias, linguagens e tecnologias por meio dos quais corpos dissidentes produzem e afirmam suas próprias formas de existir, participo de um movimento amplo de defesa dessas existências contra os dispositivos que tendem a reduzi-las, silenciá-las ou torná-las invisíveis.

Assim, diante de meus movimentos errantes, entre o virtual e o além-telas, me posiciono de forma contundente enquanto testemunha e advogada. Essa pesquisa, logo, se inscreve como um movimento que busca intensificar a realidade dessas presenças. Busco, desse modo, acompanhar, registrar e explicitar as formas pelas quais essas existências dissidentes se instauram, persistem e se reinventam no interior dos espaços digitais e se expandem para além deles. Mais do que simplesmente descrevê-las, o objetivo é contribuir para que possam aparecer com maior nitidez no campo do pensamento, afirmando seu direito de existir em sua multiplicidade, singularidade e até mesmo fugacidade.

4.2. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Abraham Moritz Warburg, ou Aby Warburg, como ficou amplamente conhecido, ocupa um lugar singular na história do pensamento sobre as imagens. Historiador da arte de formação, Warburg expandiu radicalmente os limites disciplinares de seu campo, articulando seus estudos com a antropologia, a psicologia e a história da cultura. Seu projeto intelectual, desenvolvido ao longo de toda a vida, não se restringiu à análise de obras artísticas isoladas, mas buscou compreender os modos pelos quais as imagens atravessam o tempo, preservando e reativando manifestações, emoções e formas de pensamento que compõem a memória cultural da humanidade. Nesse sentido, sua investigação pode ser compreendida como um esforço interdisciplinar voltado à análise das sobrevivências e transformações das imagens na cultura ocidental (Carr, De Carli, & Tietboehl, 2025).

Nascido em Hamburgo, no seio de uma família de banqueiros judeu-alemães, Warburg tornou-se conhecido não apenas por seus estudos sobre o Renascimento, mas também pela criação da Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg). Reza a lenda que, sendo o primogênito

de uma família numerosa e herdeiro de uma grande fortuna, Aby Warburg abriu mão do privilégio da primogenitura em favor de seu irmão, Max Warburg. Em troca, teria estabelecido apenas uma condição: que lhe fosse garantido, ao longo de sua vida, o financiamento necessário para manter sua biblioteca e adquirir todos os livros que julgasse importantes para suas pesquisas. Logo após sua morte, esse espaço já reunia mais de sessenta mil volumes e funcionava como um verdadeiro laboratório intelectual dedicado ao estudo da cultura das imagens (Samain, 2011).

Mais do que uma simples coleção de livros, a biblioteca foi concebida por Warburg como um dispositivo de pensamento. Ele a imaginava como um ambiente capaz de fomentar uma ciência da cultura na qual as imagens seriam reconhecidas como formas proeminentes de expressão das tensões históricas, simbólicas e afetivas que atravessam as sociedades humanas. A história da arte, nesse contexto, não se limitava à análise estilística das obras, mas se integrava a um campo mais amplo de investigação sobre os processos culturais que atravessam a produção imagética.

Esse projeto intelectual encontra sua formulação mais radical na criação do *Atlas Mnemosyne*, iniciado por Warburg na década de 1920. O atlas consistia em um conjunto de painéis sobre os quais eram dispostas imagens heterogêneas – reproduções de pinturas, esculturas, moedas, gravuras, fotografias e recortes de jornais – organizadas não segundo uma ordem cronológica, mas a partir de relações visuais e afinidades expressivas entre elas. Ao todo, o projeto chegou a reunir aproximadamente novecentas imagens distribuídas em dezenas de pranchas (Samain, 2011).

Warburg concebia o atlas como uma espécie de “história da arte sem palavras” ou uma “história de fantasmas para pessoas adultas”, na qual o pensamento emergiria das relações estabelecidas entre as imagens e seus resíduos fantasmagóricos (Corrêa & Moreira, 2023). Sob essa perspectiva, o Atlas Mnemosyne se afirma como um operador

teórico-visual, articulando um campo investigativo que ultrapassa a organização iconográfica e classificatória. Sua lógica se estrutura como um dispositivo de montagem, no qual justaposições, intervalos, analogias e anacronismos instauram um regime próprio de inteligibilidade. A partir dessas conexões, a memória cultural do Ocidente se configura como um campo dinâmico, atravessado por deslocamentos, sobrevivências e reativações afetivas.

Essa forma de organizar o conhecimento visual instaurava uma inflexão decisiva nos modelos historiográficos tradicionais da história da arte. O Atlas Mnemosyne delineia uma abordagem fundada na produção de relações e na montagem entre imagens oriundas de diferentes épocas e contextos culturais, deslocando o eixo da análise para os encontros, tensões e ressonâncias que se dão entre elas. A organização dos painéis se constituía de modo deliberadamente aberto e provisório, fazendo da própria dinâmica da montagem visual o terreno onde novas conexões e interpretações poderiam emergir.

Para explicar os fenômenos que emergem desse campo de relações, Warburg desenvolveu conceitos fundamentais como *Pathosformel* e *Nachleben*. *Pathosformel*, frequentemente traduzido como “fórmula de *páthos*”, designa certos movimentos ou configurações expressivas capazes de condensar intensidades emocionais. Essas fórmulas visuais funcionariam como marcas energéticas inscritas na memória cultural, reaparecendo em diferentes momentos históricos e preservando traços das paixões humanas (Duarte, 2023). Associado a essa ideia está o conceito de *Nachleben*, frequentemente traduzido como “vida póstuma” ou “sobrevivência” das imagens. Para Warburg, as formas visuais não pertencem exclusivamente ao tempo em que foram produzidas; elas carregam vestígios, fantasmas de experiências anteriores que podem reaparecer em contextos distintos. Desse modo, a história das imagens não se organiza

de maneira linear, mas como um campo de sobrevivências, deslocamentos e reativações simbólicas.

Essa concepção rompe com a visão supostamente evolutiva da história da arte e propõe compreender a cultura visual como um território atravessado por tensões entre forças opostas: racionalidade e emoção, ordem e impulso, mito e ciência. Para Warburg, essas polaridades encontram-se inscritas nas próprias imagens, que funcionam como registros sensíveis das energias culturais que atravessam a história e pulsam a partir das constelações produzidas com a montagem do atlas.

À luz de interpretações histórico-metodológicas posteriores, como as de Felipe Charbel Teixeira (2010) e Serzenando Alves Vieira Neto (2019), o Atlas Mnemosyne pode ser compreendido menos como uma obra panorâmica e mais como uma espécie de captura episódica de um projeto intelectual desenvolvido ao longo de décadas. O atlas aparece, assim, como uma fotografia provisória que sustenta uma teoria da cultura que toma a imagem como sintoma, como uma inscrição sensível de conflitos psíquicos e históricos.

Se em seus estudos sobre o pintor italiano Sandro Botticelli, Warburg investigara a pós-vida das fórmulas de páthos da Antiguidade no Renascimento florentino, no Atlas Mnemosyne ele radicaliza essa posição metodológica. Abandonando a linearidade discursiva, ele passa a articular séries visuais capazes de dramatizar a própria historicidade das imagens.

À luz disso, o atlas realiza aquilo que se poderia chamar de uma verdadeira arqueologia das intensidades. As Pathosformel reaparecem como fragmentos visuais que atravessam diferentes épocas. A ninfa renascentista, os diagramas cosmológicos, as imagens astrológicas e os recortes de jornais coexistem no mesmo plano de montagem.

Essa justaposição não dissolve as diferenças históricas, mas evidencia uma lógica de recorrência e sobrevivência de formas expressivas.

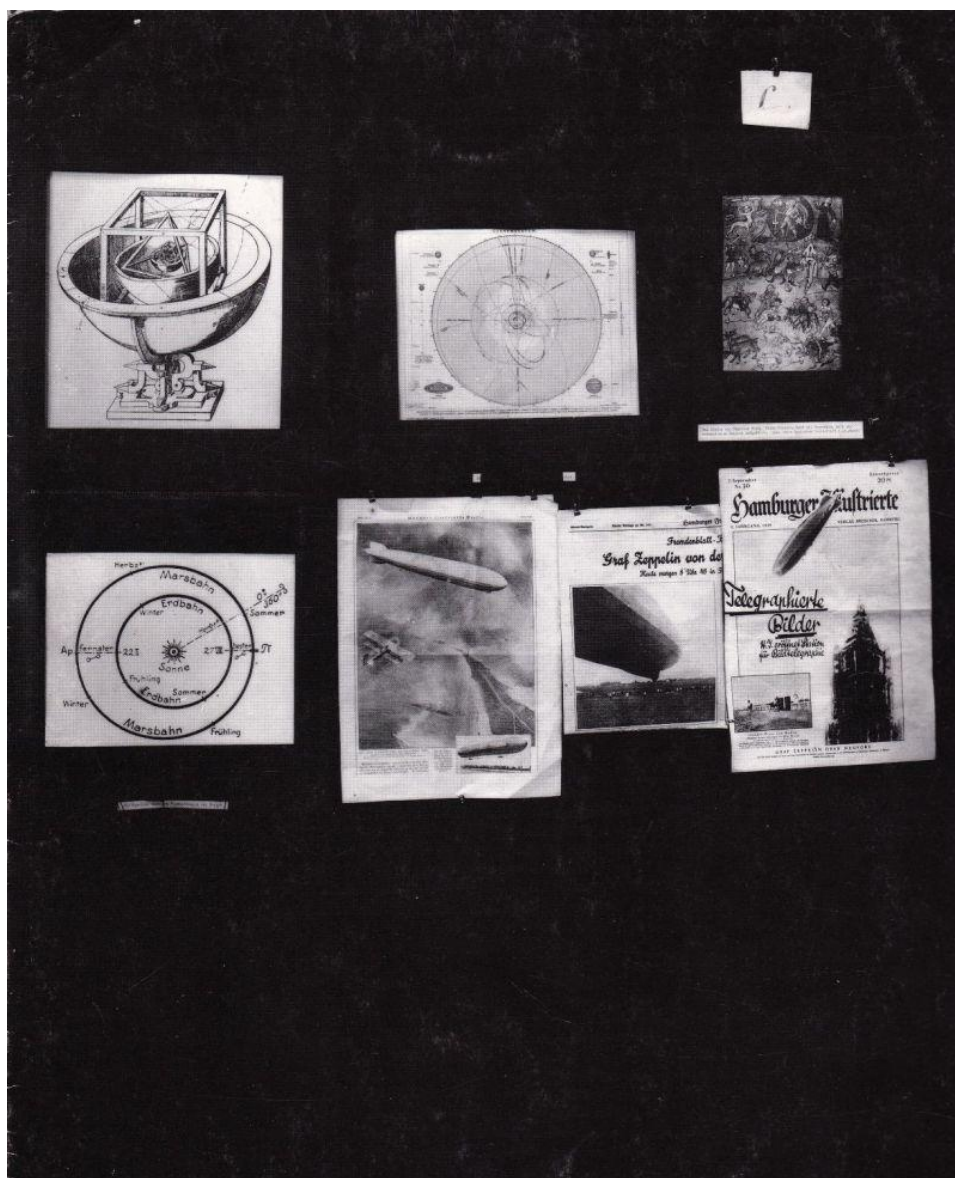
O fundo escuro dos painéis desempenha um papel interessante nesse processo, funcionando como um campo de latência, uma espécie de noite mnêmica sobre a qual as imagens cintilam enquanto sobrevivências. Ao organizar os painéis, (que chegaram a sessenta e três na chamada “última versão” de 1929) Warburg não pretendia produzir um tipo de inventário enciclopédico, mas traçar uma cartografia de polaridades culturais.

Tal como em seus escritos sobre o dionisíaco e o apolíneo, a cultura aparece estruturada também por outras forças antitéticas: magia e razão, mito e ciência, cosmos e técnica. Um dos painéis, que aproxima os esquemas planetários de Johannes Kepler da imagem do dirigível Graf Zeppelin, explicita essa tensão. Da cosmologia simbólica à conquista tecnológica do espaço, delineia-se o percurso de uma humanidade que busca dominar o medo cósmico por meio da abstração científica, porém sem eliminar completamente o substrato mítico que a sustenta.

Figura 22

Prancha C do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg:

Sobre as primeiras representações científicas das órbitas planetárias a transmissão de imagens por telegrafia



Fonte: The Warburg Institute (1929)

Nessa conjuntura, o atlas também consolida a crítica warburguiana às narrativas harmonizadoras do Renascimento. Contra a ideia de um “redespertar” sereno da Antiguidade, Warburg insiste na sobrevivência conflitiva das energias pagãs no interior

da cultura cristã. O Renascimento deixa de figurar como marco inaugural da modernidade para aparecer como uma zona de turbulência psíquica. O Atlas Mnemosyne amplia essa perspectiva ao estendê-la para além do *Quattrocento*²⁷: a modernidade técnica não supera o mito, mas o reinscreve sob novas configurações imagéticas.

Como método, o atlas tensiona os limites da historiografia tradicional. Inspirada tanto na cultura editorial de seu tempo quanto nas possibilidades abertas pela fotografia, a montagem visual proposta por Warburg desloca o eixo da interpretação do texto para constelações de imagens descontínuas. Contudo, não se trata de uma história da arte puramente visual, a correspondência e os diários de Warburg indicam que o atlas seria acompanhado por volumes explicativos. A imagem, aqui, constitui uma forma de discurso que antecede e tensiona a elaboração teórica, criando um campo problemático inédito.

É precisamente a dimensão fragmentária do Atlas Mnemosyne que lhe confere seu caráter enigmático. A forma aberta do projeto se inscreve em uma concepção de conhecimento na qual pensar implica estabelecer conexões provisórias entre elementos dispersos, produzir constelações e organizar montagens. O atlas se apresenta, assim, como um dispositivo que coloca em cena o próprio trabalho da memória cultural, assumido como processo em permanente elaboração.

O Atlas Mnemosyne constitui a grande síntese da obra de Warburg em vida. Nele convergem suas pesquisas sobre astrologia renascentista, seu interesse pela antropologia, suas reflexões sobre a técnica moderna e sua investigação sobre as sobrevivências do antigo. A titânide Mnemosyne – deusa grega da memória, filha de

²⁷ Período artístico e cultural italiano do século XV (1400–1499), reconhecido como momento inaugural do Renascimento.

Urano e Gaia e mãe das nove Musas – dá nome a um empreendimento que busca mapear as metamorfoses do imaginário ocidental, revelando que cada presente carrega em si camadas de passados ainda pulsantes.

Figura 23

Prancha n° 39 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg:

Dedicado a Sandro Botticelli e à ninfa.



Fonte: The Warburg Institute (1929)

Desse modo, o Atlas Mnemosyne não deve ser lido apenas como um dispositivo crítico que nos obriga a reconsiderar o estatuto da imagem na produção do saber. Ele sugere, também, que a história da arte (e, em sentido mais amplo, a história da cultura) não se constrói exclusivamente por narrativas lineares, mas por tensões, sobrevivências e reaparições fantasmáticas. Pensar com Warburg significa reconhecer que as imagens não fluem no tempo de maneira contínua; elas se doblam, se repetem e retornam sob a forma de gestos e afetos que insistem em sobreviver.

É a partir desse horizonte que posiciono o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, não como mero objeto de análise, mas como procedimento operativo, como método vivo. Trato-o como dispositivo epistemológico capaz de orientar a própria arquitetura da pesquisa, organizando constelações imagéticas, tensionando temporalidades e fazendo emergir relações anacrônicas que desestabilizam linearidades convencionais. Se a construção do atlas de Warburg dramatiza a sobrevivência das imagens no interior da cultura europeia, interessa-me deslocar esse movimento para o campo de minhas próprias experiências enquanto bicha terceiro-mundista, habitante de um sul global *cyberpunk*.

Constelo, então, capturas de minhas navegações cibernéticas e deambulações urbanas pela noite queer de Fortaleza, bem como meus encontros com existências dissidentes que, assim como eu, transitam entre esses diferentes hemisférios da vida contemporânea. Abordo aqui existências que não se esgotam na carne, mas que se expandem performativamente enquanto imagens vivas, constituídas por uma montagem de vestígios visuais que sobreviveram ao tempo e retornam sob novas configurações. Trato de vidas que se produzem na fricção entre corporeidade e interface, presença e projeção, território e plataforma. São existências que existem porque fazem do próprio

ato de existir uma prática protética, de montagem, aberta, fragmentária, não linear e em constante movimento, constante metamorfose. Essas imagens, presenciadas e consteladas por mim, delineiam práticas específicas, performances, montações e monstrações identitárias emergentes em perfis de plataformas digitais de rede social e que se expandem para os palcos erigidos nos equipamentos culturais vinculados à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Compreendo esses espaços como territórios híbridos de inscrição e reinscrição, onde existências dissidentes não apenas se apresentam, mas se reconfiguram, experimentam e elaboram novas gramáticas de visibilidade.

Esse atlas não pretende ser um mapeamento representativo, nem um arquivo documental. Ele se configura, antes, como um campo de forças. Nele, articulo fragmentos imagéticos em constelações singulares, dispostos em pranchas que fazem emergir suas fricções e ressonâncias latentes. As montagens que aqui elaboro não buscam estabilizar sentidos, mas tornar visíveis os percursos híbridos e metamórficos que se desenham nos processos de experimentação identitária que atravessam distintos corpos e territórios. As pranchas operam como superfícies de inscrição nas quais as experiências por mim testemunhadas tornam-se legíveis enquanto sobrevivências, reativações e, então, montações inventivas de si.

Se, no atlas warburgiano, a noção de *Nachleben* apontava para a reativação de energias arcaicas no interior da modernidade, neste projeto interessa-me pensar a sobrevivência dos signos da dissidência no decorrer da história: imagens, fragmentos de imagens e fantasmagorias que insistem em reaparecer sob novas mediações técnicas, elaborando estratégias de fuga diante das constantes tentativas de captura dos algoritmos normatizantes. As pranchas costuram, assim, dinâmicas de resistência que emergem não apenas do ressurgimento desses fragmentos, mas também de suas

distorções e reconfigurações. Evidenciam, desse modo, a potência de narrativas estéticas contranormativas que se desdobram nas possibilidades de resgate abertas pelas tecnologias digitais, bem como na ampliação da circulação desses remanescentes visuais no interior das arquiteturas cibernéticas. Diante desse movimento, a navegação online deixa de se reduzir ao consumo acelerado e despretensioso de imagens e passa a constituir uma prática incorporada de coleta e montagem: uma forma de atenção sensível voltada à captação de elementos que escapam ao olhar cisheteronormativo cotidiano.

O atlas, nesse sentido, afirma-se como um dispositivo estético e crítico-metodológico capaz de constelar essas metamorfoses identitárias de caráter intensamente imagético. Sua montagem não organiza os materiais segundo uma cronologia linear, nem a partir de categorias identitárias coesas, mas a partir de um posicionamento sensível queer, articulando montagens a partir de aproximações outras, que permitem perceber as intensidades que atravessam tais experiências dissidentes.

Cada prancha funciona como uma zona aberta de observação, onde pulsam as montagens de si, as estratégias de fabulação, os regimes de visibilidade e as disputas que atravessam as produções contemporâneas de identidades dissidentes de gênero. Ao constelar essas imagens, não busco fixar identidades, mas acompanhar seus movimentos, seus excessos e suas zonas de indeterminação.

Diante disso, a montagem de um atlas torna-se também gesto de implicação: assume a pesquisa como prática situada, atravessada pelo olhar que observa, coleta, monta e aproxima. Se o Atlas Mnemosyne encenava o trabalho da memória cultural, este atlas pretende encenar o trabalho da imaginação política que pulsa através da sobrevida das imagens historicamente minimizadas, nas margens e nas brechas do sistema cisheteropatriarcal maximizado pelo tecnocapitalismo cibernético

contemporâneo. Esse atlas não se vê como síntese conclusiva, mas como campo aberto onde as imagens, digitalmente corporizadas, continuam a sobreviver, a retornar e a reinventar futuros possíveis.

4.3. O “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Uma diva experimental de um território estrangeiro

Desde os primeiros momentos em que passei a explorar a vida noturna underground de Fortaleza, a manifestação quase que onipresente de Guika me interpelou de modo insistente. Havia algo de vertiginosamente arrebatador em sua presença e circulação. Ela parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo, movendo-se de lá para cá, entre diferentes zonas, com uma velocidade quase espectral. Sua aparição excêntrica e imponente, de difícil apreensão, instaurava uma fratura no meu campo perceptivo, despertando em mim um interesse singular. Guika se constituía por meio de uma imagem que, diante dos meus olhos, se manifestava como um potente dispositivo de fabulação a partir do visual. Era possível observar uma profusão de tons escuros, roupas destroçadas, atravessadas por uma estética sombria e um tanto apocalíptica. Havia silhuetas exageradas, drapeados intrincados, manipulações têxteis que tensionavam os limites corporais, como se cada montagem anunciasse uma possibilidade nova de construção narrativa para si.

Na primeira vez em que a vi, ocupava o palco de uma performance ao lado de outro artista da cena, Kyro Coma, voz do projeto de *darkwave*²⁸ cearense *RATPAJAMA*. Guika se apresentava com um corte de cabelo *skullet*²⁹, meias pretas na altura dos

²⁸ Vertente de tonalidade gótica derivada da *new wave*, considerada como um contraponto melancólico às sonoridades eletrônicas mais populares nos anos 1980, articulando elementos do rock gótico e do *synth-pop*.

²⁹ Corte de cabelo que combina a parte superior raspada ou calva com o cabelo longo apenas atrás. O nome une *skull* (careca) e *mullet*, sendo uma versão punk desse estilo, associada a estéticas contraculturais.

joelhos e sandálias Crocs com plataformas. Essa composição fabricava um estranhamento preciso: uma imagem estrangeira, quase alienígena. Se produzia, ali, a sensação de que aquela figura não pertencia inteiramente a este mundo, como se emergisse de uma exterioridade ainda sem nome. Pouco depois, ao acessar seus perfis nas redes sociais (Instagram, principalmente) e, mais adiante, ao estabelecer uma aproximação, foi possível adentrar com maior profundidade em seu universo, que parecia se sustentar segundo critérios próprios, onde aquela presença se expandia para além de um espaço único, insinuando uma existência ciborgue, híbrida e deliberadamente monstruosa, com a intenção de se mostrar inumana.

Guika ou @prettywisebitch³⁰ é uma multiartista não binária independente, cantriz³¹, transperformer, produtora e DJ da cena underground de Fortaleza. Guika constrói sua trajetória artística e identitária atravessando múltiplas linguagens e explorando novos territórios onde imagem e som se entrelaçam de maneira provocativa. Inicialmente dedicada à composição de trilhas sonoras para produções audiovisuais, sua prática artística expandiu-se para o cinema, teatro, moda e performance. Guika destaca-se ainda por suas apresentações visuais que desafiam as convencionalidades, experimentando texturas singulares. Diante de colagens, distorções e glitches, suas criações estabelecem uma atmosfera imersiva na qual imagens performativamente montadas e seus ruídos constituintes se articulam, resultando em experiências sensoriais caóticas que tensionam as fronteiras tradicionais entre imagem, corpo e espaço, convidando o espectador a acessar universos insólitos.

Ao adentrar em seu perfil no Instagram, senti-me teletransportada para uma outra dimensão, um espaço onde o dissonante e o imprevisível orienta os olhares e

³⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/prettywisebitch/>

³¹ A articulação entre cantora e atriz, como Guika se autodefine.

mobiliza os corpos. Aqui, a realidade como a conhecemos é desestabilizada, e a coerência entre corpo, gênero e identidade é corroída. Nesse território online, Guika se constitui enquanto existência a partir da montagem de um conjunto de artefatos digitais que operam como instrumentos de perturbação dos signos do mundo conhecido e de produção inventiva de novas possibilidades de mundo. Esse novo cosmos torna-se então habitat para o compartilhamento de suas imagens distorcidas e para a emergência de novos padrões semióticos de inteligibilidade, um ambiente fértil para o florescimento de eus diversos em processos contínuos de metamorfose.

A partir de edições criativas, utilização de colorações vibrantes, colagens e distorções digitais, Guika esculpe uma figura que ultrapassa os limites do humano, uma espécie de Xenomorfo³²: um ser outro, exógeno, estranho aos olhares hegemônicos. Desse modo, Guika se configura como uma espécie de diva de um planeta longínquo, um lugar onde a experimentação desmedida de si é celebrada. A artista é uma presença exterior que habita um mundo próprio, distinto da realidade hostil que sufoca existências dissidentes e suas expressividades. Pelas frestas abertas por glitches, edições, distorções e sobreposições, Guika encontra um palco cibernético no qual projeta um corpo virtualizado que se desdobra e se reconstrói continuamente. Essa estética do estrangeiro, inspirada na ficção científica, emerge como resultado de uma performance que engaja manifestações de resistência identitária, de reivindicação de espaços em possíveis multiversos, onde aqueles relegados às margens possam, finalmente, existir livremente e serem celebrados.

Diante desse universo imagético, a construção do *Atlas das monstrações ciberdrag de Guika* emerge como a montagem de um modo original de pensar e

³² Raça alienígena da franquía de filmes *Alien*, criada por Dan O'Bannon e Ronald Shusett.

produzir conhecimento por meio das imagens digitais, aproximando fragmentos heterogêneos sem submetê-los a uma lógica linear ou a um regime fixo de interpretação. Delineio então um dispositivo estético-crítico que busca acompanhar os movimentos, derivações e metamorfoses decorrentes das monstrações de Guika, deixando-se afetar pelas forças que atravessam sua manifestação enquanto existência híbrida.

O atlas é constituído por 7 (sete) pranchas que atuam como campos de tensão, nas quais imagens provenientes de diferentes tempos, contextos e territórios entram em relação: capturas de tela de redes sociais, registros de performances, fotografias autorais, frames de vídeos, referências da história da arte, do cinema, da cultura pop e da ficção científica. Essas imagens, no entanto, não se organizam por continuidade ou linearidade, mas por ressonância e intensidade, por aquilo que nelas vibra em comum, ainda que de maneira aparentemente dissonante.

Compõem o atlas, além das capturas de tela provenientes do perfil do Instagram de Guika e frames de suas produções audiovisuais, sobretudo as fotografias realizadas por Mateus Falcão e Julia Cefas durante a 2ª edição do evento Papoca Féshion Show, do coletivo Chorumex. Esse conjunto imagético inclui registros das performances de Guika no evento, bem como de outros artistas participantes, além de imagens referentes às dinâmicas que se desenrolam no espaço do camarim.

Para fins de contextualização, a 2ª edição do *Papoca Féshion Show – Festival de Moda Amadora e Experimental*, cujas imagens são consteladas nas diferentes pranchas aqui apresentadas, consistiu em um evento produzido pelo coletivo Chorumex em parceria com a Banida Plataforma, realizado em 22 de fevereiro de 2025, no Hub Cultural Porto Dragão, equipamento da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará) voltado à formação, fruição e circulação no campo da economia da cultura, sob gestão do Instituto Dragão do Mar.

Pude observar o Papoca se configurar como um dispositivo que desloca as lógicas normativas da moda e da performance ao instaurar um espaço de experimentação radical acessível e acolhedor. Mais do que um simples desfile de moda, o Papoca, aos meus olhos, constitui-se como um aparato coletivo de criação que convida corpos diversos, sobretudo aqueles historicamente marginalizados, a expor suas montações, testar linguagens e ensaiar modos de existência originais em público, sem a necessidade de exigências técnicas ou trajetórias profissionais prévias. O evento, então, atua como um campo de emergência para práticas criativas dissidentes em Fortaleza, no qual o imprevisto e a experimentação são valorizadas como forças constitutivas. Ao suspender critérios tradicionais de validação institucional, o Papoca Féshion Show abre brechas para a livre fabulação de si e para a afirmação dessas montações subversivas, consolidando-se como um território coletivo de experimentação estética e política.

Aqui, cada prancha é montada como uma espécie de constelação provisória, um arranjo no qual os elementos se atraem e se repelem, produzindo sentidos que emergem no próprio ato sensível de montar. Nesse processo, o atlas recusa a padronização interpretativa e se abre à multiplicidade: não há uma leitura correta, mas uma proliferação de possíveis leituras. O olhar que percorre essas montagens é convidado a vagar, a estabelecer conexões imprevistas, a fabular, a se encontrar e se perder continuamente.

A construção do atlas parte, portanto, de um gesto metodológico que coleta, recorta, desloca, combina e recombina. Nesse movimento, busco habitar os intervalos entre as imagens, explorar as lacunas, ecos e ruídos que se instauram entre elas. É dessa forma que o atlas se configura como dispositivo capaz de fazer ver de outro modo, produzindo fricções e tensionando os regimes de visibilidade. Assim, as escolhas que orientam a composição das pranchas não obedecem a critérios de neutralidade, mas de

implicação: são imagens que me atravessam, que insistem, que retornam, que produzem pensamento. O atlas assume deliberadamente seu caráter situado, parcial e afetado.

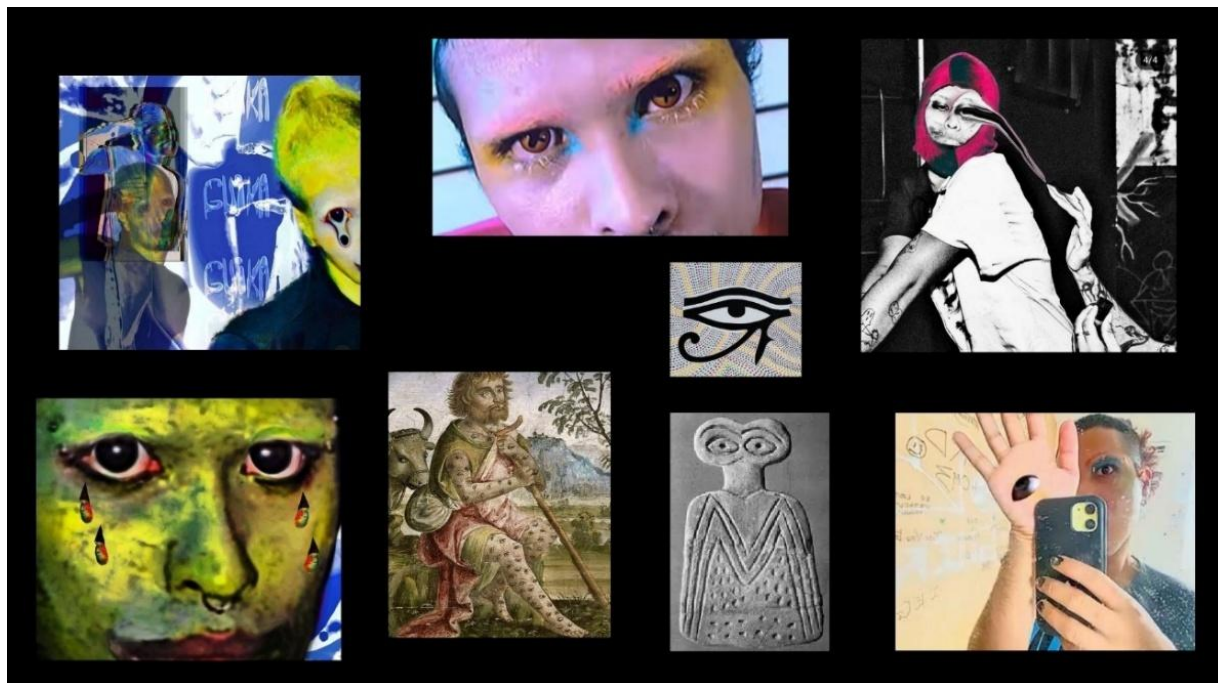
Ao acompanhar Guika, o atlas também se deixa contaminar por sua lógica: incorpora a distorção, a fragmentação e a monstração como procedimentos não apenas estéticos, mas epistemopolíticos. Montar o atlas é, de certo modo, montar-se junto, é deixar que o próprio ato de pesquisar seja atravessado por essas forças de desestabilização, abrindo espaço para uma escrita que também se desloca, que também experimenta.

Dessa forma, o Atlas se configura como um campo em ebulição, no qual as imagens operam como forças criativas produtoras de pensamento, fazendo emergir conceitos a partir de suas articulações sensíveis. A partir do atlas, visualidade e elaboração conceitual se articulam mutuamente, instaurando um regime no qual o saber se produz no próprio movimento das imagens. Nesse sentido, acompanho Guika em sua existência em trânsito, marcada pela multiplicidade, pela instabilidade e por uma dimensão insurgente que se atualiza a cada nova montagem.

4.3.1. Prancha nº 01: Os olhos famintos de Guika

Figura 24

Prancha nº 01 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Os olhos famintos de Guika



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

Nesta primeira prancha, um elemento que se impõe de maneira recorrente é a presença dos olhos. No entanto, eles não se mostram como simples órgãos destinados a uma função supostamente isolada de enxergar, de apreender sentidos por meio de uma visão restrita, ancorada na produção de imagens que partem de um lugar fixo e sustentada por um sistema duplo paralelo que opera de forma simétrica, sob um mesmo prisma e segundo um único ângulo de apreensão – uma perspectiva um tanto quanto limitada. Aqui, a partir de um processo de edição de imagem, os olhos de Guika disseminam-se e reorganizam-se, contaminando todo o corpo, todo o campo imagético, instalando uma lógica outra de percepção. Agora, os olhos se constituem como forças que se multiplicam e atravessam corpos, superfícies e temporalidades, conduzindo uma espécie de redistribuição sensível do olhar.

Ao eleger os olhos como ponto de subversão, Guika tensiona os sentidos historicamente atribuídos a esse órgão, confrontando a centralidade epistêmica que a modernidade ocidental europeia conferiu à visão como forma privilegiada de produção de conhecimento e de controle dos corpos. Em suas composições visuais, o globo ocular é modificado, apresenta outros formatos, é deslocado de seus lugares habituais, desencaixado de sua função normativa e reinscrito em novas configurações que desestabilizam regimes naturalizados e hegemônicos de visualidade. Trata-se de um gesto que rompe com a lógica visual tradicional, marcada pela fixidez e pela pretensão de totalizar.

Reconheço, então, que a acumulação de poder e o acesso às informações por meio da visão sempre foram segmentados ao longo da modernidade e marcados por recortes de classe, gênero, sexualidade e raça. Guika, dessa forma, nos convida a questionar essa ordem visual instituída não apenas promovendo outras formas de olhar, mas também descentralizando radicalmente o olhar normativo e suas relações binarizantes. Nesse sentido, Guika faz emergir novos marcos de inteligibilidade que escapam as capturas do olhar hegemônico, propondo formas outras de perceber, existir e habitar os mundos.

No centro superior da prancha, o close no rosto de Guika, extraído de seu videoclipe *As coisas que fazem chorar*³³, dirigido por Henrique Nuzzi e disponível no YouTube, intensifica essa operação: seus olhos, marcados por pupilas em formato de “X”, abrem uma fissura no regime convencional de visibilidade que tende a pressupor, de antemão, uma congruência desses órgãos, bem como a linearidade do ato de encarar o olhar do outro. Há, nesse encontro, sim, um enfrentamento direto ao espectador, mas a

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRVaFf-xPgk>

partir de uma estranheza que não apenas se apresenta como tal, mas que devolve o olhar desvirtuado, sustentando-o de forma incisiva. O desvio inscrito nesse formato não habitual das pupilas também desestabiliza a percepção e coloca em suspensão a própria ideia de naturalidade, de humanidade. Existe uma subversão do contorno circular que organiza a pupila e, com ela, certas expectativas sobre o corpo e o que ele pode fazer.

Essa imagem estabelece um diálogo direto com aquela situada na porção inferior esquerda da prancha, extraída de uma publicação de seu Instagram, na qual seu rosto esverdeado, de feições quase alienígenas e olhos desproporcionalmente ampliados, é atravessado por lágrimas que escorrem reproduzindo o próprio contorno de seu rosto. A imagem inscreve uma visualidade que também encara o espectador, mas, nesse encontro, faz emergir um choro onde o eu “escoa” diante do ato de encarar o outro. Aqui, a visão deixa de ser um gesto de apreensão totalizante e passa a operar como um transbordamento, em que ver também implica vazar a si, dissolver-se. Guika se apresenta como um sujeito que se desmancha diante do próprio exercício de encarar um ser outro que não eu, um ser que se encontra do outro lado da tela.

A imagem situada na porção superior direita, igualmente extraída de uma publicação no Instagram, apresenta uma figura de rosto distorcido, na qual os olhos, ao serem alongados e tensionados, acentuam e dão continuidade a essa instabilidade. Os olhos derretem diante de uma mão externa, tornando-se dobra, como se a visão escapasse de sua órbita anatômica para se esparramar e infiltrar outras superfícies, outros corpos. Essa mesma lógica reaparece na imagem inferior direita, também retirada do seu perfil do Instagram: a mão que exhibe um olho na palma desloca radicalmente o regime sensorial. O corpo inteiro torna-se potencialidade observadora, captadora de significantes.

Essa proliferação encontra ressonância na figura do *olho direito de Rá*, cuja potência simbólica ultrapassa a função meramente visual. Desde suas origens, vincula-se ao olhar do grande deus solar e ao seu poder simultâneo de criação e destruição (Yoyotte, 2010). Como emblema, atravessa milênios como uma imagem que se recusa a se encerrar em um único regime de sentido. Sua longevidade se explica por sua abertura: uma imagem que se reinventa ao atravessar diferentes lugares e temporalidades. O olhar escapa à condição de gesto meramente óptico para tornar-se o signo de processos mais profundos de elaboração.

O fascínio pelos olhos de Rá (ou de *Hórus*) revela um desejo que atravessa e sobrevive em diferentes tempos, persistindo, do mundo antigo ao presente, como uma força contínua que se reatualiza. Permanecemos imersos em uma cultura que captura pelo olhar: o olhar do outro, voltado ao outro, o olhar das câmeras, das redes, dos dispositivos diversos que incessantemente nos capturam. Há aí um desejo contínuo, atravessado simultaneamente pelo medo e pelo anseio pela exposição. Talvez seja justamente por isso que esses símbolos persistam em retornar: eles reativam sensibilidades que insistem no tempo, reinscrevendo as potências do olhar.

Há, nesse percurso, uma dimensão também poética. Aquilo que, no Egito antigo, figurava como expressão de uma visão divina, reaparece hoje como um operador de reflexão sobre o que chamamos de humanidade. O Olho de Rá desloca o olhar para além da superfície do visível, ativando uma qualidade sensível que se abre às camadas menos evidentes e que se projeta em direção a outros horizontes.

Essas imagens históricas atravessam temporalidades como forças que reativam diferentes camadas de sentido atribuídas ao olhar em variados regimes culturais. A figura de *Argus Panoptes*, o gigante de cem olhos da mitologia grega, condenado a uma vigília sem descanso (recorte da obra de 1492, do pintor italiano Pinturicchio), emerge

como uma espécie de matriz de uma visualidade expansiva, na qual a visão torna-se difusa, não localizada, espalhada por todo o corpo. Em outra chave, mas produzindo um efeito análogo, as estatuetas sumérias se apresentam como figuras de olhos ampliados, frequentemente dispostas como representação de atenção e vigilância diante dos deuses (The Metropolitan Museum of Art, 2026). Seus olhos expansivos, instauram uma intensidade quase hipnótica. Ao aproximar essas referências, torna-se possível perceber que as diferentes formas de posicionamento sensível do olhar ao longo da história persistem, reatualizam-se e se ampliam como signos imagéticos.

Ao fragmentar, multiplicar e redistribuir os olhos, Guika dissolve a centralidade de um ponto de vista soberano e expande as possibilidades de significação desse órgão, reinscrevendo-o em outras operações sensíveis. Em sua poética visual, os olhos se configuram como dispositivos de experimentação, abrindo espaço para a emergência de regimes de visualidade múltiplos, instáveis e dissidentes, nos quais corpos historicamente marginalizados atravessam e reconfiguram as molduras normativas da representação, afirmando modos outros de ver e de se deixar ver.

Assim, a prancha se configura como um campo de correspondências em que os olhos se abrem a outras zonas de significação, ativando deslocamentos que expandem suas potências representativas. Eles expandem-se, deslocam-se, derretem, aderem a outras superfícies, escapam às funções que lhes foram atribuídas. As imagens de Guika estabelecem um diálogo com outras imagens históricas ao assimilá-las, distorcê-las, reconfigurá-las e incorporá-las aos seus processos contemporâneos de montagem de si.

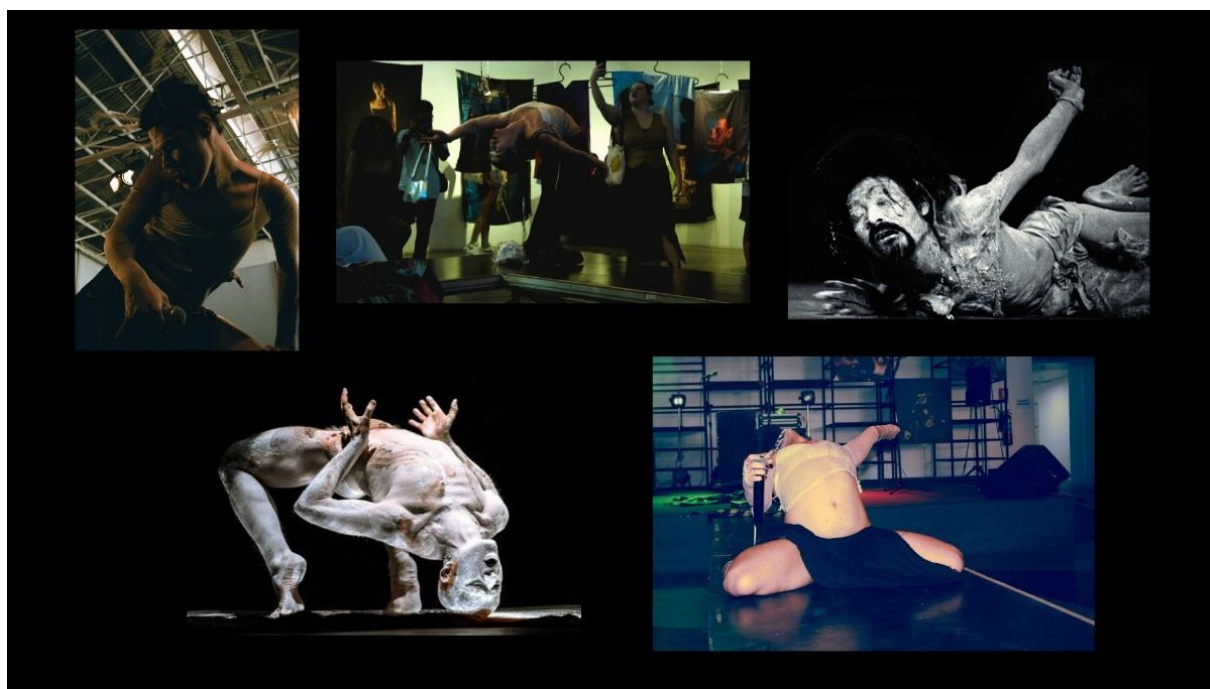
Guika emerge, então, como um corpo aberto, saturado de órgãos proliferantes, no qual as funções deixam de ser estáveis e passam a circular de forma aberta. Não se trata, portanto, de um corpo sem órgãos, mas de um corpo intensamente povoado por

órgãos, cujas operações já não obedecem a determinações fixas, abrindo-se a uma lógica de mutação sem limites.

4.3.2. Prancha nº 02: A corporalidade limiar de Guika

Figura 25

Prancha nº 02 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: A corporalidade limiar de Guika



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

A prancha 02 instaura um campo de afinidade histórica mútua na qual as imagens distintas não apenas coexistem, mas se afetam reciprocamente, como se cada corpo ali exposto carregasse vestígios de outros corpos, de outras temporalidades e de outros regimes de sensibilidade estética. A montagem opera um jogo de ecos em que formas, movimentos, expressões e intensidades se deslocam na história, entre as imagens, através de seus ruídos remanescentes, produzindo uma espécie de continuidade vibracional. A presença de Guika em performance no Papoca Féshion

Show emerge como ponto de condensação dessas forças, irradiando tensões que encontram ressonância nas imagens das performances de *Butô* que também compõem a prancha.

O Butô, enquanto dispositivo coreográfico, constitui-se como uma linguagem radical que surge no Japão do pós-guerra, no final da década de 1950, a partir das experimentações de Tatsumi Hijikata e, posteriormente, Kazuo Ohno. Frequentemente designado como “dança das trevas” (*Ankoku Butô*), o butô se volta às zonas obscuras da existência humana, mobilizando imaginários ligados ao interdito, ao abjeto, à morte e às profundezas da experiência psíquica (Aleixo & Hashimoto, 2022). Sua estética recusa a virtuosidade técnica e a clareza expressiva, apostando em corpos esbranquiçados, desacelerados, atravessados por tremores, torções e deformações que tensionam os limites do corpo humano. Trata-se, portanto, de fazer emergir estados, intensidades e presenças em constante instabilidade por meio de uma operação que se inscreve no próprio movimento.

É nesse ponto que se estabelece uma afinidade mais profunda com a performance de Guika. Há, antes de tudo, uma convergência no modo como o corpo é levado ao limite de sua legibilidade. Guika dobra-se sobre si, arqueia a coluna em direções improváveis, como se estivesse sendo atravessada por forças que excedem sua própria vontade. O corpo desloca-se da sua posição de suporte para tornar-se campo de passagem de afetos sombrios. Algo semelhante se observa no Butô: corpos em movimento que se orientam pela exposição de sua precariedade constitutiva, operando na dissolução das formas e na abertura a estados de instabilidade. O movimento já não se organiza como expressão de uma essência interior, mas como despossessão, como uma força que captura o corpo e o desloca de si.

Nas imagens de Butô, a pele esbranquiçada, coberta por camadas de tinta e pó, sugere a ocupação de um território limiar, uma suspensão entre a vida e a morte. Guika, ainda que partindo de uma outra localidade, também expressa uma insistência análoga na produção de um corpo-limiar: um corpo habitante de um entre-lugar; entre a criação e a destruição, o masculino e o feminino, o virtual e o além-telas. Através de suas torções corporais, de sua relação com o palco e com o território que ocupa, bem como pela mobilização de suas próteses – figurino, cabelo, maquiagem –, emerge uma corporalidade atravessada por uma estética do desgaste, do colapso, do apocalíptico. Ambos convocam corpos que recusam a integridade e a assepsia, preferindo a fratura, a saturação, o excesso. São corpos que não se preservam, mas se expõem em sua vulnerabilidade.

Há também uma dimensão temporal que atravessa essa constelação de imagens. O Butô, historicamente, convoca memórias traumáticas, resíduos de catástrofes, persistências que se inscrevem no presente como marcas de um passado que não cessa de retornar em novas montagens presentes. Na performance de Guika, essa temporalidade é reativada através de vestígios protéticos sensíveis que se acoplam a um corpo atravessado por feridas produzidas pelas violências históricas constituintes do sistema sexo-gênero. Essas marcas se manifestam em uma estética da perturbação e do desconforto que se projeta sobre o espectador, representando um sintoma. O corpo torna-se, assim, simultaneamente arquivo e laboratório, é um espaço onde diferentes temporalidades se encontram, se tensionam e se reconfiguram por meio de uma fabulação de si performativamente e proteticamente produzida e, posteriormente compartilhada como dado imagético nas redes.

O que atravessa a prancha, portanto, é também uma política do corpo que se afirma pela recusa. Recusa de uma coreografia normativa, de uma expressividade

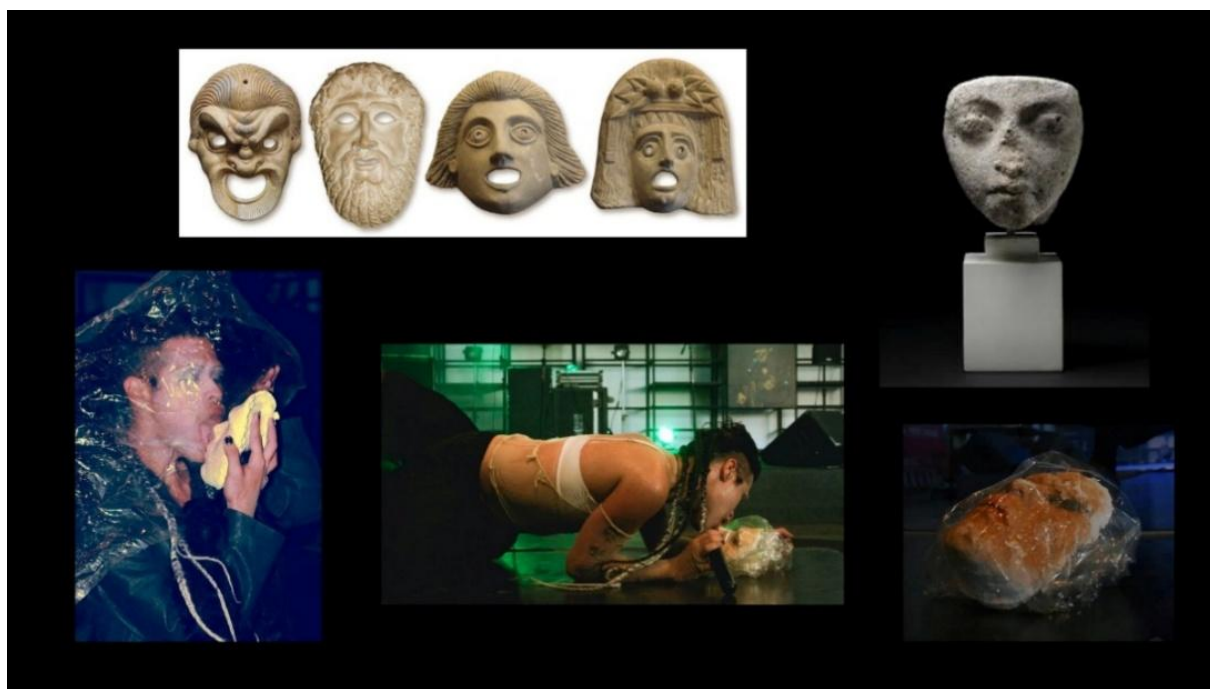
transparente, de um corpo disciplinado e plenamente reconhecível. Tanto no Butô quanto em Guika, o que se apresenta é um corpo que falha; e é justamente nessa falha que se abre a sua potência. Um corpo que se contorce, que se arrasta, que se dobra, que se deixa afetar e que, ao fazê-lo, escapa às formas estáveis de identificação.

Dessa maneira, a prancha produz uma zona de comunicação intensa, na qual práticas corporais distantes em termos geográficos, temporais e culturais passam a vibrar em uma mesma frequência, captando ressonâncias e configurando uma coreografia expandida, na qual os corpos, ao se desfigurarem, inventam modos de existir que excedem a si mesmos.

4.3.3. Prancha nº 03: As Inter-Faces de Guika

Figura 26

Prancha nº 03 do Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika: As Inter-Faces faces de Guika



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

Nesta prancha, o rosto de Guika deixa de operar como um ponto fixo de identificação e passa a se configurar como um tipo de extensão, um desdobramento de si, uma prótese visível. As máscaras do teatro grego, alinhadas na porção superior da prancha, condensam esse pensamento: são dispositivos que modulam e exteriorizam afetos e emoções, deslocando-os para uma superfície outra, autônoma em relação ao corpo. Desse modo, o rosto passa a funcionar como um elemento destacável, que se desloca, que circula, e que pode ser reinscrito em outros suportes.

Na Grécia Antiga, esses artefatos estavam profundamente implicados em práticas ritualísticas coletivas. Antes mesmo de ocuparem o espaço formal do teatro, eram mobilizados em rituais de celebração dedicados a Dioniso, marcados por cantos e encenações que atravessavam vários dias. Mais do que um simples adereço, a máscara operava como um dispositivo de metamorfose coletiva: por meio dela, os corpos tornavam-se capazes de acessar outras forças, encarnar diferentes entidades e atuar como interfaces entre os limites do humano e do divino, entre o carnal e o espiritual (Guimarães, 2024). Posteriormente, ao integrar as encenações teatrais, esses dispositivos passaram a estruturar gêneros distintos: nas tragédias, enfatizavam a vulnerabilidade humana diante de forças maiores, enquanto nas comédias atuavam como veículos paródicos de crítica social e política (Berthold, 2001). Em ambos os casos, o rosto exteriorizado não representava um eu uníssono, mas produzia efeitos outros, intensificava emoções, deslocava a expressividade, tornava visível e tocável aquilo que excede o indivíduo.

Ao longo do tempo, essas funções se deslocam e se reconfiguram, mas o que persiste é sua potência de desestabilizar a ideia de uma identidade fixa: vestir uma máscara não significa ocultar-se, mas implica abrir-se à possibilidade de tornar-se outro(s).

É nesse campo que a performance de Guika se insere e tensiona o pensamento. Ao manipular uma réplica do próprio rosto, beijando-a, tocando-a, aproximando-se dela como quem confronta uma alteridade sexualmente íntima, o que se instaura é uma relação próxima com essa extensão deslocada de si. O rosto já não é fixo ao corpo que o porta. É duplicado, extraído e manuseado como objeto. Não se trata propriamente da expressão de um eu interior, mas de uma relação criada com esse eu externalizado, observado a partir de um outro lugar, produzindo, assim, uma articulação inédita atravessada por novas perspectivas e intensidades.

Encontro ressonância desse pensamento nas práticas contemporâneas de criação de perfis em redes sociais, que operam como verdadeiras oficinas de produção de máscaras de si. Também ali o rosto, tomado como signo central da identidade individual, pode ser multiplicado, editado, filtrado, produzido e reproduzido, passando a circular como um dado, uma imagem de mim que, ao mesmo tempo, me pertence e me excede, simultaneamente externa e intrínseca a mim, acessível a qualquer hora, por qualquer pessoa, de qualquer lugar; podendo ser apreendida, fragmentada, distorcida e significada livremente.

Nesse movimento, as redes sociais podem ser compreendidas como dispositivos de produção dessas máscaras digitais: superfícies externalizadas, que ao mesmo tempo se acoplam intimamente ao sujeito, e engendram certos modos de ser visto, de existir e de se relacionar. Embora as redes sociais tendam a inscrever o sujeito em certos regimes de visibilidade e reconhecimento mediados por lógicas mercadológicas cibernéticas, é possível identificar, nesse mesmo contexto, uma potência de subversão. A partir das próprias ferramentas de produção e edição de imagens, tornam-se viáveis também práticas que tensionam os limites da identidade, instaurando um processo acelerado de montagem, desmontagem e reinvenção de múltiplas máscaras, cada vez mais

monstruosas, sustentado pelas incontáveis possibilidades de reconfiguração desse eu virtualizado, a fim de fugir dos processos de totalização e mercantilização da identidade.

A escultura do rosto de Tutancâmon, por sua vez, introduz uma outra relação temporal nessa constelação. Diferente das máscaras gregas, ela não performa afetos diversos, mas fixa a presença idealizada de uma divindade emblemática. Ainda assim, trata-se também de um rosto que não pertence mais a um corpo vivo: é vestígio, inscrição, permanência. Entre o rosto do faraó morto e as máscaras teatrais da Grécia Antiga, Guika parece habitar um intervalo, um espaço onde seu rosto enquanto imagem oscila entre totem e dado, orbita entre memória e a fabulação.

“Corpo ébrio em vulnerabilidade, porém refém apenas de si mesmo”, diz a legenda que Guika associa às imagens publicadas em seu perfil no Instagram e reunidas na prancha. É possível reconhecer aqui uma produção de sentido significativa. Ao se apresentar como um corpo intoxicado, um organismo que embaralha os sentidos organizados por uma suposta sobriedade, instaura-se uma suspensão da coerência de si, o que amplia suas possibilidades descontínuas de manifestação. Ao mesmo tempo, por se constituir como um corpo montável e compartilhável, essa abertura se intensifica, expandindo seus modos de trânsito e presença, mas também o expõe, nesse mesmo movimento, a uma condição de vulnerabilidade constituinte.

Envolto em plástico, matéria transparente que simultaneamente protege e sufoca, esse rosto evidencia a tensão que envolve os protocolos de cibervigilância. Diante dos processos de produção de si mediados pelas telas, essa vulnerabilidade se intensifica, pois se trata de um corpo que se oferece à visibilidade e, ao fazê-lo, torna-se suscetível às lógicas de gestão algorítmica. No entanto, ao afirmar ser “refém apenas de si mesmo”, Guika não nega a implicação dessas forças, mas destaca, em seu interior, um campo possível de agência. Desse modo, mesmo atravessado por dispositivos que

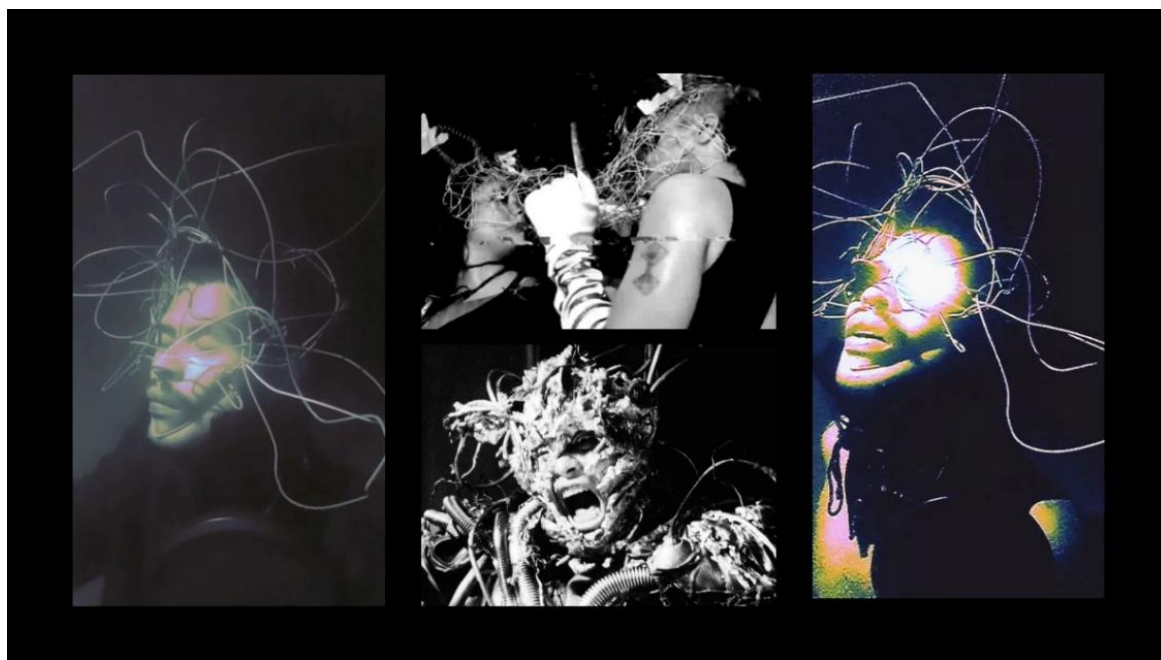
capturam e extraem valor das imagens de si que são montadas e compartilhadas, esse corpo insiste em se constituir como território de decisão própria, afirmando uma autonomia que se produz no interior das próprias tensões que o atravessam.

O que a prancha evidencia, portanto, é o rosto como passagem, como uma zona de deslocamento do sujeito, onde se tornam possíveis processos de reinvenção de si. Entre máscaras ritualísticas, vestígios arqueológicos e experimentações performáticas, o rosto de Guika emerge como uma extensão em trânsito, atravessada por temporalidades heterogêneas e distintos regimes de visibilidade. Já não pertence inteiramente a um corpo fixante, nem a uma identidade estável; circula, acopla-se e se descola. Nesse movimento, o rosto evidencia-se como prótese, um campo de variação, onde a identidade não se cristaliza, mas se tensiona, se reconfigura, fabula a si.

4.3.4. Prancha nº 04: Guika entre fios e cabos

Figura 27

Prancha nº 04 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Guika entre fios e cabos



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

Nesta prancha, o corpo configura-se como uma zona de conexão, atravessado por fios, cabos e fluxos que o excedem. As imagens da obra *Ratas de Máscara* (2023)³⁴, de Lyna Lurex, do coletivo Chorumex, e do *visualizer*³⁵ da música *Karma* (2020)³⁶ apresentam Guika com filamentos que se projetam da cabeça e rosto. Esses elementos não se limitam a um ornamento ou a uma extensão estética, mas instauram uma lógica de enredamento, na qual o corpo se afirma como circuito, como superfície onde distintas intensidades se conectam, se entrelaçam e se tensionam.

Essa imagética encontra uma ressonância direta com o universo do filme *Tetsuo: The Iron Man* (1989), de Shinya Tsukamoto, onde a fusão entre a carne e o metal não se dá de maneira harmoniosa, mas como um processo violento, inquietante e irreversível. No filme de Tsukamoto, o corpo é invadido por cabos, sucatas e próteses industriais que não apenas se acoplam à pele, mas reconfiguram o ser, instaurando uma nova ontologia corporal híbrida, instável, ciborgue e monstruosa. Não há fronteira clara entre o orgânico e o maquínico: há, então, um colapso.

Em Guika, os fios que atravessam e circundam o seu rosto não são simplesmente acoplados ao seu corpo; eles o redesenham, criando uma espécie de cartografia nervosa exposta, como se aquilo que normalmente permanece invisível – conexões, impulsos, circuitos – viesse à superfície. O rosto, especialmente, torna-se um ponto de irradiação: ora eclipsado por uma luminosidade quase ofuscante, ora tensionado por fios, linhas que o atravessam, tornando-se, assim, Inter-Face.

³⁴ Disponível em:

https://www.instagram.com/p/Ca8O0E6Fyxf/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=NTc4MTIwNjQ2YQ==

³⁵ Sequência audiovisual simples, produzida para acompanhar uma faixa musical.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H9q0EGvWrTc>

Há também uma dimensão energética, vibracional que aproxima essas imagens. Em Tetsuo, o corpo vibra, treme, entra em colapso sob a intensidade violenta dos fluxos que o atravessam. Em Guika, essa vibração parece capturada nas linhas luminosas que se expandem para fora da cabeça, como se fossem descargas elétricas, prolongamentos sensoriais. Os fios, aqui, funcionam como tentáculos de uma subjetividade que já não se contém nos limites da pele. O corpo de Guika não é fechado, ele vaza, conecta-se, propaga-se.

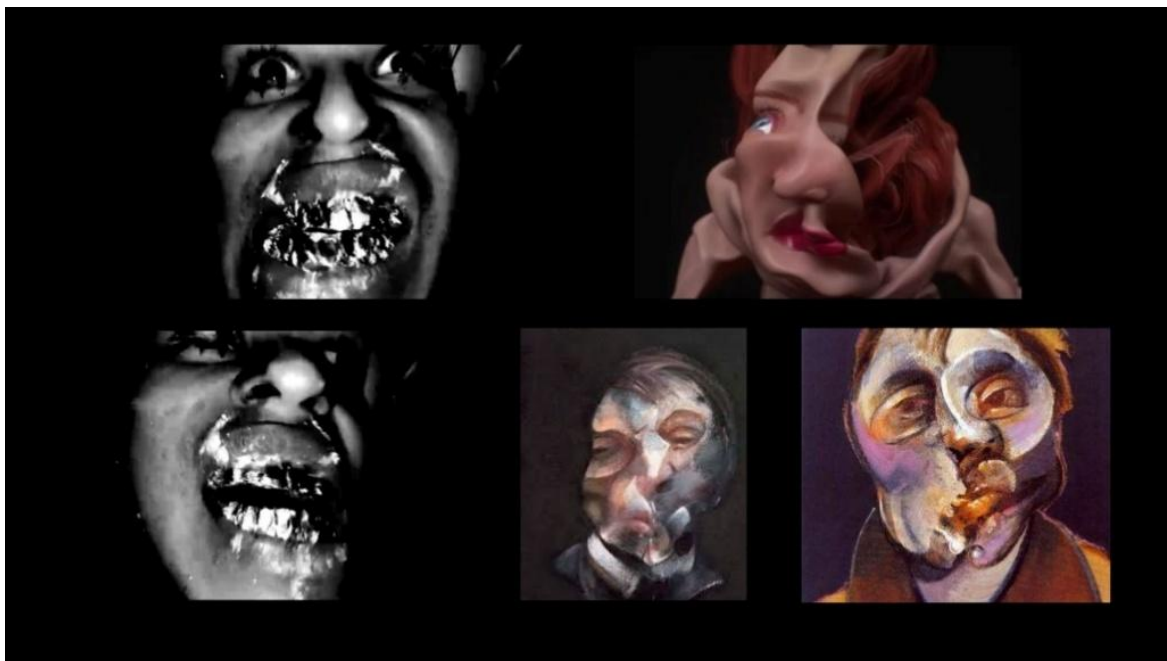
Mas talvez o ponto mais potente dessa relação esteja na ideia de transformação, de metamorfose contínua. Tanto em Tetsuo quanto nas imagens de Guika, não há um estado final, uma forma estabilizada. O corpo se encontra sempre em processo, sempre em mutação, atravessado por forças que o desorganizam e o reconfiguram incessantemente. Trata-se de uma corporalidade em trânsito, que se recusa a permanecer idêntica a si mesma.

Assim, a prancha articula uma espécie de ficção ciborgue encarnada: um corpo que não apenas incorpora a máquina, mas que se torna indiscernível dela. Entre fios, cabos e luminosidades de LED, o que há é uma estética do desdobramento tecnológico de si, uma poética onde o ser é constantemente atravessado, reescrito e expandido por aquilo que, outrora, lhe seria externo.

4.3.5. Prancha nº 05: As distorções de si em Guika

Figura 28

Prancha nº 05 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: As distorções de si em Guika



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

Nesta prancha, se estabelece a constituição de uma zona de indiscernibilidade a partir da deformação. As distorções faciais de Guika – produzidas por filtros, compressões e manipulações da própria imagem – entram em ressonância direta com as figuras dilaceradas dos autorretratos de Francis Bacon (1958, 1969). A prancha delineia como distintos regimes técnicos convergem na produção de um mesmo ato: a desfiguração do rosto como forma de acessar aquilo que escapa à representação estável do humano, uma espécie de desconfiguração dessa ordem de inteligibilidade.

Nos autorretratos de Francis Bacon, o rosto não se apresenta como unidade coesa; ele é torcido, comprimido, arrastado para fora de si. Há uma certa estética de desorganização, de torção que não é apenas temática, mas estrutural: a própria imagem parece querer colapsar. De modo análogo, nas imagens de Guika, ainda em *Ratas de*

Máscara, o rosto é atravessado por distorções que o fazem deslizar, derreter, fragmentar-se em dobras que desafiam as expectativas normativas. O digital opera como uma ferramenta de distorção produtiva da imagem a partir de um erro deliberado que expõe a instabilidade daquilo que reconhecemos como identidade facial humana.

Essa mesma lógica encontra um desdobramento radical nas experimentações visuais de SOPHIE (2018) no videoclipe da música *Faceshopping*³⁷. No videoclipe, o rosto é incessantemente remodelado, esticado e reconfigurado por técnicas digitais de modelação tridimensionais. A face torna-se superfície manipulável, um objeto passível de constantes edições, como se fosse submetida a um regime de *redesign* contínuo para o consumo. Assim como em Guika, o que emerge não é uma identidade estabilizada, mas um campo de variações, onde o rosto passa a ser constantemente reprogramado.

Há, ainda, uma questão decisiva na relação com a tecnologia. Enquanto Francis Bacon operava a deformação a partir da tinta – arrastando, borrando, violentando a superfície pictórica –, Guika mobiliza ferramentas digitais que, ao mesmo tempo em que prometem aperfeiçoamento e reconhecimento, podem produzir o efeito inverso: a desidentificação. As ferramentas estilísticas, concebidas para estabilizar o rosto, falham e é precisamente nessa falha que emerge uma potência estético-política dissidente.

A prancha, assim, articula uma continuidade improvável: da superfície pintada à imagem pixelizada, do gesto manual ao erro tecnológico deliberado, passando pelas modelagens digitais hiperestilizadas das imagens contemporâneas. Em todos esses casos, o que se evidencia é a recusa de um rosto íntegro, legível, reconhecível. O rosto perde o estatuto de suporte de identidade para tornar-se campo de forças

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU>

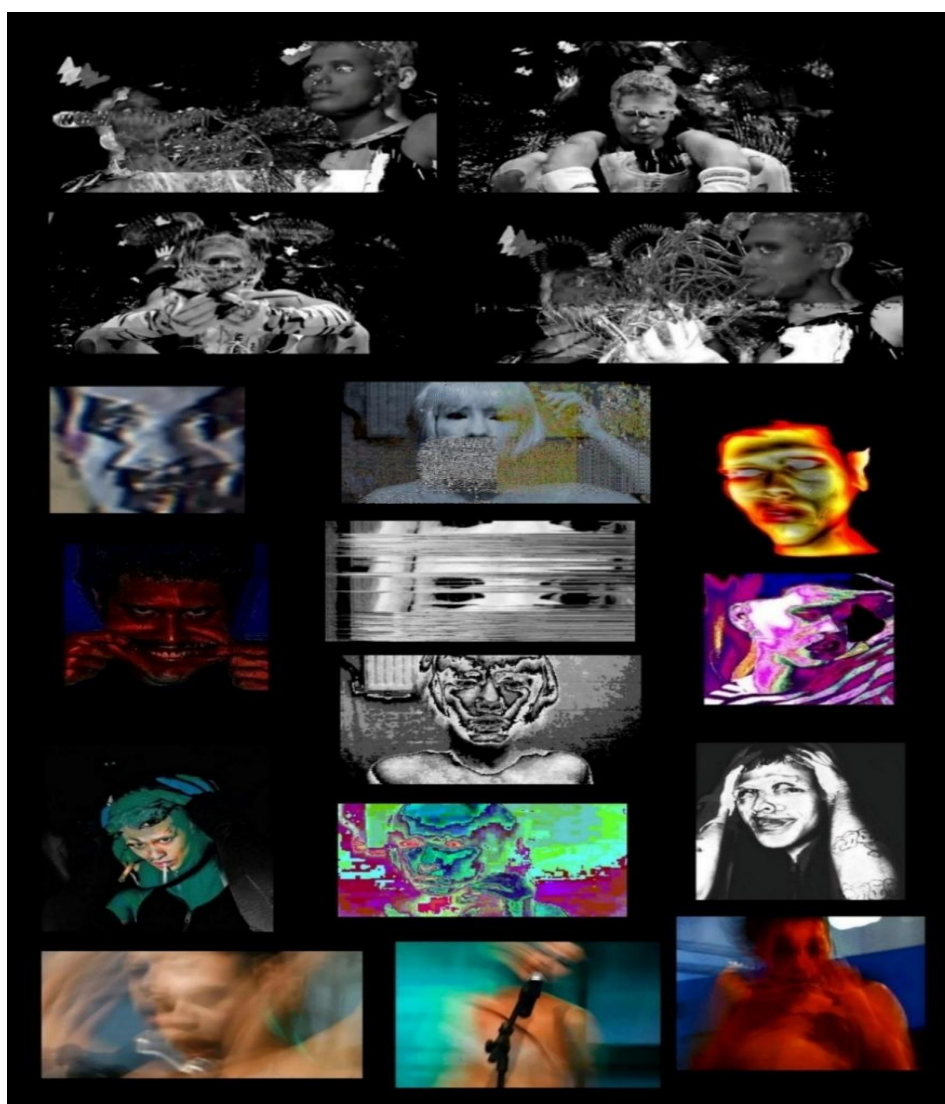
desestabilizantes, uma superfície em crise, um território onde as coerências que se esperam da figura humana vacilam.

A prancha, portanto, ilustra um processo de desfiguração de si, onde imagens de diferentes temporalidades se entrecruzam para afirmar um corpo que nunca foi estável, mas sempre um campo aberto à experimentação.

4.3.6. Pranchas nº 06: Guika entre glitches

Figura 29

Prancha de nº 06 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Guika entre glitches



Fonte: Elaborada pela autora (2026)

Nesta prancha, articulam-se imagens de Guika provenientes tanto de recortes da obra *Ratas de Máscara* quanto de publicações em seu perfil no Instagram, postas em diálogo com capturas de *A Vernacular of File Formats* (2010), da artista visual e pesquisadora holandesa Rosa Menkman.

Aqui, tanto as imagens de Guika quanto as de Menkman deixam de operar como superfícies de reconhecimento e estabilidade identitária, passando a inscrever-se em uma linguagem de recusa que se sustenta a partir de uma zona de perturbação. Não há investimento na clareza ou na coerência estética como garantias de legibilidade; ao contrário, a instabilidade é afirmada como elemento constitutivo, inaugurando um regime de contestação em que a identidade se apresenta como oscilação, turbulência, ruído. Para dar forma a esse pensamento, Menkman mobiliza a *Glitch Art* como procedimento estético, fazendo da falha operacional não apenas um recurso visual, mas também um operador sensível e teórico.

A *Glitch Art*, termo cunhado por Ant Scott (2001) em seu artigo intitulado *Anti-fractal*, designa o conjunto de práticas artísticas que se dedicam a converter falhas de processamento em matéria estética. O defeito técnico deixa de ser entendido como disfunção e passa a operar como potência criativa. A *Glitch Art* é, desse modo, instituída como uma estética que tensiona os regimes normativos de produção de imagem ao se apropriar de dissonâncias tecnológicas, como corrupções de dados, instabilidades sistêmicas e falhas nos processos de transmissão e recepção digital, instaurando experiências visuais que escapam à lógica da nitidez, da estabilidade e da previsibilidade.

Mas o que é um glitch? O que significa exatamente esse termo que tanto menciono ao longo da minha escrita?

De uma forma breve, é possível conceituar o glitch como a interrupção de fluxos de dados protocolados dentro de um sistema tecnológico. No que se refere ao seu efeito, o glitch pode variar de um simples e pequeno erro, um deslize, até uma catástrofe total. Para Rosa Menkman (2010), os glitches são falhas que ocorrem em níveis específicos do processamento informacional, como na codificação, decodificação ou em outros protocolos tecnológicos, enquanto o restante do sistema continua operando e exibindo saídas atravessadas por erros, sem qualquer tipo de correção. Porém, em situações ainda mais severas, o glitch pode comprometer o funcionamento de um sistema como um todo, podendo impedir seu retorno ao estado considerado normal de operação.

Dessa forma, proponho uma aproximação com a perspectiva política formulada por Legacy Russell (2023) em *Feminismo Glitch*, colocando-a em diálogo com as experimentações que atravessam as imagens de Guika e aquelas produzidas por Rosa Menkman, dispostas na prancha.

Para Russell (2023), o glitch não se limita à instrumentalização da falha operacional como expediente técnico; ele se afirma como condição de existência, um modo de ser que se configura justamente a partir dessa articulação tecno-política. É nesse horizonte que o corpo de Guika pode ser lido não apenas como representação de uma imagem glitchada, mas como a manifestação de uma *existência em glitch* que se produz na e pela falha, que é constituída por dados corrompidos que se reorganizam continuamente em composições experimentais e subversivas de si. Nesse movimento, aquilo que, sob uma ótica normativa, poderia ser apreendido como ruína ou disfunção, desloca-se e se reconfigura como potência emancipatória criativa, abrindo fissuras nos regimes de legibilidade e instaurando outros modos de existir, narrar e ler o corpo.

Para Legacy Russell, o glitch pode ser compreendido como uma inflexão ciberpolítica que tensiona os regimes normativos de inteligibilidade responsáveis por

organizar corpo, gênero e identidade na era cibernética. Sua força não se reduz a um mero deslocamento conceitual; ela implica uma reorientação sensível do olhar diante das produções de si que emergem em meio às tecnologias microeletrônicas. Nesse campo, o glitch se afirma como potência insurgente, abrindo fissura nos sistemas de controle orientados pela estabilização e pela legibilidade identitária, ao instaurar zonas de indeterminação nas quais outras formas de existência podem ganhar consistência.

O glitch constitui-se como um gesto político deliberado, uma operação que interrompe fluxos, embaralha códigos e suspende as expectativas normativas que sustentam as coerências identitárias. Ao reivindicar o glitch como método, Russell propõe uma política da falha entendida como prática que se orienta pela exploração das irregularidades e disfunções, pela permanência nesses pontos de instabilidade e pela criação, a partir desses pontos, de outras formas de existência. Abraçar o glitch implica engajar-se ativamente em sua potência disruptiva. É na falha que se abre a possibilidade de romper fronteiras, de escapar às capturas normativas e de reivindicar o direito à complexidade, à multiplicidade e à metamorfose. Nesse movimento, o feminismo glitch afirma modos de vida originais que não se deixam reduzir a gramáticas binárias e estabilizadoras de gênero, insistindo na criação de existências outras que excedem, transbordam e reconfiguram os limites do que pode ser reconhecido como corpo legível, sujeito coeso, existência correta.

No cerne dessa perspectiva, encontra-se a compreensão de que a identidade não se apresenta como entidade essencial e estável, mas como construção descontínua, atravessada por discursos sociais, políticos e culturais. O gênero, nesse horizonte, funciona como tecnologia de legibilidade que circunscreve, regula e distribui o reconhecimento, validando ou negando a humanidade a partir de certos critérios normativos. Como afirma Russell, existir sob a lógica binária implica assumir a própria

imutabilidade e submeter-se a regimes de leitura heterônomos. O glitch intervém precisamente nesse ponto: ao recusar performar essa inteligibilidade normativa, o corpo passa a ser percebido como ruído, como aquilo que escapa. E é precisamente nessa zona de indiscernibilidade que se inaugura sua força de resistência, abrindo-se a um campo ampliado de possibilidades.

Em *Feminismo Glitch*, Russell (2023) se aproxima das reflexões de James C. Scott (1999), que evidenciam que a legibilidade é condição de governabilidade. Tornar-se legível é, em alguma medida, tornar-se administrável. O feminismo glitch aposta na desidentificação como estratégia crítica: ao se esquivar das categorias fixas, abre-se um campo onde outras formas de existência podem ser ensaiadas. O glitch instaura uma abertura instável no tecido normativo. O corpo deixa de ser objeto de classificação para tornar-se processo, fluxo, devir, metamorfose.

O cibernético, desse modo, emerge menos como espaço de representação e mais como matéria ativa de experimentação. Ele funciona como um meio onde novos eus podem ser forjados continuamente, onde diferentes realidades existenciais podem ser montadas, vestidas, testadas, descartadas e recriadas. Trata-se de um deslocamento rumo às experimentações estéticas que coincide com o despertar de uma consciência que se recusa a aceitar definições limitadas de si. O virtual, ao ser subvertido, configura-se como um verdadeiro laboratório de reinvenção, um campo experimental onde a identidade pode ser tensionada e ultrapassar as fronteiras que lhe são impostas.

O glitch também opera como ferramenta de invenção e insurgência, instaurando espaços outros a partir da ruptura. Ao recusar as gramáticas normativas que regulam as legibilidades, ele abre um campo de criação no qual se tornam possíveis outras formas de participação no mundo, inclusive para além das telas, ampliando as margens de

agência sobre o próprio corpo e sobre a construção de narrativas identitárias que o constituem e o atravessam.

Há, nesse movimento, uma dimensão fortemente fabulativa. O feminismo glitch aponta para a insuficiência do presente e para a necessidade de imaginar outros mundos possíveis. A Internet aparece, então, como território ambíguo: ao mesmo tempo espaço de captura e de exploração, mas também campo fértil para práticas fabulativas de resistência. É nesse entre-lugar que o glitch se manifesta, não negando os mecanismos de controle, mas infiltrando-se neles, tensionando-os, hackeando suas lógicas por dentro. Hackear, aqui, implica romper com a instituição da identidade tal como ela foi historicamente codificada. Significa desorganizar os códigos de gênero e expor sua artificialidade. As existências ou corpos em glitch, ao recusarem alinhar-se aos cânones cisheteronormativos, tornam-se ameaças justamente porque escapam às classificações.

Nesse cenário, a produção de novos eus virtualizados adquire centralidade. As imagens que circulam, as peles cibernéticas que são vestidas online, funcionam como dispositivos de experimentação identitária. O glitch atravessa esse circuito, deslocando-se da tela, contaminando o corpo e reconfigurando as formas de habitá-lo. O corpo passa, então, a operar como uma arquitetura híbrida em construção contínua, um campo privilegiado de fabulação.

Nesse movimento, Guika e Menkman tensionam diretamente os imperativos de legibilidade, produtividade e estabilidade cisheteronormativa quando estruturam as produções imagéticas glitchadas de si. Suas imagens não se oferecem à captura fácil dos algoritmos, tampouco se acomodam às formas reconhecíveis de observação. Elas se apresentam como excesso de falhas persistentes, como imagens que não se deixam concluir.

Articulo Guika, então, enquanto uma existência que mobiliza o glitch como condição constitutiva de seu corpo-imagem, um corpo que não busca estabilidade nem se orienta por uma ideia de progresso ou aperfeiçoamento, mas que se produz justamente no erro, na ruptura e na desorganização dos códigos que pretendem torná-la inteligível e totalizável.

Nas imagens que constrói, Guika não se aproxima de um ideal de perfeição visual ou identitária. Ao contrário, sua presença se afirma como distorção. Sobreposições, duplicações, falhas e interferências fazem com que seu corpo escape às lógicas da estabilidade visual. Não há aqui a fabricação de um eu idealizado, mas a insistência em um corpo que recusa a definição. É nesse sentido que o glitch passa a atuar como linguagem estético-política que embaralha os regimes de reconhecimento e implode qualquer tentativa de unidade.

Guika é aqui convocada como sujeito-artista cuja existência se dá no trânsito entre as bordas do ciberespaço e os limiares dos mundos além-telas, tensionando e desestabilizando essas fronteiras por meio de uma prática tecno-estético-política bastante singular. Sua presença torna-se fundamental para pensar os modos contemporâneos de produção de si no ambiente cibernético, na medida em que encarna um processo contínuo de metamorfose utilizando a falha como método, impulsionada por um desejo de reinvenção que desvia dos trajetos lineares da normatividade.

Guika é uma existência que não se fixa, mas que se reorganiza operando em descompasso com as lógicas normativas que buscam estabilizar sua identidade. Nesse movimento, suas práticas não apenas procuram escapar, mas confrontam os mecanismos de captura de um sistema que se atualiza constantemente para enquadrar as diferenças em categorias reconhecíveis e administráveis. Tais enquadramentos produzem perfis esvaziados, desprovidos de singularidade, formatados e inseridos em circuitos de

consumo previamente estruturados, sustentados pela fabricação de desejos rentáveis e pela extração massiva de dados.

As imagens de Guika e Menkman fazem emergir um corpo que se desintegra, se duplica, se sobrepõe e se deixa atravessar por processos de fragmentação visual. Nesse contexto, o rosto deixa de operar como índice de identidade para afirmar-se como superfície de interferência deliberada. Essa lógica se materializa em feições que se desconfiguram até o limite do irreconhecível: em algumas imagens, os olhos se dissipam; em outras, a face se dissolve em manchas ou se recompõe em arranjos perturbadores. Essa perturbação monstruosa emerge justamente daquilo que escapa ao reconhecimento, convocando afetos de estranhamento, ansiedade e medo diante de uma diferença que não se deixa apreender pelas categorias normativas de coerência.

Ao interromper a circulação de imagens “limpas”, uniformes e idealizadas, tão valorizadas pelas economias da visibilidade nas redes sociais, Guika deflagra um contra-ataque que desorganiza a gramática dominante do visível. Suas imagens não apenas desviam do fluxo contínuo de composições perfeitamente editadas, mas o interrompem, reintroduzindo na superfície da tela (e também nos palcos) a instabilidade e a monstruosidade como forças subversivas de visualidade. Nesse deslocamento, seu corpo não mais opera como índice de identidade reconhecível, mas como zona de crise. Em vez de um rosto idealizado, apresenta-se um rosto em colapso; em lugar de uma identidade linear, afirmam-se descontinuidades e deslocamentos de sentido.

Contudo, essa potência não permanece imune às dinâmicas de captura. A crescente incorporação da Glitch Art pela indústria cultural mainstream tende a atenuar sua força crítica, convertendo a falha em estilo e o erro em tendência estetizada. Aquilo que antes operava como ruptura passa a correr o risco de ser reabsorvido como linguagem previsível, domesticada pelas lógicas assimilacionistas do novo capitalismo

cibernético. Mesmo no interior dessas tensões, Guika persiste em uma prática de reconfiguração contínua, assumindo formas inesperadas e cada vez mais irregulares na tentativa de dificultar sua plena assimilação. Desse modo, mantém-se como fricção que resiste às dinâmicas de estabilização, inventando contínuas estratégias de subversão criativa, abrindo sucessivas rachaduras por onde outras formas de existência podem emergir e se afirmar conjuntamente.

4.3.7. Prancha nº 07: Montações experimentais de si em ação

Figura 30

Prancha de nº 07 do “Atlas das Monstrações Ciberdrag de Guika”: Montações experimentais de si em ação



Fonte: Elabora pela autora (2026)

Nesta prancha, a montagem se faz presente e pulsante, afirmando-se como um dispositivo imagético de produção de si que se articula a partir de um campo coletivo de experimentação. É possível observar, então, movimentos tecidos nas relações e nos atravessamentos que delas decorrem, nas trocas e nos intercâmbios de tecnologias diversas de produção e desmonte de gênero que tornam possível a constituição da montagem enquanto um operador estético-político-identitário dissidente e colaborativo.

Aqui, forjam-se identidades múltiplas, montadas a muitas mãos, nas quais forças provenientes de corpos dissidentes plurais, atravessados por temporalidades e territórios heterogêneos, se entrelaçam, engendrando agenciamentos subjetivos inéditos que tensionam os regimes normativos e fazem emergir um horizonte político orientado pela emancipação identitária e pela construção de uma coletividade queer.

Nas imagens do camarim do Papoca Féshion Show de 2025, extraídas de links do Google Drive de Mateus Falcão e Julia Cefas, compartilhados no perfil do Instagram do coletivo Chorumex e dispostas na parte superior da prancha, essa dimensão coletiva se explicita de maneira contundente. Mãos que maquiam, que ajustam roupas, que trançam cabelos; que cortam, colam, puxam, amarram. Essas montagens são sempre atravessadas por muitas presenças, por uma rede de corpos dissidentes que articulam técnicas estético-políticas que se sustentam a partir da ruptura dos signos normatizantes da cisheterossexualidade vigente.

A montagem configura-se, portanto, como um processo coletivo de montagem identitária no qual os corpos se constituem a partir do encontro com o outro, do compartilhamento e circulação de códigos subversivos, de afetos descentralizados e de estratégias queer coletivizadas. É, então, uma tecnologia de produção de novos modos de subjetivação que recusa a ideia de gênero e identidade como dados prontos, inteiros, fechados, afirmando-os, ao contrário, como matéria montável, aberta à composição.

Há, nesses registros, uma dimensão laboratorial. O camarim configura-se como um espaço de experimentação no qual o corpo se oferece como matéria plástica, manipulável e aberta à intervenção. Próteses são acopladas, significantes são descartados, torcidos ou incorporados, estéticas são tensionadas. Vê-se corpos em processo de preparação para o show, mas, sobretudo, em processo de invenção. É nesse espaço que se delineiam as possibilidades do que um corpo pode vir a ser; ali se negociam formas, se trocam técnicas, se tecem alianças. A prancha evidencia que a identidade não preexiste a esse processo, mas emerge dele: nasce na composição coletiva, na incorporação de próteses, de fragmentos imagéticos que atravessam o tempo, que sobrevivem, sendo continuamente rearticulados na produção de novas existências montáveis e compartilháveis.

Ao mesmo tempo, ao serem subsequentemente inscritas nas redes sociais, essas imagens prolongam e reconfiguram o processo de montagem. Ao se inserirem no ambiente digital, os corpos em montagem tornam-se imagens circulantes. Essas existências não se encerram nas passarelas ou nos palcos, mas seguem operando no regime cibernético das redes, onde são editadas, enquadradas, compartilhadas e reinscritas em novos circuitos de visibilidade. O corpo montado passa, então, a existir também como dado, como imagem, como um fluxo que circula, se multiplica e se rearticula.

Nesse deslocamento, observa-se uma intensificação da dimensão ciborgue dessas práticas. Os fios, cabos, adornos e próteses tecnológicas que aparecem em algumas das imagens manifestam-se como marcas de uma corporalidade híbrida, que articula carne e silício, presença “física” e mediação cibernética. Esses corpos não apenas utilizam próteses, mas também são, por si só, fragmentos protéticos de montagens futuras que podem ser novamente fragmentadas, compartilhadas e acopladas

em novos arranjos, criando, assim, montações ainda mais monstruosas. A montagem, nesse sentido, revela aquilo que normalmente permanece invisível: o fato de que todo corpo é uma composição artificial montável, uma fabricação, uma fábula, uma ficção política encarnada, como diz Preciado.

A circulação, aqui, mostra-se como um aspecto fundamental que atravessa toda a prancha. Os corpos não permanecem fixos em um único regime de existência. Eles transitam entre o camarim e a passarela, entre o palco e as redes, entre o cibernético e o além-telas. Nesse movimento, a montagem se expande, se desdobra e se multiplica. O que foi produzido em um espaço situado ganha novas camadas de sentido ao circular em outro, podendo ser reapropriado, transgredido e reinscrito. A montagem pulsa como um processo aberto, circulante, nunca estático.

Exemplos desse processo tornam-se visíveis, sobretudo, no intercâmbio de certos adereços protéticos entre artistas performáticos de Fortaleza, artesanalmente elaborados por eles mesmos e mobilizados como parte ativa nesse processo de produção coletiva. Trata-se de uma circulação de tecnologias estéticas que não apenas adornam os corpos, mas os constituem a partir do acoplamento, operando como elementos importantes de suas montações. É possível observar em uma das imagens da prancha, Guika utilizando um colar de cabos e fios elétricos produzido pelo artista Nirá Link Cabos & Fios ou @metamorlixo³⁸, confeccionado a partir da técnica do macramê³⁹. O próprio Nirá compartilha, em seu Instagram, suas obras e monstrações inventivas, evidenciando esse circuito de criação e circulação de seu telecorpo nas redes. Na prancha, ainda é possível observar uma imagem do artista desfilando na mesma edição

³⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/metamorlixo>

³⁹ Técnica de tecelagem manual que utiliza apenas nós e linhas.

do Papoca Féshion Show com um vestido inteiramente composto por fios e cabos elétricos e luzes de LED, tecido a partir de diferentes técnicas de tecelagem manual.

Outro elemento que se destaca é a coroa de seringas utilizada pela artista transfeminina Stella Riss ou @stellariss⁴⁰ em sua performance chamada “Justiça Trans” (também utilizada por Nirá em postagem de seu Instagram). A peça evoca, por um lado, as seringas utilizadas na aplicação de estradiol, inscrevendo os processos hormonais que compõem a montagem desse corpo e, por outro, reativando um signo central da imagética cristã, a coroa de espinhos associada à crucificação de Jesus Cristo. Nesse deslocamento, o objeto opera uma torção simbólica, rearticulando sentidos e produzindo novas camadas de significação no interior de suas montações.

As montações aqui observadas operam por meio da articulação de fragmentos imagéticos, vestígios visuais que carregam discursos que, ao sobreviverem ao tempo, insistem em retornar, reconfigurando-se sob novas formas. A montagem também se realiza no entre, na superfície de contato entre corpos e arquivos imagéticos que deixam, na forma de dejetos virtuais, informações residuais que pareciam perdidas, mas que submergem, reaparecem como matéria viva para reelaboração.

Com o advento e a proliferação dos dispositivos midiáticos, esse processo se intensifica. As imagens tornam-se circuláveis em uma escala inédita, atravessando plataformas, interfaces e redes, sendo continuamente recortadas, remixadas, distorcidas e reinscritas. Nesse fluxo, os ruídos deixam de ser um obstáculo, passam a funcionar como possibilidade para novas formas de montagem. O ruído, aqui, não interrompe a comunicação; ele a reconfigura.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/stellariss/>

É precisamente nesse campo que certas estéticas e discursos queer encontram condições de sobrevivência e proliferação. Não porque permaneçam intactos, preservados em sua forma original, mas justamente porque se transformam ao serem apropriados, deslocados e reencenados. Um discurso dissidente não se transmite como uma imagem fixa, mas como potência de desconfiguração, como abertura para a variação. Ao circular, ela se deixa contaminar por outros signos, por outras materialidades, por outras tecnologias, engendrando composições inesperadas.

Discursos normativos não emergem de um lugar único: são captados, apropriados e reconfigurados a partir de múltiplos meios, corpos e regimes de significação, sobretudo aqueles veiculados pelas progressivas tecnologias midiáticas que atravessaram a história e que, por muito tempo, operaram como aparelhos de reprodução da cisheteronormatividade. No entanto, no interior desses circuitos de codificação e decodificação, algo escapa. Ruídos, pequenos glitches, deixam passar fragmentos dissidentes que podem ser apreendidos e acoplados posteriormente por sensibilidades queer.

Ou ainda, ao serem capturados, os signos da cisheteronormatividade em livre circulação podem ser fragmentados e deliberadamente distorcidos, tornando-se passíveis de uma reapropriação para remontagens queer subsequentes. Há, portanto, um gesto deliberado de intervenção sobre as imagens em trânsito, que as desloca de seus regimes originais de sentido, permitindo que sejam acopladas a outras, em novas montações. É nesse processo que são montadas identidades subversivas cada vez mais originais, não como essências estáveis, mas como montações provisórias, coletivas e metamórficas.

Cada montagem é atravessada por imagens históricas que não se organizam de modo linear, contínuo ou progressivo, mas se compõe por sobrevivências, reaparições

anacrônicas e residuais que atravessam os dispositivos tecnológicos e escapam ao esquecimento. Fragmentos visuais oriundos de diferentes épocas, contextos e regimes de visibilidade passam a coexistir, conectados por afinidades sensíveis e por intensidades que podem permitir vibrações para além de suas origens. O que se compartilha, portanto, não são apenas imagens, mas também os discursos nelas incutidos, códigos que atravessam o tempo e se reatualizam nas montações estabelecidas. Assim, as montações podem ser compreendidas como práticas que incorporam esses fragmentos sobreviventes, atravessados por glitches, distorções que os afastam de qualquer regime normativo de legibilidade. Não se trata apenas de utilizar imagens, mas de operar sobre elas: fragmentá-las, torcê-las, desfigurá-las, recontextualizá-las, fazer com que falhem em relação às expectativas que as organizaram originalmente. É nesse gesto que a montagem se afirma como uma tecnologia crítica de produção coletiva de si.

Ao entrar em contato com essas imagens compartilháveis, os sujeitos não apenas consomem discursos, mas os incorporam, estabelecendo alianças sensíveis com esses resíduos visuais, antes considerados perdidos nos confins da Internet, nas lixeiras cibernéticas. Cada corpo montado aqui carrega consigo uma multidão de imagens: uma constelação de signos dissidentes que nele se acoplam, mas também o atravessam e o excedem.

Desse modo, montar-se é sempre montar com: montar com imagens que sobrevivem de outros tempos, com fragmentos protéticos que foram anteriormente acoplados em outras montagens, com signos que resistem às tentativas de apagamento. Montar-se é habitar essa zona de trânsito onde o passado irrompe no presente virtualizado. É nesse campo cibernético instável, atravessado por glitches, que se abrem

condições para a invenção de novos modos de existência que escapam às normativas habituais e que insistem em se proliferar no ciberespaço.

5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS DE UMA PESQUISA- FRANKENSTEIN INACABADA

Esta dissertação não se encerra aqui, tampouco se encerra em mim: ela se dissipa, estende seus tentáculos cheios de ventosas, fragmenta-se, prolifera-se, busca contaminar tudo o que vê, aderindo a quaisquer superfícies à vista com sua propriedade protética altamente acoplável.

Tal como as montações criativas que o atravessam, este texto se constitui enquanto processo continuamente aberto, inacabado, em permanente metamorfose. É cheio de buracos, furos e lacunas, permitindo passagens imprevistas não calculadas pelos sistemas operacionais totalizantes que regem a vida contemporânea e seus regimes normatizantes. Aqui não há ponto final que estabilize sentidos, mas planos de inscrição em elaboração, zonas provisórias de contato que vibram, produzindo significações alternativas altamente sensíveis. Este texto, uma vez montado, é superfície apta para remontagens futuras, para novas composições. Se algo se fecha, é apenas de modo provisório, evidenciando que o texto não passa de um arranjo, uma captura momentânea, uma entre muitas possibilidades. É a fotografia de um instante fugaz, mas intensamente potente em suas forças estéticas, políticas, epistemológicas e metodológicas, atravessadas por uma força dissidente singular.

Minha escrita híbrida recusa qualquer pretensão de pureza metodológica e age em favor de composições cada vez mais contaminadas, impuras, verdadeiras composições ciborgues. Constitui-se, assim, como uma montagem de vozes, discursos e imagens em permanente tensionamento. As ideias aqui apresentadas se configuram como próteses sensíveis, corporificadas, radicalmente implicadas de uma montagem ciborgue mais ampla. Mobilizo, em minha escrita, montagens de expressões dissidentes atemporais que, ao longo desta dissertação, atravessaram meu corpo como fantasmas

queer que transcendem o tempo e o espaço. Essas ideias acoplam-se ao meu corpo que escreve e à minha própria identidade, desdobrando-se como dispositivo técnico que expande saberes e tecnologias queer de imaginação e produção de existências outras, tempos outros, espaços outros.

Assim, ressoo com Donna Haraway quando afirma que a escrita é uma tecnologia feminista e ciborgue por excelência, mas acrescento: é também uma tecnologia queer por excelência. Ao escrever, recodifico o mundo, reinscrevo corpos em outras matrizes de reconhecimento e reprogramo os sistemas simbólicos que organizam uma realidade atravessada pesadamente pelo discurso dominante cisheteronormativo. Minha escrita ciborgue é inseparável de uma política de fabulação, existindo para mobilizar possibilidades, incentivar a produção de realidades (im)possíveis e expandir cada um de nós enquanto seres à imagem e semelhança do cosmos, ou seja, infinitamente vastos.

O que apresento aqui não é uma verdade definitiva, mas a captação de uma forma de montar possível. A pesquisa é um recorte, uma tentativa situada de apreender algo que, por natureza, escapa, desliza, para, assim, torná-lo eterno. A queeridade ciborgue que me atravessa aqui é condição de possibilidade do próprio pensamento que se produz: um pensamento que ficcionaliza, que permite criar possibilidades que dissidem das verdades instituídas. Com este texto, procuro fomentar a criação de ficções cada vez mais reais de si para si e, posteriormente, para nós, conjuntamente.

Pensando bem, talvez esta dissertação não tenha operado como uma grande explosão, nem como uma ruptura definitiva; talvez não tenha se materializado como uma bomba capaz de aniquilar por completo os regimes dominantes tecno-cisheteropatriarcais. Ainda assim, acredito que posso afirmá-la como registro de uma tentativa de emancipação coletiva. Com ela, lanço luz sobre práticas dissidentes de

resistência cibernética, nas quais tecnologias criativas são mobilizadas com o intuito de corroer, pouco a pouco, como uma colônia de minúsculos cupins, os alicerces dessa grande arquitetura de controle dos corpos e subjetividades, abrindo fissuras nos modos hegemônicos de produção identitária e seus discursos atrelados. Nesse sentido, sua força não reside na grandiosidade do impacto, mas na persistência, nas sucessivas tentativas de fuga e esquiva que acionam a falha, o glitch, como recurso significativo.

Acredito que o que coloco em cena tampouco consiste em anunciar um futuro utopicamente promissor para as redes sociais e o ciberespaço. As mesmas plataformas que possibilitam a emergência de narrativas insurgentes seguem operando como máquinas sofisticadas de captura, mercantilização e controle de subjetividades, conduzidas pelos interesses tecnocapitalistas das big techs. A questão que permanece em aberto é: até que ponto essas tecnologias de resistência podem escapar à captura? Até que ponto o glitch pode continuar operando como ruído desestabilizador antes de ser plenamente absorvido, antes de sua diluição completa? O que se passa nos interstícios entre resistência e captura? Seria a emancipação uma linha de chegada para um futuro ideal ou um instante fugaz de euforia identitária coletivizada, no qual a utopia se torna momentaneamente possível?

Esta pesquisa não oferece respostas definitivas a essas indagações. Inscreve-se, antes, como testemunho de uma luta em curso, afirmando sua produção enquanto resistência e dando visibilidade aos seus vestígios de fuga. Escrevo com o desejo de plantar uma semente queer de esperança, de convocar um fazer coletivo atento às particularidades estéticas implicadas nessa disputa. Busco, sobretudo, sustentar a crença de que vale a pena a tentativa, de que, por vezes, o próprio gesto de tentar constitui um modo emancipatório de existir em luta.

Enquanto montagem, esta pesquisa também se oferece ao desmonte. Seus fragmentos de significação podem ser deslocados, rearticulados e apropriados por outras mãos, outros corpos, em diferentes contextos, abrindo-se à emergência de novas perguntas e à elaboração de novas respostas sempre provisórias. Há, aqui, uma aposta na circulação e na continuidade de processos que resistem à fixação.

Esta pesquisa é também, em si, queer e ciborgue. Queer porque recusa a normatividade dos modos de produzir a si, permitindo-se desviar, desvirtuar e experimentar, abrindo a identidade à falha. Ciborgue porque se constitui na interface entre organismo e máquina, entre presença além-telas e virtualidade. É produto de um pensamento que se dá em rede, que emerge da fricção de telecorpos feitos de carne e silício, entre experiências táteis e imagens circulantes.

Nesse sentido, este trabalho pode ser pensado como uma pequena engrenagem de uma possível máquina de guerra mais ampla, não no sentido bélico tradicional, mas como um dispositivo político-estético capaz de mobilizar formas de ação. Uma engrenagem que, ao se articular a outras, contribui para tensionar os regimes de visibilidade, legibilidade e reconhecimento que ainda insistem em governar os corpos e as subjetividades que dissidem das normativas identitárias e de gênero instituídas.

Por fim, pulsa em mim um desejo que atravessa estas linhas: o de que esta pesquisa possa abrir caminhos. Que mais corpos dissidentes, queer, monstruosos, ocupem os espaços da academia, da psicologia, da estética e da arte, produzindo saberes insurgentes a partir de suas próprias experiências, narrando-se, fabulando-se e insurgindo-se contra os limites discursivos que lhes foram historicamente impostos. Que a academia possa, também, tornar-se um território mais aberto à experimentação. Que esta pesquisa opere como um glitch, capaz de reposicionar panoramas tediosamente confortáveis para aqueles que se mantêm no topo comprimindo cada vez mais o espaço

sobre quem se encontra na base dessa pirâmide de permissibilidades discursivas, tanto na academia quanto no debate público e nas políticas do cotidiano.

Este texto institui-se na falha, assume o desvio como condição de existência e faz da instabilidade campo de atuação. Aquilo que vacila não é corrigido, é cultivado: na oscilação, encontra potência; no desequilíbrio, a possibilidade de reconfigurar. Este texto é, portanto, uma montagem irregular em curso e uma obra de ficção viva, capaz de inventar mundos a partir da expansão incessante das possibilidades de si.

Está vivo!⁴¹ Agora, meu monstro está montado, e aqui o exponho, sabendo que, a partir deste ponto, ele ganha vida própria, ergue-se sobre suas próprias pernas e segue capaz de engendrar outras formas de existir mundo afora.

⁴¹ Frase notória da adaptação clássica de Frankenstein (1931), marcando o instante em que Victor Frankenstein concede vida ao seu monstro.

REFERÊNCIAS

- Aleixo, D., & Hashimoto, L. (2022). Hijikata Tatsumi: duas entrevistas sobre a dança das trevas. *Estudos Japoneses*, 48, 156–170. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.ej.48.p156-170>
- Almeida, J. A. M. (2002). Identidade, anamorfose e emancipação: uma leitura do conto “A velha senhora indigna” de Bertold Brecht. *Revista Kairós*, 5(1), 73–111.
- Almeida, J. A. M. (2005). *Sobre anamorfose: identidade e emancipação na velhice* (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Bagagli, B. P. (2016). A diferença trans no gênero para além da patologização. *Revista Periódicus*, (5), 87–100. <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/17178>
- Baudelaire, C. (2010). *O pintor da vida moderna* (T. T. da Silva, Trad.). Autêntica.
- Baudelaire, C. (2023). *Prosa* (J. C. Guimarães, Trad.). Penguin-Companhia das Letras.
- BBC News Brasil. (2022, 22 de junho). Elon Musk: a filha transgênero que tenta cortar laços com o pai. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-61893249>
- BBC News Brasil. (2024, 8 de outubro). Fim do bloqueio do X? O embate de Musk e Alexandre de Moraes capítulo a capítulo. <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cdd4nz5epj6o>

Benjamin, W. (1986). *Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet, Trad.). Brasiliense.

Benjamin, W. (2005). *A modernidade* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2006). *Passagens* (I. Aron, Trad.). Editora UFMG.

Benjamin, W. (2011). *Origem do drama trágico alemão* (J. Barrento, Trad.). Autêntica.

Benjamin, W. (2012a). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas I* (pp. xx–xx). Brasiliense.

Benjamin, W. (2012b). O autor como produtor. In *Obras escolhidas I* (pp. xx–xx). Brasiliense.

Benjamin, W. (2017). *Baudelaire e a modernidade* (J. Barrento, Trad.). Autêntica.

Benjamin, W. (2019). *As passagens de Paris* (J. Barrento, Trad.). Assírio & Alvim.

Bento, B. (2017). *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. EDUFBA.

Bessa, M. S. (2002). *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Aeroplano.

Bhabha, H. (2007). *O local da cultura*. Editora UFMG.

Buck-Morss, S. (2002). *Dialética do olhar* (A. L. Andrade, Trad.). Editora UFMG.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira.

Butler, J. (2019). *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (A. Lieber, Trad.). Autêntica.

Butler, J. (2020). *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. n-1 edições.

Butler, J. (2022). *Desfazendo gênero*. Editora UNESP.

Butler, J. (2024). *Desposseção: o performativo na política* (B. Zampieri, Trad.). Editora UNESP.

Caminhas, L. R. P. (2017). Butler além do gênero: a performatividade na política de reconhecimento. In *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero*.

Ciampa, A. C. (1977). *A identidade social e suas relações com a ideologia* (Dissertação de mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Ciampa, A. C. (1987). *A estória do Severino e a história da Severina*. Brasiliense.

Ciampa, A. C. (1999). Identidade: um paradigma para a psicologia social? In *Encontro Nacional da ABRAPSO*.

- Ciampa, A. C. (2002). Políticas de identidade e identidades políticas. In C. I. L. Dunker & M. C. Passos (Orgs.), *Uma psicologia que se interroga* (pp. 133–144). Edicon.
- Cohen, J. J. (2000). A cultura dos monstros: sete teses. In T. T. da Silva (Org.), *Pedagogia dos monstros* (pp. xx–xx). Autêntica.
- Corrêa, M. R. D., & Moreira, A. (2026). As sobrevivências da imagem na história da arte por Warburg e Didi-Huberman. *Encontro de História da Arte*, 17, 22–34.
<https://doi.org/10.20396/eha.17.2023.11680>
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Cendeac.
- Daniel, H. (1990, 30 de setembro). *O primeiro AZT a gente nunca esquece*. *Jornal do Brasil*.
- Didi-Huberman, G. (2010). Cosa significa conoscere attraverso il montaggio [Entrevista concedida a M. Rebecchi]. *Giornale di Filosofia*.
<http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=140>
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas*. KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2018a). *Remontagens do tempo sofrido*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018b). *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2020). *Imagens apesar de tudo*. Editora 34.

Foucault, M. (1977). *The political function of the intellectual*. *Radical Philosophy*, 17, 12–14.

Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: Volume 1*. Pantheon Books.

Foucault, M. (1982). *Herculine Barbin: O diário de uma hermafrodita* (I. Franco, Trad.). F. Alves.

Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970* (24. ed.). Loyola.

Foucault, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito: Curso dado no Collège de France (1981–1982)*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2009). *A verdade e as formas jurídicas* (4. ed.). Nau Editora.

Foucault, M. (2013). *Lectures on the will to know: Lectures at the Collège de France, 1970–1971* (D. Defert, Ed.). Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2014). *On the government of the living: Lectures at the Collège de France, 1979–1980* (M. Senellart, Ed.). Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2021). *Microfísica do poder* (R. Machado, Org. & Trad., 13. ed.). Paz e Terra.

Freitas, G. (2020). Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar. *Acta Poética*, 41(2), 131–148.
<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.41.2.0008>

Gustafsson, H. (2023). Montage. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman dictionary* (pp. 146–150). Edinburgh University Press.

Haraway, D. (1995). Saberes localizados. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41.

Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema*. n-1 edições.

Jacques, P. B. (2003). *Apologia da deriva*. Casa da Palavra.

Lapoujade, D. (2017). *Existências mínimas*. n-1 edições.

Lima, A. F. (2010). *Metamorfose, anamorfose e reconhecimento perverso: a identidade na perspectiva da psicologia social crítica*. FAPESP; EDUC.

Lima, A. F., & Ciampa, A. C. (2012). Metamorfose humana em busca de emancipação. In A. F. Lima (Org.), *Psicologia social crítica* (pp. 76–84). Sulina.

Menkman, R. (2010). *Glitch studies manifesto*. <https://rosamenkman.blogspot.com>

Moreira, L. M. (2024). Além das passagens. *Todas as Artes*, 7(1).

Pocahy, F. (2016). (Micro)políticas queer. In S. Messeder et al. (Orgs.), *Enlaçando sexualidades* (pp. 223–233). EDUFBA.
<https://doi.org/10.7476/9788523218669.0012>

Preciado, P. B. (2011). Multidões queer. *Revista Estudos Feministas*, 19(1), 11–20.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>

Preciado, P. B. (2018). *Testo Junkie*. n-1 edições.

Preciado, P. B. (2020). *Um apartamento em Urano*. Zahar.

Prins, B., & Meijer, I. C. (2002). Como os corpos se tornam matéria. *Revista Estudos Feministas*, 10(1), 155–167. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>

Rohlinger, D. A., Rose, K., Warren, S., & Shulman, S. (2023). Does the Musk Twitter takeover matter? *Socius*, 9. <https://doi.org/10.1177/23780231231152193>

Russell, L. (2023). *Feminismo glitch*. Âyiné.

Samain, E. (2011). As Mnemosynes de Aby Warburg. *Revista Poiésis*, (17), 29–51.

Scott, A. (2001). Anti-fractal. <http://www.beflix.com/antifractal.html>

- Seligmann-Silva, M. (2007). Quando a teoria reencontra o campo visual. *Concinnitas*, 2(1), 103–114.
- Shelley, M. (2001). *Frankenstein*. Ediouro.
- Simmel, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11(2), 577–591.
- Simmel, G. (2009). *Sociology*. Brill.
- Situationniste, International. (1997). *Internationale Situationniste (1958-1969): Texte intégral des 12 numéros de la revue*. Paris: Fayard.
- Sontag, S. (2007). *Doença como metáfora / AIDS e suas metáforas*. Companhia das Letras.
- Sousanis, N. (2017). *Desaplanar*. Veneta.
- Souza Filho, J. A., Gonçalves Neto, J. U., & Lima, A. F. (2020). Metamorfoses no projeto de Antonio da Costa Ciampa. *Psicologia Revista*, 29(2), 285–309. <https://doi.org/10.23925/2594-3871.2020v29i2p285-309>
- Suarez-Villa, L. (2009). *Technocapitalism*. Temple University Press.
- Suarez-Villa, L. (2012). *Globalization and technocapitalism*. Routledge.

Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnémosyne*. l'Écarquillé.

Žižek, S. (2008). *A visão em paralaxe*. Boitempo.