

Corp/o cartografia em TRANSgressão: educação por ruídos na produção de um corpo de gênero performativo

Victor Vihen*

Claudia Madruga Cunha**

Resumo

Dentre os discursos difundidos socialmente acerca das vivências LGBTQIA+, um dos que circula e que reitera perspectivas preconceituosas que autorizam violências contra esta população é de que tais vidas são erros, sejam eles genéticos, sociais ou de criação familiar. É com esses questionamentos que trabalho performático *TRANSgressão*, mote desta escrita, se constrói, questionando e assumindo o erro como potencialidade estética e prática existencial. Este artigo ensaia linguagens ruidosas corporificadas e propõe uma aproximação corp/o cartográfica de uma produção artística e social de um Corpo sem Órgãos (CsO) que traz correlações entre vivências LGBTQIA+ e a Teoria Queer, análises pós-estruturalistas e a estética do erro, advinda da *Glitch Art*, vista aqui como ferramenta fomentadora de provocações artísticas que levem à reflexão e transformação social, especialmente no que diz respeito às corporeidades dissidentes de gêneros e sexualidades.

Palavras-chave: Glitch Art; Estética do erro; Teoria Queer; Lgbtqia+; Corpo sem Órgãos.

* Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Criador-intérprete, artista do corpo transitando na contemporaneidade no âmbito das artes visuais, da dança, teatro e performance. Vinculada ao Grupo de Pesquisa RIZOMA: Laboratório de pesquisa em filosofia da diferença e arte educação. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9945687826054515>, email: victorvihen@gmail.com

** Pós-Doutora em Educação pela Universidade do Porto (UP), Doutora em Educação (UFRGS), Mestre em Filosofia (PUCRS), Licenciada em Filosofia (UFPEL). Docente no Departamento de Artes (UFPR) e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPR) na Linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação. Coordenadora do Grupo de Pesquisa RIZOMA: Laboratório de pesquisa em filosofia da diferença e arte educação. <http://lattes.cnpq.br/3002442586103574>; <https://orcid.org/0000-0002-2867-5566>; email: cmadrugacunha@gmail.com

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13962>

Esta é uma escrita conjunta na qual optamos por utilizar a primeira pessoa, em algumas partes, por se tratar de um duplo olhar narrativo que se faz sobre vivências e práticas artísticas e performáticas que vêm sendo propostas por uma das pessoas autoras deste artigo. Para fins de problematizar o debate entre corpo e linguagem, trazemos as correlações entre vivências LGBTQIA+ e a Teoria Queer, análises pós-estruturalistas e *Glitch Art*.

Tendo por objetivo movimentar provocações vindas do que foi experienciado enquanto corpo fluidificado, transitante — corpo de pessoa artista, que atualmente desenvolve pesquisa de mestrado —, a narrativa que segue traz algumas experimentações que provocam o pensar quando tratam da relação entre pensamento e vida. Nelas, retomam-se experiências artísticas enquanto linguagens e expressões dissonantes, ações de resistência estética e política que vêm fazendo uso da arte da performance para potencializar digressões, convocar pautas, evocar movimentos e intensidades que se expressam como múltiplas formas de TRANSgressão.

Essa transgressão corresponde a um processo que assumiu vários formatos e modos de vivenciar questões que atravessam um corpo — que ora o expandem, ora o oprimem. Tais forças e afetos se tornaram ativismo artístico através da participação em alguns eventos nos

últimos anos, tais como: o movimento independente Ocupa Corpo (2016), o festival Conexão Dança em São Luís (MA) (2017), o 13º Mundos de Mulheres & 11º Fazendo Gênero, Florianópolis (SC) (2017) e a Feira de profissões da UFMA (2018). Ações essas que precederam um trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) no ano de 2020, intitulado “Glitch/Queer: processos criativos e narrativas mediadoras da exposição D3g3n3r4d?”.

A experiência em questão é a da performance cênica de um corpo que se entende já performatizado socialmente e em improvisação constante do fazer seu próprio gênero (BUTLER, 2022). Assim, quando evoca sua materialidade e as possibilidades do seu estar entre outros corpos, afectando e sendo afectado, ao mesmo tempo, evita se entender como um protagonista passivo das linguagens sociais e de seus padrões. (ESPINOSA apud DELEUZE, 2017).

Esse corpo como materialidade e extensão aberta, conectável a outros corpos conduz à proposição de uma corp/o cartografia. Essa metodologia permite observar processos de inter/ações e observações a respeito de um corpo dissonante, dos ruídos ou das sonoridades que escapam das linguagens tradicionais que esse corpo é capaz de produzir quando trata de expressar-se como potência e desejo.

Entretanto, há um processo de naturalização dos corpos em modelos padronizados socialmente, apoiado em uma biologização igualmente naturalizada pela linguagem. Conforme Butler, citada por Rolando Cassales e María Luisa Femenías (2009, P.16),

[...] la sociedad sostiene un conjunto de mandatos culturales y de funciones, esos mandatos, esa construcción social, general as distinciones, las divisiones, y las características que solemos llamar “naturales”.

Aí se encontra o ponto de torção, tensionar as categorizações fechadas que limitam a fluidez das experimentações de gênero.

Partindo do entendimento de que o “o discurso carrega o traço mnêmico do corpo na força que exercita” (BUTLER, 1997, p. 159), o tema do corpo, na sua relação com o gênero e com as sexualidades, tem sido abordado por um suposto viés natural que o caracteriza, o classifica e o codifica, como vimos anteriormente. Dessa forma, o corpo é traduzido em uma linguagem que o separa de si, o divide em partes, em órgãos, discursos e noções que ordenam e pressupõem suas formas de expressão para fins de evocar a diferença sexual e de gênero. Desse modo, recorreremos à sugestão de Judith Butler (2018): desnaturalizar a linguagem.

A autora nos convoca a desnaturalizar aquilo que, na linguagem, se funda em supostas noções vindas da natureza e

que prescrevem, ordenam e disciplinam o corpo, associando-o ao natural e à forte carga valorativa que se impõe nessa aproximação. É preciso romper com esse legado histórico e psicológico que funda nossa relação com o corpo e com suas intensidades afetivas, que chamamos “desejo”, criando um diálogo entre o conceito de *Corpo sem Órgãos* (CsO), vindo dos trabalhos desenvolvidos por Gilles Deleuze (2017) em conjunto com Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, 1996), e o pós-estruturalismo estadunidense butleriano, que sugere romper com oposição binária entre sexo e gênero, entendendo sexo como dado que se associa à natureza e o gênero como o registro cultural e social.

Tanto o CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 1996) como a noção de sexo e gênero trazidos por Butler (2009, 2018), corroboram uma noção de corpo pré-discursivo ou pós-discursivo. Tal noção aponta para uma compreensão do corpo que pode ocorrer de outros modos quando se observa os efeitos das construções culturais que agem sobre ele e o tornam passivo em relação aos aparatos de poder manipulados sutilmente pela linguagem, que, tal como o sobre efeito, ocultam nessas discursividades a produção de modulações de gênero e de sexo. É nesse sentido que trazemos a arte da performance como linguagem artística que “procura transformar o corpo em signo” (GLUSBERG, 2013, p. 76).

O corpo da pessoa *performer* torna-se corpo-expressão e a presença, os gestos, os movimentos reverterem seu corpo em signo, significações e significados culturais. Nessa reversão à linguagem e aos seus códigos, regras e normatizações, a língua que se inscreve no corpo pode ser recodificada, uma vez que a pessoa *performer* tem a potencialidade de movimentar enunciados, deslocando-os da cadeia estrutural na qual as linguagens discursiva e corporal adquirem sua forma naturalizada pela cultura (GLUSBERG, 2013).

Quando se trata de uma pessoa artista e *performer* transgênero, o discurso que seu corpo expressa, em relação ao entendimento estruturalista da linguagem, desloca os eixos do ato comunicacional com o qual expressões sobre o corpo se formam e são naturalizadas. Sua presença e suas gestualidades denotam modos de desviar os eixos paradigmático e sintático, produzidos por seleções e serrações, pois sua expressão não condiz ao sintagma, ou seja, não reflete as relações de ordem e dependência produzidas pela cadeia linguística.

Isto acontece porque a performatização do corpo TRANS se faz ao modo de uma sobreperformatização. Uma vez que entendemos, com Butler (2018), que o gênero é performativo, a estética TRANS faz ruir a linguagem, quebra com os acordos que se estabelecem no processo de comunicação, produz dissonâncias, estéticas erráticas, racha o discurso com o

qual o corpo se forma e informa performaticamente. Nesse sentido, a performance se mostra como “uma arte da fronteira que visa escapar as delimitações, ao mesmo tempo em que incorpora elementos de várias artes” (COHEN, 2013, p. 139).

Partindo do que foi levantado até aqui, este artigo compõe, também, um relato que abrevia uma cartografia em processo. Com ela se agrupam práticas e teorizações para tratar da sobreperformatização que a performance TRANSgressão apresenta enquanto elemento que escapa às fronteiras das construções culturais de linguagem, produzindo novas aproximações entre experimentar artisticamente, viver e pensar o corpo ruidoso, inadequado, TRANS.

O ponto de partida, que organiza outros percursos em um mapa que dá forma a um processo especulativo, traz uma rede seletiva ao querer tratar das seguintes reflexões que se adequam em quatro percursos para serem expressas em forma de um artigo: o que faz uma pessoa TRANSperformar ou (A)onde começa uma corp/o cartografia?; O que pode um Corpo sem Órgãos(?), estilizações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995; 1996) sobre o conceito de corpo; do que tratam as *Inscrições corporais e subversões performativas* vindas de Butler (2018); *Glitch != erro (é diferente de)* indaga como a *glitch* pode servir como potencialidade para criações de novas estética experimentais que se aproximam da *Glitch Art* apresentada

por Iman Moradi (2004), Cleber Gazana (2015) e Rosa Menkman (2016); e, por final, as *(In)conclusões*.

(A)onde começa uma corp/o cartografia?

O acontecimento que dá origem à análise aqui desenvolvida é a performance *TRANSgressão*, que traz uma experimentação de produções de gênero e de inquietações muito particulares à pessoa artista que a concebe e executa. As ponderações desenvolvidas, que transversalizam a temática em debate, são preparadas também pelo contexto sociopolítico brasileiro vivenciado entre os anos de 2015 e 2016. Momento que foi caracterizado por inquietações políticas, ocupações de territórios e pela iminência de perdas dos poucos e insuficientes direitos até então conquistados no que tange as políticas LGBTQIA+. Tempo que movimentou, e ainda movimenta, as provocações que nos atravessam a todas nós, *corpas* transitantes.

Trazemos por aqui nessa corp/o cartografia as intensidades e afetos que perpassaram certo descortinamento de sentido vividos no corpo performativo, o dentro do fora da carne exposta que reverberou a profundidade da pele. Imagens de corpo, um corpo discursivo e dissonante, efeitos expurgados das palavras de ordem, das agressões e ódios explicitados no agenciamento moral em curso. Carne do avesso, discurso em cur-

so interpelativo, indagativo, dissonante. A ideia da performance era utilizar o gesto expressivo para comunicar a vinda do silenciamento, as agressões coextensivas ao momento político em questão.

Nesta escrita corp/o cartográfica se faz o começo de uma interpelação com a linha limite, com a borda de um corpo que performatiza suas questões; questões que funcionam como uma pré-condição expressiva para um reconhecimento que não se sabe ser pré-discursivo nem pós-discursivo. É a análise desse processo que propõe uma corp/o cartografia. Para Deleuze e Guattari (1995, p.16), a “cartografia é uma antigenealogia”, uma vez que nada do que se escreve se dirige a ser uma crença enraizada. Como disse Cláudia Cunha

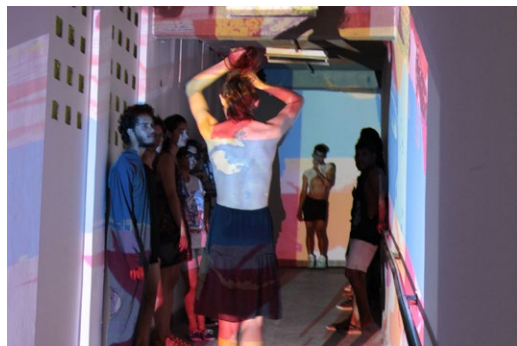
[...] a cartografia implica um plano de conexões em que pensamento e vida, indivíduo e grupo formam linhas paralelas e transversais; nas quais pensar produz significações que têm a ver com demarcar um território, ético, político, estético, filosófico, pedagógico, étnico, cultural. Pensar em Gilles Deleuze e Félix Guattari conduz o corpo a seus territórios de existir. (CUNHA, 2019, p.953).

Já Oliveira e Mossi entendem que a cartografia deleuze-guattariana

propõe aproximar-se de uma realidade complexa vista como abordagem não dualista (não há separações entre natureza/cultura, natural/artificial, objeto/sujeito, etc.), com uma postura sempre questionadora com relação às abordagens tradicionais de produção de conhecimento. Entendendo a palavra complexidade não como sinônimo de algo difícil ou incompreensível. (OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 192)

Nesse sentido, por meio desta corp/o grafia se instaura uma pesquisa errante, um diagrama aberto para pensar a performatização do corpo TRANS, as sobreperformatizações, as estéticas errantes, os ruídos que esse corpo pode realizar quando movimentada linguagens artísticas com as quais, para além de dar conta de si mesmo, traduz os efeitos da sua inadequação aos sistemas binários de linguagem, naturalizados socialmente pela cultura.

Imagem 1 – Primeira apresentação da performance TRANSgressão na abertura do movimento independente Ocupa Corpo, com a participação de Neey Santos, Centro de Ciências Humanas, CCH/UFMA, 2016.



Fonte: fotografia de Doroti Martz, acervo pessoal.

A fotografia acima é de 2016, feita na cidade de São Luís, Maranhão. Havia sido consumado o golpe contra a então presidenta Dilma Rousseff, e a notícia da extinção do Ministério da Cultura/MinC movimentou um fluxo de ocupações pelo território brasileiro. Na ilha de São Luís,

sou um dos corpos que chegam e ocupam o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, como ato de resistência. Para além disso, sou um dos corpos que expandem em ação e ocupam também o *hall* do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), junto com Luciana Santos, funcionária da UFMA e Doroti Martz, na época graduanda em Teatro pela mesma instituição.

Esse espaço, até então, costumava ser pouco habitado por produções da própria comunidade acadêmica que o frequentava, mas, naquele momento, serviu para agregar propostas e experimentações artísticas vindas de um movimento estudantil independente que ficou conhecido como Ocupa Corpo.

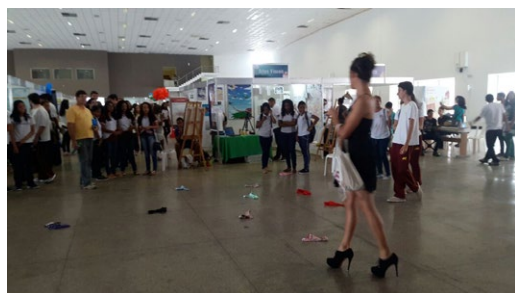
É nesse contexto que surgem os primeiros esboços do trabalho performático intitulado *TRANSgressão*. As provocações daquele momento sociopolítico, sua interferência explícita na esfera da cultura e as consequências do tratamento e da atenção dados à arte, educação, gênero, raça, meio ambiente, clima e outras questões que nos atravessam enquanto pessoa, corpo espacial e subjetivo, ocupando espaço na agência social brasileira, são tremores que nos acompanham até o momento desta escrita.

TRANSgressão, naquele momento, consistia em uma ação artística que explorava a arte da performance, tendo por objetivo levar o público ali presente

a tatear o espaço vazio deixado pelo pênis que se escondia entre as pernas, *aquendado*¹ em um corpo dissidente de gêneros, fluido e transitante, que misturava traços de masculinidades e feminilidades.

Por ser um trabalho dinâmico e que se constrói no fluxo de agenciamentos, alguns experimentos estéticos sucederam essa primeira formatação para depois conduzir a uma configuração mais próxima da seguinte descrição: um corpo abjeto, calcinhas espalhadas pelo chão, calcinhas prendendo as pernas impossibilitando o movimento fluido, um par de saltos fálicos, visualidade distorcida e sonoridade fragmentada, profusão imagética ruidosa. Ruídos!

Imagem 2 – Apresentação do TRANSgressão na Feira de Profissões da Universidade Federal do Maranhão, São Luís/MA, 2018.



Fonte: acervo pessoal.

Imagem 3 – Apresentação do TRANSgressão no Festival Conexão Dança 2017, com participação de Doroti Martz e Thayliana Leite; espaço Chão, São Luís/MA, 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Os elementos simbólicos que caracterizam socialmente o masculino e o feminino aparecem em uma disruptiva conjunção, brincando com possibilidades e inscrições corporais que movimentavam subversões performativas (BUTLER, 2018). Desde então, ou quem sabe mesmo antes, o questionamento dos discursos naturalizados pela cultura e das condicionantes da linguagem, produtoras de binariedades fronteiriças, que reverberava no ato performativo de 2016, foi assumindo um caminho sem volta. A dimensão errática contranatural ou antinatural passa a ser demarcadora de uma linha limite que se potencializa na criação de uma arte performativa que opera com erro; ou seja, assume a borda TRANS como a língua que não se enquadra nos discursos ético/estéticos que se conformam nas esferas social e política atuais.

A expressão de um corpo TRANS, buscada desde a primeira performance, vem assumindo o embaralhamento dos códigos, o deslocamento dos gestos, a montagem da presença, a ocupação de território e o manuseio da instantaneidade do tempo como formas erráticas de expressar as possibilidades vivíveis de uma linguagem estética, porém potente para suscitar debates e discussões. Dessa forma, o erro emerge e clama por atenção, tanto nas imagens projetadas (artes digitais corrompidas e fragmentadas) quanto no próprio corpo que justifica e reitera sua condição existencial preestabelecida — equívoco social, erro de criação, erro genético —, para então questionar as perspectivas que normatizam e normalizam os corpos (FOUCAULT, 2008).

A corp/o cartografia aqui apresentada, diz de um processo de pesquisa experimental que se produz a partir das experiências vivenciadas e refletidas, que borra os limites entre criação e autoria, interpretação e memória, quando atua nos fluxos de aprendizagem vividos por um corpo TRANS: corpo ruído que agencia processos autoeducativos, que se educa pela desobediência, apreende novas possibilidades de viver, afeta e é afetado por toda uma conjuntura que o cerca, causando fissuras nas estruturas e nas normas condensadas que aparelham sua subjetividade. Exercendo-se dentro

das relações de poder, é um corpo palco de resistências plurais,

[...] possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 91)

É um corpo que vive a transitoriedade de estar entre outros corpos e seus afetos ruidosos.

O que pode um Corpo sem Órgãos (?)

É nesse sentido de multiplicidade corpórea que só consegue ser um conjunto de coisas, pelos encontros e afecções, que se traz aqui a noção de um corpo-duração (BERGSON apud DELEUZE, 2005), corpo-memória (BERGSON, 1999) que se põe em sua potência (SPINOSA, 2009), que se expressa em constantes movimentos de idas e vindas, habita e escapa aos gêneros predeterminados.

Para além deste, é corpo que, em sua materialidade e subjetividade, se cria, se fabrica e se reinventa. Corpo do sentido, que agoniza e sufoca em seus modos de viver as lembranças de tantas violências diariamente sofridas. Antes de tudo, corpo desejanço que produz seus estados de presença no mundo, que reitera o lugar da experiência enquanto prática válida sem uma necessidade absoluta de

recorrer a caixas identitárias. Corpo que trans — transita, transforma, transcria.

Encontramos em Deleuze e Guattari (1996) o conceito artaudiano de *Corpo sem Órgãos* (CsO), influenciados pela Ética de Espinosa (2009), que nos ajuda aqui a pensar os limites e modos de des/re/configuração deste corpo plural. Através deste conceito, os autores exploram uma ética que questiona o que pode o corpo potencialmente, e respondem que não se sabe previamente sobre o que o corpo pode.

Isso inspira Deleuze e Guattari a dizer que o “CsO não se opõe aos órgãos, mas à organização dos órgãos que se chama organismo” (1996, p.21). Comentam que o “corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos” (1996, p.21). Os órgãos são extratos que se impõem sobre o corpo, como acumulação e coagulação; impõem formas, funções, ligações e organizações dominantes e hierárquicas, que despotencializam o CsO. Tiram-no do seu campo imanente no qual se movem as intensidades e os desejos e fluem as relações com as quais o corpo pode afetar e ser afetado.

O corpo que cria para si um CsO, corpo intensivo, é também um corpo limite ao qual nunca se termina de chegar (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Corpo como acontecimento, que se produz no agora a partir do contato com outros corpos (humanos ou não, animados ou inanimados), a partir das afecções com o mundo que o cerca. “A estrutura de um corpo é a

composição da sua conexão. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 240). A partir dessas noções, podemos questionar: como esse corpo que transita e performatiza gêneros plurais afeta e é afetado em suas relações com o derredor?

É nesse sentido, no cruzamento da corporeidade dissidente de gêneros e sexualidades com o entendimento do erro como potencialidade estética e prática existencial, que a performance em questão se faz. As estruturas do pensamento de uma tradicionalidade ortodoxa reservam o não lugar do erro a esse corpo de diversidades. Assumir o erro para si, convertendo-o em potencialidade, é elevá-lo a um CsO e também a um patamar de discurso que questiona e escancara as incongruências vigentes nos pressupostos normativos da tradição. É dessa forma que a performance *TRANSgressão* é construída.

Inscrições corporais e subversões performativas

Ao atualizarmos as questões que perpassam esta corp/o cartografia, retomam-se alguns processos. Embora o primeiro uso da performance *TRANSgressão* tenha produzido traços subjetivos ressignificados atualmente por um caráter individual, essa primeira experimentação — que convocou linguagem artística, gênero e sexualidades fluídas

em tempos de opressão — também se ramificou, se desdobrou nos diálogos que fizeram com que outras corporalidades e experimentações pudessem existir.

Para produzir alianças com outros corpos erráticos, foram feitos alguns convites para novos experimentos. Na apresentação inicial que se deu no movimento independente Ocupa Corpo (2016), se achegou Neey Santos, com a criação de um outro mapa potencial *feminin-andrógim-erótico-drag*. No ano seguinte, para fins de apresentação no festival Conexão Dança (2017), Doroti Martz juntou-se, e passamos a questionar os tabus dos ciclos menstruais e o paradoxo de sangrar a vida, enquanto Thayliana Leitte explorava a potencialidade do corpo mulher gorda na capoeira.

Repensando as intensividades que se agrupam na nossa subjetividade, e formando redes com dinâmicas próprias, essas duas últimas performances relatadas foram agenciadas com a discursividade que vinha do feminino. O que havia de errático e se expressava nos nossos corpos remetia à estética feminista. As formas de ruído vinham dessa maquinaria e operavam de forma intensa tons, expressões, desejos, bordas e margens que compunham uma multiplicidade corporificada. Enquanto vivia a construção dessa feminilidade e me entendia no escopo da transitoriedade das performatizações de gênero, crescia também o medo de virar estatística.

Acada 26 horas um LGBT brasileiro morre de forma violenta, vítima de homicídio ou suicídio, o que faz do nosso país o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais (OLIVEIRA, 2020, p. 14).

Um processo que permitiu adentrar e experienciar tais feminilidades de maneira intensa foi a vivência em *drag queen* ocupando espaços do cotidiano, como os transportes públicos, as salas de aula e os demais espaços da universidade. Foi um tempo em que meu corpo experimentava processos de autocriação, se permitia derivas nas quais um sou-mutante me permitiu transitar entre estados de presença, brincar com as fronteiras de gênero, fabricar minha própria materialidade.

Como disse Guacira Lopes Louro (2016, p. 87), “a *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe”. Todo esse processo de experimentação e fabricação hiberbolizada de uma feminilidade levou-me a entender que, para além desse trânsito, havia em mim um desejo de estar mulher, e não de assumir uma caracterização ampliada e exagerada do que é ser mulher, como ocorre geralmente na figura da *drag*.

Foi nessas transitoriedades que encontrei o termo *glitch*, que comumente se refere a um resultado inesperado de um mau funcionamento digital, erro, *bug*, falha que, quando incorporado ao campo das artes, ganha espaço com características próprias. Apropriando-

-me das proposições de Cleber Gazana (2015), amplio as referências que o autor traz com relação à potencialidade estética do *glitch* e penso a potencialidade de desdobramento dessa concepção ao aproximá-la das temáticas de gêneros e sexualidades. Nesse processo, tenho problematizado o uso desse conceito estético para discutir questões referentes ao universo LGBTQIA+, especialmente entre a Teoria Queer e a *Glitch Art*, que recorro com objetivo de dar atenção a aproximações instigantes.

A glitch é um fenômeno que pode ser considerado de modo diferenciado no campo da estética, pois tudo que é tido como “ruim” na comunicação (ruído, erro, falha) tem a capacidade de se transformar em elemento estético, de estranhamento e admiração, com o objetivo de desautomatizar os nossos sentidos. (GAZANA, 2015, p. 1269)

De forma muito similar, a Teoria Queer, ou o próprio conceito de *queer*, se ocupa em dar expressão a o que alguns autores chamam de vidas mínimas, peculiaridades existenciais, provocativas, ligadas às sexualidades entendidas como desviantes, problemáticas e anormais (FOUCAULT, 2001).

“De certo modo o termo *glitch* sempre esteve associado à definição de um problema” (MORADI, 2004, p. 9, tradução nossa)². Do mesmo modo, o *queer* apropria-se de tudo que socialmente é considerado imoral, desviante, transgressor, indefinível no que refere a padrões de gênero. Com essa apropriação, desafia a norma e o po-

liticamente correto, pede a transformação dos padrões sociais vigentes no que tange às temáticas de gêneros e sexualidades, denota a exigência de novos direitos aos diferentes modos de ser, perceber, sentir, viver o próprio corpo. Como explica Guacira Lopes Louro (2016, p. 7-8):

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, o “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.

Na tentativa de conceituar e pensar a Teoria Queer enquanto política pós-identitária, Guacira (2016, p. 39) mostra ainda que o *queer* “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”. Uma palavra por muito tempo pejorativa e que, quando passa a ser assimilada por um percentual significativo de pessoas homossexuais, especialmente as que transitam no ambiente acadêmico das primeiras décadas do século XXI, assume uma carga política e de enfrentamento, caracterizando uma perspectiva tanto de oposição como de contestação. Já Judith Butler (2002, p. 58) diz que o “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o

relaciona com acusações, patologias e insultos”. Ou seja, para a autora é possível associar a potência do *queer* àquilo que lhe é negado. A Teoria Queer abraça essas terminologias ofensivas, as ressignifica e as elege como meio potente para o debate e a discussão.

A expressão *queer*, utilizada como forma de autodesignação — repetindo e reiterando vozes homofóbicas que assinalam a abjeção daquele que é denominado *queer*, mas descontextualizando-as desse universo de enunciação, já que se atribui valores positivos ao termo transformando-o numa forma orgulhosa de manifestar a diferença —, pode ocasionar uma inversão da cadeia de repetição que confere poder às práticas autoritárias precedentes, uma inversão dessa historicidade constitutiva. Algo novo surgiria, então, desse processo, anunciando a irredutibilidade e expressando a incômoda e inassimilável diferença de corpos e almas que teimam em se fazer presentes. (PEREIRA, 2006, p. 469)

O fato é que tratar de gênero em qualquer contexto é abrir um leque de proposições e percepções que perpassam conhecimentos enraizados, e até dogmáticos, sobre feminilidades e masculinidades e os papéis de organicidade que cada um deve assumir no contexto social e culturalmente imposto. Há uma lógica hegemonicamente binária na política de controle dos corpos e das sexualidades que vem sendo rebatida e refutada; ainda assim, um “trabalho pedagógico contínuo, repetitivo e interminável é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade ‘legítimos’” (LOURO, 2016, p. 17).

Nesse contexto, o sujeito da sexualidade de desviante é, geralmente, marginalizado e relegado ao não lugar — uma falha, erro, um bug na matriz da heteronormatividade. Assim, faz-se necessária uma escuta ativa no que diz respeito aos comentários e ideias que ao mesmo tempo em que se mostram dispostas a acolher este novo modo de pensar, revelam suas limitações. “O limite estava na sexualidade ou, mais especificamente, esbarrava na homossexualidade” (LOURO, 2016, p. 58).

Ao se tensionar premissas consagradas socialmente que sugerem que o sexo biológico predeterminaria o gênero e, por consequência, a sexualidade e desejos voltados ao sexo imediatamente oposto, a própria heteronormatividade compulsória é afetada. Borram-se as fronteiras da inteligibilidade de gênero quando corpos dissidentes se colocam em cena e escancaram o caráter construtivo, movente e relacional dos gêneros e sexualidades.

Gêneros “inteligíveis”, são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38)

É justamente dessa tríade que se ocupa a Teoria Queer: sexo, gênero e

desejo sexual. Não de forma sistemática e estruturada, mas pós-estrutural, fragmentada e múltipla, apresentando uma quantidade exorbitante de inter-relações intelectuais entre esses conceitos e para além deles. “*Queer* é tudo que o discurso da sociedade transforma em anormal, em estranho, em abjeto, em subalterno” (MISKOLCI, 2016, p. 22). Tamsin Spargo, no livro *Foucault e a Teoria Queer*, apresenta algumas de suas ocupações:

Interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero, sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos. (SPARGO, 2017, p. 13)

Dessa forma, é interessante pensar nas pautas do movimento LGBT em contraposição à Teoria Queer. O movimento LGBT baseia suas lutas na conquista de direitos, mesmo que estes perpetuem os modelos normativos de sexualidade e acabem por reiterá-los, justificá-los como dominantes, abrindo espaço para se atribuir um caráter naturalizante à sexualidade. Esta é uma das principais problemáticas do movimento que, além de tudo, acaba por centralizar-se apenas na letra G da sigla, desconsiderando muitas vezes as pautas lésbicas e bissexuais, invisibilizando e marginalizando as questões intersexuais, transexuais, transgênero, travestis entre muitas outras perspec-

tivas de construção do corpo, do desejo e da sexualidade que fogem à higienização (hetero) normatizadora.

Glitch! = erro (é diferente de)

Ao procurar a palavra *glitch* nos dicionários, o que se percebe, no escopo deste estudo, é que as determinações expostas não dão conta da complexidade do termo. São elas:

1. Um defeito ou mau funcionamento de uma máquina; 2. Computadores. Qualquer erro, mau funcionamento ou problema; 3. Uma breve ou repentina interrupção ou aumento de tensão na voltagem de um circuito elétrico (DICTIONARY, 2020, tradução nossa)³.

Iman Moradi, um dos primeiros teóricos a escrever sobre o tema, identifica, através dos escritos de John Glenn, seu primeiro uso na língua inglesa durante o programa espacial americano de 1962, no qual encontra o termo *glitch* sendo

[...] usado para descrever os problemas que eles vinham enfrentando. [...] “É um pico ou mudança na voltagem de uma corrente elétrica” (GLENN, 2000 apud MORADI, 2004, p. 9, tradução nossa)⁴.

Ambas as informações tratam de aplicações restritas do vocábulo, voltadas comumente para computadores, máquinas e o ambiente digital, o que dificulta o entendimento de seu universo de possibilidades aplicacionais.

GLITCH != ERRO ((404)) > != não é igual a <

Não se pode reduzir a compreensão do termo *glitch* a um simples erro ou mau funcionamento, muito menos a algo restrito ao âmbito digital. Para além disso, é essencial refletir sob a ótica da perspectiva contextual que coloca um artefato (*glitch* ou não) em função de uma esfera social, ideológica, política, econômica e/ou cultural. De fato, torna-se quase impossível estabelecer uma definição fechada e limitante para algo que se expande para além de suas próprias fronteiras conceituais. Porém é possível aproximar-se de um entendimento do que possa vir a ser *glitch* a partir da compreensão do que não é:

[...] quando o conceito de ruído é abordado dentro de um contexto social, o ruído não existe independentemente, mas apenas em relação ao que não é (MENKMAN, 2011, p. 28, tradução nossa)⁵.

O artista Nick Briz argumenta que damos muito crédito à máquina ao dizermos que há um erro ou que o computador não funciona porque pessoas erram, máquinas, não. Então

[...] um *glitch* não é um erro no sentido de que o computador fez algo “por acidente”, a máquina fez exatamente o que deveria fazer [...], entretanto, o que foi feito é algo que não esperávamos (BRIZ, 2015, p. 3-4, tradução nossa)⁶.

Logo, o termo *glitch*

Glitch = = inesperado (ERROR 500) > = = é igual a <

Moradi credita a primeira aparição do termo *glitch art* ao artista Ant Scott em um artigo intitulado *Anti-Fractal*, de 2001, e a subdivide em *pure glitch* (“*glitch* puro”) e *glitch alike* (“semelhante ao *glitch*”). As principais diferenças entre um e outro residem em suas formas de produção. Enquanto o *pure glitch* se configura como o resultado de erros não intencionais, maus funcionamentos indesejados que acontecem ao acaso e

são apropriados pelos artistas, o *glitch alike* se refere aos erros programados e sintetizados nos meios digitais e não digitais (analógicos), são representações planejadas intencionalmente para se assemelharem à visualidade de um *pure glitch*.

Entretanto, ao pensar mais a fundo a *glitch art*, levando em conta sua complexidade, sua característica disruptiva, pós-estrutural, fragmentária e a

profusão conceitual que o termo *glitch* evidencia, pode-se dizer que conduz à

[...] criação de uma oposição binária na *glitch art* [que] parece não apenas muito simplória, mas também em conflito com um gênero que constantemente examina e visa violar oposições binárias (MENKMAN, 2011, p. 36, tradução nossa)⁷.

Dessa forma, ao invés de categorizar quaisquer outras formas diferentes do *pure glitch* enquanto reproduções ou mesmo imitações que se assemelham a ele, Rosa Menkman (2011) aponta o termo *post-procedural glitch* (“*glitch pós-processual*”) no lugar de *glitch alike*.

Em suma, a falha é um fenômeno a ser superado, enquanto uma falha é incorporada ainda mais nos processos tecnológicos ou interpretativos. Consequentemente, quando a falha se abre para o domínio das conotações simbólicas ou metafóricas, a interrupção passa de uma realidade estritamente informativa ou tecnológica para um fenômeno pós-processual mais complexo a ser considerado. (MENKMAN, 2011, p.27, tradução nossa)⁸

Além de tudo o que foi apontado, como acontece com grande parte das obras de arte, a subjetividade e a perspectiva situacional perpassam a obra que se coloca nesse âmbito estético, alterando as relações conceituais que lhes são inerentes.

O gênero Glitch e o papel que ele desempenha dentro de um quadro conceitual podem ser considerados como uma forma de arte (MORADI, 2004, p. 35, tradução nossa)⁹.

Se pensarmos em termos de elementos da linguagem visual e suas técnicas

de comunicação enquanto categorias conceituais, vemos que a *glitch* visual apresenta uma sintaxe específica que pode ser decodificada, lida e examinada. Verifica-se que sua sintaxe visual se assemelha a outros momentos da história da arte e que seus elementos podem ser até comparados a certas obras e movimentos artísticos que reverberaram no passado e no presente são atualizados.

Traçando um paralelo com as tecnologias que foram surgindo e ganhando espaço, tanto na arte quanto na sociedade como um todo, vemos que o pontilhismo de Seurat, por exemplo, assemelha-se aos ruídos dos televisores mais antigos, com a diferença de que os pontos que aparecem na tela, ao invés de pinceladas, são entendidos enquanto *pixels*, as menores unidades que compõem uma imagem digital. Já as obras do movimento cubista apresentam uma organização visual geométrica, dando a ideia de fragmentos. Para Iman Moradi (2004, p. 20, tradução nossa), o cubismo possivelmente influenciou “a maneira como podemos apreciar o estilo fragmentado aplicado a uma imagem digital nos dias de hoje”¹⁰.

Ao dar continuidade ao fluxo de pensamentos, foram identificadas muitas correntes, movimentos, artistas e obras específicas a partir das quais poderíamos fazer analogias ao *glitch* (futurismo, *op art*, fauvismo, abstracionismo etc.). Iman Moradi, a exemplo, trouxe que

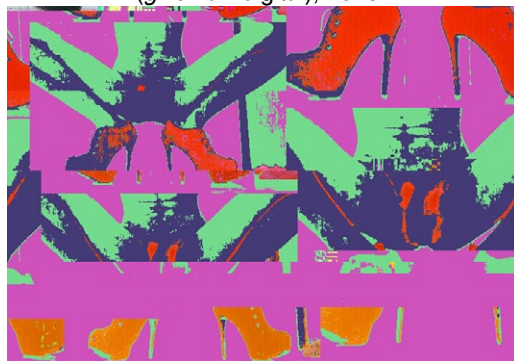
[...] a apreciação das imagens *glitch* pode ser rastreada até seus homólogos visuais muito admirados em toda uma série de disciplinas artísticas, e isso pode explicar nossa ampla aceitação da *Glitch Art* hoje (MORADI, 2004, p.27, tradução nossa).¹¹

Em termos gerais, é possível afirmar que, nas técnicas de comunicação e nos elementos visuais, conectam-se as semelhanças entre tais produções. Podemos citar como exemplos: fragmentação, replicação/repetição, linearidade, complexidade, alterações das paletas de cores, ruídos; e ainda uma gama de categorias visuais já estudadas por teóricos da *gestalt*, como segregação, continuidade, desarmonia, desordem, irregularidade, contraste, incoerência, transparência, redundância, aleatoriedade, diluição, distorção etc. Entretanto, vale ressaltar que tais elementos não devem ser generalizados como aplicáveis a todo e qualquer *glitch*. Mais que, como uma estética, a *Glitch Art* apresenta uma ética própria, não no sentido moralizante da palavra, mas “como um conjunto de princípios para uma prática e de acordo com algumas convenções” (BRIZ, 2015, p. 6, tradução nossa)¹².

Retomando os processos artísticos performáticos, problematizando o corpo, linguagem e estéticas que expressam, entre outras errâncias, aquelas que vêm do gênero e das sexualidades, dos corpos não organizados e dos CsOs, produzi uma série de 39 *glitches* digitais obtidas a partir de fotografias em dispositivo móvel

posteriormente editadas em *software* que corrompe automaticamente os dados. Os resultados, como aparece no exemplo da obra na imagem que segue, são estilhaços de um corpo, partes isoladas, mutiladas e espalhadas onde antes aparecia uma unidade. Na parte inferior, a imagem do salto é cortada, replicada, saturada, recolorida e subdivida até restar somente um traço em contraste de cores. O bloco visual do corpo agachado com salto se repete consecutivamente por toda a imagem, replicando suas partes, às vezes de forma idêntica, ou mesmo alterando algum elemento de sua composição, criando, assim, ciclos repetitivos.

Imagem 4 – TR4NSgressão_Glitch nº 1, V. Vihen (*glitch art* digital), 2015.



Fonte: Elaboração da autoria.

Às vezes, em um glitch, tudo está fragmentado a seus elementos individuais, ou então partes da imagem são deslocadas e traduzidas incorretamente (MORADI, 2004, p.28, tradução nossa)¹³.

Na maioria dos *glitches* visuais, pedaços da imagem deslocam-se, replicam-se e/ou se decompõem em unidades

menores. Os dados corrompidos por vezes geram *loops* infinitos e repetitivos, linearidades e saturações ou alterações das cores pela organização dos *pixels* na tela; a consecutiva fragmentação aparece em oposição à unidade que a precede.

O mesmo acontece com a sonoridade que produzi no EP Tr4N5//gL1tch&Z¹⁴:- distorções, ruídos, falhas, frequências incômodas seguem o fluxo da agressividade visual projetada. A faixa Tr4n-

5V&rso[s] surge como uma brincadeira linguística com palavras do dicionário que carregam o prefixo “trans”. A própria palavra é assim descontextualizada, corrompida e reposicionada semântica e sonoramente. A linguagem aparece como um fluxo entre outros

[...] que entra em relação de corrente, contracorrente, de redemoinho com os fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política etc. (DELEUZE, 2013, p. 17).

Imagem 5 – Fragmento transcrito da obra sonora Tr4n5V&rso[s], V. Vihen, 2017

N^s-SUA TRANS/NÃO É SE TORNAR tran
 N^ÊSE TORNAR NÃO É SE TORNAR SUA [NatrNANANANA]
 N^{ÃO}É SE TORNAR//Ssua/NÃO É SE TORNAR/
 N^{ÃO}É SE-NÃO É SE TORNAR TRANS...
 S^{UA} TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTOR
 N^{ÃO}É SE TORNAR TRANS - SUA TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTORNO
 T^{RANS} TRANS TRANStorno/TRANSTORNO
 T^{RANS}/torno.

Fonte: Elaboração da autoria.

(In)concluindo

O corpo estranho e abjeto colocado em cena também é *glitch*, pois é socialmente configurado como um erro por não se comportar de acordo com o gênero designado nem se valer de atributos predefinidos que o conformem em caixas identitárias. É um corpo do tipo CsO, que carrega em si marcas e violações, que suscita memórias de árduas vivências ainda tão comuns a pessoas LGBTQIA+. Corpo que, por sua qualidade desejante, produz a si mesmo nas interrelações consigo mesmo e com mundo que o cerca.

O que foi trazido até aqui são reverberações das experiências artísticas vividas; performances e experimentos que atualizam modos de resistência através da arte, rememoram traumas e entraves construídos não somente em uma individualidade existencial e suas sombras psíquicas, mas que também tentam dar conta das relações, das forças e das intensidades que estas manifestam quando se realizam em uma sociedade ainda opressora.

Pensando a perspectiva aqui posta da performance *TRANSgressão*, é possível

encaminhar uma (in)conclusão aberta que convida as pessoas leitoras desta escrita a retomar as primeiras fotos desse trabalho e se imaginarem presentes naquele acontecimento, convidadas a vestir no meu corpo cada uma das calcinhas espalhadas pelo chão. Aos poucos elas se amontoam entre as pernas, *aquendam*, prendem e pressionam doloridamente o pênis, corpo estranho em um corpo estranho, sobreposições em uma sobreperformance de estética errática.

As sobreposições, tais como uma corp/o cartografia, expandem e multiplicam esse corpo, o tornam entre outras coisas escrita e expressão de vivências, mas também o sufocam, amarram, incomodam e reduzem a mobilidade levando a quedas consecutivas durante os percursos frenéticos traçados no espaço. É imprescindível pensar nessa perspectiva relacional na qual as pessoas, para além de expectadoras inertes, tornam-se agentes ativos na construção de significados e reflexões no decorrer de um trabalho artístico e no cotidiano da vida: tudo depende das relações que realizamos entre participações, eventos e acontecimentos.

Dessa forma, a pesquisa em andamento, trazida aqui para o debate, se constitui como uma experiência artística e performática fluida e dinâmica, demandando ações diferenciadas a cada atualização do que já se experimentou artisticamente e abertura a novas possi-

bilidades de expressão, tanto dos processos artísticos como da adequação destes à forma narrativa acadêmica. A corp/o cartografia adapta, modifica, adequa, fragmenta, reinventa demandas que vão se apresentando; sugere e provoca questões e autoquestionamentos que tangem as margens, as bordas de um Corpo sem Órgãos que busca movimentar as temáticas dos gêneros e sexualidades, principalmente dissidentes.

Extrapolando suas próprias fronteiras imagéticas, faço uso da arte da performance para recriar a linguagem por via de linguagens, exposições e proposições. Essa arte que é cênica, visual, sonora, tangível e imaterial; que por vezes provoca, agride e incomoda; noutras é sutil, toca e acaricia. Mostra-se aberta quando reúne pluralidades conceituais que perpassam o *glitch* e o *queer* e, sem se restringir a eles, revela outras sobreperformances, estéticas erráticas, intercorporeidades múltiplas, quando abraça diferenças e rechaça intolerâncias.

Corp/o cartography In TRANSgression: education through noise in the production of a performative gender body

Abstract

Among the socially disseminated discourses about LGBTQIA+ experiences, one that circulates and reiterates prejudiced perspectives that authorize violence against this population is that such lives are mistakes, whether genetic, social or family upbringing. It's with these questions that the performance work TRANSgression, theme of this writing, is built, questioning and assuming error as aesthetic potentiality and as an existential practice. This article rehearses embodied noisy languages and proposes a corp/o cartography approach to an artistic and social production of a Body without Organs (BwO) that brings correlations between LGBTQIA+ experiences and Queer Theory, post-structuralist analyzes and the error aesthetics, arising from of Glitch Art, seen here as a tool to foster artistic provocations that lead to reflection and social transformation, especially regarding dissident corporeities of gender and sexualities.

Keywords: Glitch Art; Error aesthetic; Queer Theory; LGBTQIA+; Body without Organs.

Notas

- ¹ Termo comum na comunidade LGBTQIA+, principalmente nos circuitos trans, travestis e entre drag queens, utilizado para se referir ao ato de esconder/prender o pênis entre as pernas com o auxílio de fitas adesivas, calcinhas apertadas ou outros acessórios.
- ² “So in a sense the glitch has always been associated with the definition of a problem”.
- ³ “A defect or malfunction in a machine or plan./ 2.Computers. any error, malfunction, or problem./ 3. a brief or sudden interruption or surge in voltage in an electric circuit.”
- ⁴ “[...] used to ‘describe the problems’ they were having. [...] a glitch is a spike or change in voltage in an electrical current”.
- ⁵ “When the concept of noise is approached within a social context, noise does not exist independently, but only in relation to what it is not”.
- ⁶ “[...] but computers don’t make mistakes, people do”; / “So a glitch isn’t an error in the sense that the computer has done something “by accident,” the machine has done exactly what it’s supposed to do given all the factors at play, however, what it’s done is something we didn’t expect”.
- ⁷ “The creation of a binary opposition within glitch art seems not only too simple, but also in conflict with a genre that so often scrutinizes and aims to violate binary oppositions”.
- ⁸ “In short, failure is a phenomenon to overcome, while a glitch is incorporated further into technological or interpretive processes. Accordingly, when the glitch opens up to the realm of symbolic or metaphorical connotations, the interruption shifts from being a strictly informational or technological actuality, into a more complex post-procedural phenomenon to be reckoned with”.
- ⁹ “The genre of the glitch and its role in a conceptual framework can be considered as an art form”.
- ¹⁰ “[...] the way we can appreciate a fragmented style being applied to a digital image today”.
- ¹¹ “[...] the appreciation of the glitch imagery can be traced back to its much-admired visually similar counterparts, across a whole range of artistic disciplines, and this may explain our wide acceptance of glitch art today”.
- ¹² “as a set of principles for practice in accordance with some convention[s]”.
- ¹³ “Sometimes in a glitch everything is broken down either to its individual elements, or parts of the image are shifted and incorrectly translated”.
- ¹⁴ Link para áudios: <https://soundcloud.com/victor-vihen/sets/tr4n5gl1tchz>

Referências

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRIZ, Nick. **Thoughts on glitch[art]v.2.0**. 2015. Disponível em: <http://nickbriz.com/thoughtsonglitchart/>. Acesso em: 12/09/2020.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMENEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**: uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icària editorial, 2002. p. 55- 81.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo Gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão da identidade. 16ª ed. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASALE, Rolando; FEMINÍAS, Maria Luísa. Breve recorrido por el pensamiento de Judith Butler. In: CASALE, Rolando; CHIACHIO, Cecilia. **Mascaras del deseo** – uma lectura del deseo em Judith Butler. Buenos Aires: Catálogo, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUNHA, Claudia Madruga. Princípios da cartografia e o pensamento da diferença em Deleuze – o que quer a pesquisa cartográfica? **Atos de Pesquisa em Educação** - ISSN 1809-0354, Blumenau, v.14, n.3, p.934-959, set./dez. 2019 DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2019v14n3>.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. A. Guerra Neto e C. P. Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a. v.1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. A. Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Varela, J.M; Carrilho, M. Lisboa: Asísrio & Alvim, 1995.
- DICTIONARY.COM. Unabridged Based on The Random House Unabridged Dictionary, © Random House, Inc. 2020. Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/glitch?s=t>. Acesso em: 12/09/2020.
- FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**: curso dado no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GAZANA, Cleber. **Glitch Art**: estética do erro digital. In: SANTOS, Nara Cristina et al. (orgs). Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria: Anpap; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015, p. 1261 a 1271.
- GLUSBER, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam, The Netherlands: Network Notebooks 04, 2011.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças (2012). 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MORADI, Iman. **Glitch Aesthetics**. 2004. 84 f. Dissertação (Bacharel em Multimedia Design) - School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield, Inglaterra, 2004.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de. **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019**: Relatório do Grupo Gay da Bahia/ José Marcelo Domingos de Oliveira; Luiz Mott. – 1. ed. – Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

OLIVEIRA, Marilda O. de; MOSSI, Cristian P. Cartografia como estratégia metodológica: inflexões para pesquisas em educação. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 19, n. 3, p. 185-198, set./dez. 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria queer e a reinvenção do corpo. **Cadernos Pagu**, n. 27, p. 469-477, 2006.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu – Belo Horizonte: Autêntica, 2009.