

Kuirformance em *O Evangelho segundo Vera Cruz* do Grupo Teatro de Fronteira

**Rodrigo Carvalho Marques
Dourado**

Universidade Federal de
Pernambuco
Recife, PE, Brasil
rodrigodourado78@gmail.com
orcid.org/0000-0001-6201-0499

Resumo | O presente estudo documenta e analisa o processo de criação do espetáculo digital *O Evangelho segundo Vera Cruz*, erguido pelo Grupo Teatro de Fronteira durante a pandemia da Covid-19, entre os anos de 2020 e 2021, no qual o coletivo se dedica a investigar artística e politicamente o marcante episódio de censura e violência, ocorrido em Garanhuns/Pernambuco, envolvendo a obra *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*. A reflexão é construída a partir da ferramenta-rascunho propositiva Kuirformance.

PALAVRAS-CHAVE: Kuirformance. Teatro digital. Estudos *Queer/Kuir/Cuir*.

Kuirformance in the play *The Gospel according to Vera Cruz* staged by the Group Teatro de Fronteira

Abstract | The present study documents and analyzes the process of creating the digital play *The Gospel According to Vera Cruz*, created by The Group Teatro de Fronteira during the Covid-19 pandemic, between the years 2020 and 2021, in which the collective dedicated itself to research artistic and politically the remarkable episode of censorship and violence, which occurred in Garanhuns/Pernambuco, involving the play *The Gospel according to Jesus, Queen of Heaven*. The reflection is constructed using the propositional draft tool Kuirformance.

KEYWORDS: Kuirformance. Digital Theatre. Queer/Kuir/Cuir Studies

Kuirformance en *El Evangelio según Vera Cruz* del Grupo Teatro de Fronteira

Resumen | El presente estudio documenta y analiza el proceso de creación de la obra digital *O Evangelho segundo Vera Cruz*, creada por el Grupo Teatro de Fronteira durante la pandemia de Covid-19, entre los años 2020 y 2021, en la que el colectivo se dedicó a investigar, artística y políticamente, el notable episodio de censura y violencia ocurrido en Garanhuns/Pernambuco, en relación con la obra *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*. La reflexión se construye utilizando la herramienta-esbozo Kuirformance.

PALABRAS CLAVE: Kuirformance. Teatro digital. Estudios Queer/Kuir/Cuir.

Enviado em: 06/10/2023
Aceito em: 12/12/2023
Publicado em: 21/12/2023

1. INTRODUÇÃO

Este ensaio reflete sobre a Kuirformance, noção que utilizo de maneira rascunhada para me referir a processos e metodologias de criação em artes cênicas e aos deslocamentos cognitivos e sensíveis que essas criações almejam produzir em fazedores e espectadores. Por Kuirformance, assim escrito, prefixo *Kuir*, na apropriação do *queer*¹ à fonética da língua brasileira (resultado do estupro das línguas originárias pelas línguas coloniais, em contato com os falares diaspóricos), refiro-me aos trabalhos em artes cênicas que buscam romper com o regime cis-hétero² artístico em que vivemos.

Pensando, na esteira de Foucault (1988), que a arte pode ser um “dispositivo de sexualidade”, participando ativamente da economia de distribuição de papéis e funções sexo-gênero desde a modernidade, posso supor que vivemos, ainda, sob um regime de criação e visibilidade cis-hétero artístico, ou cis-hétero-visibilidades, cis-hétero-poéticas, cis-hétero-estéticas. Nesse sentido, o que pretende a Kuirformance é realizar uma guerrilha artístico-política, descolonizando tais regimes de criação, vida e pensamento, para que os referentes de sexo-gênero modernos e eurocoloniais possam ser deslocados e desmontados.

Kuirpoéticas, novos regimes criativos, que não apenas se apropriam de poéticas pré-existentes para apresentar e representar sujeitos sexodissidentes, mas que dão oportunidade à emergência de novas poéticas baseadas em novas éticas, Kuiréticas. Também Kuirestéticas, sensibilidades que transbordam marcos modernos, burgueses, coloniais e liberais; que se alimentam dos rejeitos da cultura cis-hétero-centrada, que reposicionam hierarquias do olhar, do perceber, do sentir; que provocam revoluções em zonas interditas e desafiam os sentidos fixos do sexo-gênero.

Para esboçar reflexões sobre esses conceitos propositivos e rascunhados, tomo o caso do espetáculo *O Evangelho segundo Vera Cruz*, escrito e dirigido por mim, homem *gay*

¹Substantivo ou adjetivo originário da língua inglesa: estranho, esquisito. Traduz carga de abjeção em torno dos que se desviam da norma sexual e de gênero. Converte-se em força subversiva dentro do movimento lgbtqi+ a partir dos anos 1970, 1980, sobretudo nos EUA, contra a normatização e a higienização da parcela hegemônica do movimento. Agiganta-se como campo teórico e político com suas especificidades e diferenças em relação a outras correntes do feminismo, da militância sexodissidente, reverberando em diversas latitudes.

²Cisgênero; Cis-hétero; Cisnormativo; Cis-Tema. Referem-se, os termos, a pessoas, políticas, normas e sistemas baseados na pretensa simetria entre a maneira como um indivíduo se identifica do ponto de vista do gênero e o gênero que lhe foi atribuído, compulsoriamente, no nascimento. Também, e como consequência da compreensão moderna de gênero e sexualidade enquanto cadeia de causa e efeito, a cisgeneridade pode ser intimamente associada à heterossexualidade e aos regimes de saber e poder dessa última oriundos. São Cis as pessoas que possuem tanto uma identidade psíquica quanto uma expressão de gênero compatíveis com as expectativas sociais em torno de seu corpo, comportamento. Gozam de privilégios sociais por estar dentro de padrões estabelecidos. Nem todas as pessoas Cis são heterossexuais. Há cisgeneridades gays, lésbicas, bi, pansexuais, etc. Nesses casos, embora o sujeito desvie da norma no âmbito da sexualidade e enfrente sanções por isso, goza ainda de benefícios por sua suposta conformidade a padrões corporais e de gênero vigentes.

cis, junto ao grupo Teatro de Fronteira (Recife/PE), entre 2020 e 2021. Trabalho no qual retomamos episódio de censura ao espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, protagonizado pela atriz Renata Carvalho (travesti), texto da dramaturga escocesa Jo Clifford (mulher trans), direção de Natalia Mallo (mulher cisgênera)³. Escrevi, em nosso *Evangelho*, uma espécie de docudrama sobre a interdição que a peça sofreu em Pernambuco, e o dirigi, online, com elenco metade composto por artistas transgêneros e outra metade por artistas cisgêneros. A peça dá continuidade à investigação de nosso grupo sobre o Teatro Documentário e sobre experiências de sexo-gênero não normativas.

Neste ensaio, pretendo lançar algumas perguntas para nossa criação a fim de rascunhar propriamente o conceito de Kuirformance: Qual o estatuto do corpo nesta obra? Qual o estatuto do texto nessa obra? Quais os regimes de visibilidade que utilizamos? Onde visualizo, na obra, rupturas possíveis com os regimes cis-hétero-artísticos e as economias de sexo-gênero normativas? Que relações a obra estabelece com a norma de sexo-gênero e com a norma teatral? Como o combate à violência de sexo-gênero alimenta essa obra e se manifesta nela? Como vulnerabilidades de sexo-gênero se convertem em teatro?

2. NO PRINCÍPIO, ERAM A CENSURA E O TRANSFAKE

Em outubro de 2018, o Brasil sofreu um duro golpe. Eu estava no teatro, assistindo a *Gota d'água, a seco* (Adaptação e Direção: Rafael Gomes), quando percebemos, nós da plateia, o desempenho dos atores caindo e um clima totalmente sombrio tomou o palco. Na audiência, as pessoas olhavam nervosamente seus aparelhos de celular em busca do resultado das eleições presidenciais. Naquele momento, era anunciada a vitória de Jair Bolsonaro para a Presidência do Brasil a partir de janeiro de 2019. No mesmo 2018, outra peça de teatro, chamada *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, foi proibida de se apresentar no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), em Pernambuco. Tratava-se de mais uma das tantas censuras que a peça sofrera, desde sua estreia, em várias cidades brasileiras.

Coube, inicialmente, ao prefeito da cidade de Garanhuns assegurar que, em seu município, a obra estaria proibida de ocupar qualquer espaço cultural público. Não tivesse havido o interdito, apoiado na sequência por grupos religiosos, a peça teria passado pelo

³ Por respeito às questões da representatividade que atravessam esta investigação, sinalizo para os marcadores de gênero com os quais os artistas aqui destacados se identificam.

FIG sem ser notada pelos setores conservadores da cidade e do estado. Mas o episódio acabou por mobilizar forças reacionárias em todos o espectro social, gerando uma feroz disputa político-eleitoral com o governador, responsável pelo financiamento do festival, via Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco/Fundarpe, e cuja equipe de cultura selecionara a obra.

Na ocasião, junto a uma série de artistas e agentes da sociedade civil (Movimento que recebeu o nome de *A Liberdade TRANSforma*), nos mobilizamos para levar a peça àquela cidade de maneira independente. Uma ação de guerrilha se formou, utilizando-se das redes sociais, até que levantássemos, via financiamento coletivo, um valor suficiente para custear apresentações do espetáculo durante o mesmo festival, em local sigiloso, apenas para os interessados. Nós, os que organizamos a chegada da peça a Garanhuns bem como a equipe do espetáculo, cerca de 50 pessoas, corremos muitos riscos, mas era preciso dizer o que a peça tinha a dizer. Era preciso que a peça acontecesse, sob pena de retornarmos ao Brasil da ditadura (1964-1985), de autorizarmos a volta a um regime de exceção. Houve ameaças, ataques, invasão, sabotagem, espionagem. Vivemos uma situação tão absolutamente excepcional que a sua teatralidade explodia por todos os lados.

Os acontecimentos receberam farta cobertura da imprensa brasileira. Entre os relatos mais contundentes sobre o dia de apresentação da peça, destaco o da jornalista Samanta Lira (2018):

Dois homens caminham por uma rua deserta. É noite. A neblina cobre a paisagem diante dos olhos. Aos poucos, o caminho vai se revelando através da fumaça branca. Logo se avistam mais três pessoas vindo na direção contrária. “Vocês também estão procurando?” O grupo dos que procuram cresce cada vez mais. Estão indo atrás de Jesus. [...] Se o caminho até o local da apresentação foi difícil de encontrar, o que estava por vir seria ainda mais desafiador. [...] Acontece que, ao finalmente encontrar o local onde Renata se apresentaria, o público foi recebido por vários carros da polícia, que anunciavam mais uma reviravolta: o desembargador Roberto da Silva Maia havia acatado o pedido da Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns e Região, proibindo esta segunda encenação do espetáculo no FIG (*a primeira havia acontecido horas antes*). Sob gritos de “não vai ter censura”, o público conseguiu entrar na casa de festas do bairro de Heliópolis, o lugar de sede. [...] O que se viu depois disso podemos chamar de resistência. Os agentes da Justiça retiraram toda a estrutura que pertencia à Fundarpe e serviria de apoio ao espetáculo: a luz, o som, o toldo, as cadeiras. Isso tudo, inclusive, no momento em que Renata já havia dado início à apresentação. [...] O tumulto e a gritaria se espalharam, até que atriz conseguiu dar continuidade à encenação. Num canto perto da piscina, muitos em pé, embaixo de chuva. Resistiram. E testemunharam Jesus num corpo trans. (*Grifos meus*)

Em depoimento (2018a), a atriz Renata Carvalho ratifica o relato anterior e avalia o ocorrido:

Nós fomos para a chuva e as cerca de 400 pessoas ficaram lá assistindo com a gente, embaixo de chuva também. Foi lindo. Ainda assim, eles continuaram tirando as coisas do palco, fazendo barulho para tentarem me atrapalhar. Nesse momento, eu fui para o fundo do palco de novo e falei com eles: "Vocês querem que eu quebre tudo aqui de novo?". Eles continuaram, e eu derrubei mais duas cadeiras. Nisso, o público chegou perto, e escoltou os seguranças contratados pelo festival para fora do lugar. [...] Em todos os lugares que nos apresentamos, temos problema. Já precisamos fazer a peça com policiais nos vigiando dentro da sala de apresentação. Mas Garanhuns foi muito pior.

O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu nasce da seguinte indagação: e se Jesus voltasse hoje no corpo de uma travesti, o que aconteceria? Penso que o próprio "drama social", no sentido turneriano⁴, que a proibição da peça instaurou responde bem a essa pergunta. Por essa razão, escrevi *O Evangelho segundo Vera Cruz*, urdido a partir de dados de minha memória, relatos de imprensa, documentos digitais, numa tentativa de reencenar e criticar o episódio de censura enfeixado.

Para montar a obra, o Teatro de Fronteira recebeu apoio de edital emergencial voltado ao alívio do cenário pandêmico, 2020. Iniciamos os ensaios por volta de junho daquele ano; e em 31 de agosto estreamos, via *Zoom*, para uma plateia média de 100 espectadores. É o que considero a primeira versão do espetáculo. Em 28 de setembro de 2020, apresentamos a peça na versão online do 26º Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (CE), via *Zoom*, de maneira fechada para a equipe e o sinal foi retransmitido via *Youtube*, tempo real, para o grande público. Considero essa a segunda versão do espetáculo.

Entre 12 de novembro e 10 de dezembro daquele ano, realizamos uma temporada de cinco apresentações, novamente via *Zoom*, recebendo um público médio de 20 a 30 espectadores por sessão. É o que considero a terceira versão de *O Evangelho segundo Vera Cruz*. Tendo sido gravada uma das apresentações da terceira versão do espetáculo, passamos a exibi-la (assincronamente) entre 12 e 28 de março de 2021 por meio do *Youtube* de forma gratuita e aberta ao público. Não considero essa uma quarta versão da obra, mas apenas uma exibição da terceira.

⁴É, para o antropólogo Victor Turner, inventor desta noção, um drama que pode ocorrer em pequena escala em uma aldeia ou, em grande escala, entre as nações. Qualquer que seja a escala em que ele se produz, há sempre ruptura de uma norma, formação de partes em conflito, reintegração final do grupo ou reconhecimento de uma ruptura definitiva e de uma separação final". (Pavis, 2017, p. 303)

Sobre a obra, declaro, em entrevista (2020):

Desde o início, eu como homem cis escrevendo essa peça, tinha convicção de que, primeiro, o texto precisava ser submetido a uma crítica sistemática da comunidade trans. E que a gente precisava ter representatividade no elenco, porque toda a questão que atravessa o debate levantado por Renata diz respeito à representatividade, à presença de corpos e cidadãos/sujeitos trans nas peças que trazem narrativas de vida trans.

Refiro-me, aqui, à ação encabeçada pela atriz Renata Carvalho, fundadora do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) e autora do *Manifesto Representatividade Trans* (2018c)⁵, que vem denunciando a ausência de artistas transgêneros no mundo do teatro, do cinema e da tv; bem como a atividade de atores cisgêneros interpretando personagens trans, prática nomeada de Transfake. Em seu manifesto, Carvalho ressalta a importância da representatividade nos âmbitos do trabalho, da redistribuição de oportunidades e renda para artistas da comunidade transgênera, bem como na construção de subjetividades por meio da arte junto a essa comunidade.

Um ano após lançar a primeira versão do manifesto, a atriz publica documento complementar, *Carta para todo artista cisgênero*, no qual propõe, como uma espécie de manual de práticas contra o Transfake, um acordo: que artistas cis parem de interpretar personagens trans por, no mínimo, 30 anos. Ao final da carta, delinea, então, suas perspectivas e objetivos com a proposta, dizendo, entre outras coisas, dos efeitos para a comunidade t: “[...] as identidades, corpos e presenças serão naturalizadas e humanizadas nos espaços de poder [...], e só a partir daí, nascerá o afeto, o conhecimento, o entendimento e a empatia” (Carvalho, 2018b).

As proposições de Renata me impactavam, e impactam, fortemente, desde as provocações sobre a questão do Transfake ao lançamento do Manifesto. Porque acredito que o teatro pode contribuir, por meio de seus instrumentos representacionais e sensíveis, para a visibilização das experiências de dor e trauma, mas também de reinvenção e alegria que cercam as vidas sexodissidentes, em especial da comunidade t, como bem aponto em *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro* (2017, pp. 274, 275):

Nesse esforço de construção de alguma história para o “desviante”, sem pretensões a elaborar uma imagem precisa e definitiva da travesti, a feitura e o desfazimento dos signos no palco traduz uma identidade também em processo permanente, nunca finalizada e nunca plena. De maneira que o palco

⁵ Publicado em 2017 e revisado em 2018. Utilizo a segunda versão.

flagra e dá a ver os embates entre os chamados da norma e as fraturas de suas interpretações. As formas da cena, cujos sentidos não se estabilizam, fazem uma paródia da própria vida daqueles sujeitos, sendo potentes metáforas dos deslocamentos de gênero travesti e de uma identidade em permanente conflito de significados.

Concorrendo, assim, para o desmonte dos binômios modernos de sexo-gênero: real x falso; autêntico x fabricado; natural x antinatural. Garantindo não somente oportunidades laborais para artistas trans, mas se posicionando contra miradas que anormalizam corpos e vidas trans, e empurram a comunidade t para o território da não-humano, do abjeto. Nesse sentido é que *O Evangelho segundo Vera Cruz* se lançou à tarefa de investigar os contágios oriundos da presença, narrativa e artística, da comunidade t, tateando achados e respostas para deslocar epistemologias teatrais hegemônicas.

3. O CORPO DA DRAMATURGIA

No início do processo, eu estava bastante curioso para saber como o texto tinha reverberado junto ao elenco, a essa altura formado por Joe Andrade (travesti), Dante Olivier (homem trans), Marconi Bispo (homem cis), Jailton Jr. (homem cis) e Rodrigo Cavalcanti (homem cis). Todos se mostraram inquietos e mobilizados pela peça. Alerttei-os sobre a importância e a liberdade de apontar aquilo que julgassem necessário e problemático. Perseguimos a crítica processual ao texto e à montagem, estimulando o grupo a manter-se permanentemente na escuta dos marcadores de sexo-gênero e da reprodução de padrões, práticas e discursos que reforçassem o *status quo* sexo-gênero.

O escrito original da peça tem ao todo 49 personagens, numa estrutura sobretudo épica em que aparecem várias figuras-tipo; e algumas de natureza dramática. As personagens que chamo de dramáticas são: Joe, Chico, Sandra e Ela. Essa última, inspirada em Renata Carvalho, foi assim nomeada como reforço à sua identidade feminina (deslegitimada frequentemente pelo discurso conservador); sobretudo porque tínhamos interesse em atribuir-lhe uma qualidade algo divina, cercando-a de uma mística em tudo semelhante à que cerca a figura de Jesus Cristo.

Chamo de dramáticas essas personagens porque, menos planas, têm uma curva narrativa acentuada e conflitos pessoais desenvolvidos dentro da obra. Ela, a personagem central, além de ser o vetor das atenções do conflito público sobre a peça censurada, tem oportunidade de falar sobre suas experiências no âmbito da vida privada; Joe e Chico,

líderes do movimento que leva a peça a Garanhuns/Vera Cruz, encampam lutas não somente no espaço social mais amplo, mas também colidem teatralmente por meio dos conflitos de um casal trans-cis (respectivamente). Sandra é removida da dramaturgia ao longo do processo. As personagens-tipo têm aparições pontuais, representando figuras sociais que desempenham algum papel na trama, sem adensamentos individualizantes.

A primeira versão do texto foi encenada pelo Teatro de Fronteira quase que na íntegra, chegando à duração de 1h50min. Do ponto de vista estrutural, temos uma cena inicial em coro, na qual os atores propõem à plateia um jogo fabular em dois tempos: um futuro distópico (ano de 2022) em que o nazifascismo impera no mundo e as artes são banidas do horizonte social; os atores se veem, então, obrigados a se abrigar em *bunkers*, onde reencenam, às escondidas e num segundo tempo narrativo (*flashback*), os episódios ocorridos em Garanhuns/Vera Cruz.

Já no início dos ensaios, a reprodução do discurso conservador em cena nos gera desconforto: políticos, religiosos e comunicadores retratados em suas vozes opressivas e censórias. Descobrimos a necessidade de interrompê-las a ponto de torná-las dissonantes, inaudíveis, ruidosas. Recursos de som e imagem, como comentários críticos e cartazes com escritos, se interpõem a essas falas a fim de suspendê-las, criticá-las ao mesmo tempo em que são enunciadas. “É ela!”, indicam cartazes empunhados pelo elenco todas as vezes que alguém se refere às travestis no masculino; um *hacker* interrompe, com uso de linguagem injuriosa e irônica, a transmissão radiofônica em que o prefeito bane a peça de Garanhuns/Vera Cruz, ridicularizando assim o político.

Havia também um outro incômodo na dramaturgia. Ela era demasiadamente pessimista. A dor e o medo que todos nós, sexodissidentes, sentíamos naquele momento histórico, reverberava na escrita. A peça original era encerrada com uma espécie de julgamento: um tribunal religioso, jurídico e político, em que a personagem Joe era julgada e condenada a arder numa fogueira no ponto mais alto da cidade, numa cena que remetia à inquisição e se chamava *Salém*. Assim como toda a peça, essa última cena refletia, em chave paródica e caricatural, o panorama político brasileiro instaurado a partir de 2013, que redundou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff e na eleição de Jair Bolsonaro.

Como escapar desse final? Como projetar outros futuros? Eram as perguntas que nos ocorriam, corroboradas, especialmente, pelo elenco trans: “em toda a produção artística e cultural, nós sempre somos mortos e mortas; somos o bode expiatório da norma sexo-

gênero". Já ao final da primeira apresentação, a partir dos debates internos realizados, compartilhamos com o público o desejo de imaginar outras possibilidades de fechamento.

Sugeri ao elenco que discutíssemos finais possível, de maneira livre, a fim de colher propostas. Registrei, em bloco de notas, a conversa e achamos potente converter, não somente as propostas cênicas, mas o próprio debate instaurado, em ação. *Salém* passou a se chamar *Impasse*. Nessa cena, diversos finais são discutidos e experimentados, algo absolutamente coerente com as reflexões sobre representação/representatividade que alimentavam a peça e nos colocavam numa encruzilhada artística e documental com mais perguntas que respostas.

Assim, *Impasse* converteu-se na cena de fechamento apresentada, em caráter experimental, no Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga. Na ocasião, tivemos a oportunidade ainda de refletir sobre o uso do enquadramento conhecido como *Talking Heads*, com privilégio ao busto/rosto dos artistas, considerado limitante por nós; e também a respeito das potências da dimensão performativa do trabalho no cruzamento das narrativas das personagens com histórias de vida pessoais do elenco.

Esse último traço aparecia especialmente em duas cenas: o solilóquio da personagem Ela, no qual se misturavam aspectos do texto original com dados pessoais da atriz que o interpretava, Joe Andrade, em chave autobiográfica. Passagem que atingia sua máxima potência quando a personagem/atriz endereçava para a plateia duas questões a serem respondidas no *chat*: "A minha presença travesti em cena tira trabalho de atores e atrizes cis?", "A sua presença, atores e atrizes cis, fazendo todas as personagens travestis, tira trabalho das travestis?". E que produzia forte engajamento do público utilizando-se da interação via bate-papo.

Também, desde a primeira apresentação, o momento em que as personagens Joe e Chico discutem sobre a pretensão do primeiro, homem trans, em realizar a cirurgia de mastectomia, chama atenção do público. Intitulada *Bandagem*, a cena é construída com Olivier, um ator já mastectomizado, enrolando seu peito com faixas, como costumava fazer antes do procedimento. Empresta seu corpo à personagem e comove pelo cruzamento poético daquele corpo real, que viveu a experiência, com o corpo ficcional que enfrenta a resistência de todos para realizar o desejo de transformar sua materialidade somática.

Como diretor, vinha já refletindo sobre ampliar a dimensão corporal do trabalho e a necessidade de acionar outras texturas menos dramáticas e mais performativas para a

encenação. Essas soluções puderam ser amadurecidas no tempo que se seguiu até o lançamento da terceira versão⁶. Nela, a peça passou a ter 1h15 minutos de duração. Os corpos passaram a ser vistos em sua inteireza por meio de enquadramentos menos limitantes. Elke Falconiere (travesti) substituiu o ator Marconi Bispo e assumiu outras facetas da personagem Ela, interpretando dois depoimentos de Renata Carvalho, extraídos de veículos comunicação, no quais a atriz trata diretamente da questão da censura ao seu corpo e à sua obra; Falconiere atuou ainda a personagem de Benedita (extraída do *Benedito*, figura do Mamulengo nordestino), transicionando o gênero do original popular.

Convidei-a a contribuir com a acentuação da dimensão performativa do trabalho, trazendo sua experiência de travesti que passou a infância e a adolescência em Garanhuns. Sabendo que a atriz vinha se experimentando no campo da poesia marginal negra e periférica urbana, o *Slam*, pedi que elaborasse um texto para a peça. Sua escrita, e sua performance, trouxeram outras fatias de sentido para obra, o olhar/corpo de alguém que pertenceu ao mundo social de Garanhuns (família, Igreja, escola, rua), exilou-se daquele lugar e pode lançar-lhe uma crítica vivencial.

Quanto à cena final, o diálogo, supostamente contraditório, entre real e fantasia; presente documental e futuro poético; permanecia como um incômodo, até que decidíssemos, por fim, excluir tanto *Salém* quanto *Impasse*, transformando-as numa futuridade *Kuir* que chamamos de *Traviarcado*. Rompemos, em definitivo, o pacto com o registro, com o relato sobre a realidade da violência contra a comunidade trans; para abrir de vez a vereda da imaginação e da projeção de um futuro revolucionário. Em *Traviarcado*, as travestis e demais sexodissidentes tomam de assalto o poder, banem os antigos governantes e instauram um novo tempo de descolonização do gênero: na família, no corpo, nas vestes, nas cores, nas artes, etc.

Esta cena, convidamos Renata Carvalho a narrá-la, com sua voz em *off*, num vídeo editado em tom de videoclipe, que traz imagens de artistas *fodedores de gênero*, como Bixarte, Miro Spinelli, Geraldo Abelha, Urias, Potyguaro Bardo; de intelectuais trans como Jota Mombaça, Jaqueline Gomes de Jesus e Paul Preciado; de líderes religiosos charlatães, de memes, do noticiário jornalístico e do cinema. Seu tom é bastante profético, alicerçado no “já não consciente”, aquelas fagulhas de revolução e reinvenção da vida das quais fala José Estéban Muñoz em *Utopia Queer* (2020).

⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/CD5nOVLmEto>>. Acesso em: 02 mar. 22.

Fagulhas que, embora tenham acontecido e delas tenhamos uma memória frágil, persistem como um lastro a partir do qual se pode projetar um futuro mais humano. Para o autor (2020, pp. 29, 30), portanto, o *queer* deve se desprender do presente-imediato:

O *queer* ainda não chegou. O *queer* é uma idealidade. Dito de outro modo, ainda não somos *queer*. Talvez jamais toquemos o *queer*, mas podemos senti-lo como uma quente iluminação de um horizonte cheio de potencialidade. Nunca fomos *queer*, mas o *queer* existe para nós como uma idealidade que se pode filtrar do passado e usá-la para imaginar um futuro. O futuro é o domínio do *queer*. O *queer* é um modo estruturante e inteligente de desejar que nos permite ver e sentir além do atoleiro do presente. O aqui e agora é um cárcere. Diante da representação totalizadora da realidade do aqui e agora, temos que nos esforçar para imaginar e sentir um *então* e *ali*. (Tradução minha)

Penso, assim, animado pelas ideias de Munoz, que, somente quando compreendemos o poder dessa “iluminação antecipatória da arte”, é que conseguimos romper com a realidade documental, distópica, e imaginar um horizonte absolutamente utópico, mas ao mesmo tempo muito concreto, para *O Evangelho segundo Vera Cruz*. Como diz o ensaísta, o *queer* aparece como um horizonte pleno de esperança e potencialidade, ancorado nos desejos de um coletivo e não de um único indivíduo. Isso pudemos enxergar em ebulição e eclosão no processo criativo do nosso espetáculo, cristalizando-se na cena *Traviaricado* e apontando, talvez, para uma futuridade *Kuir* das artes da cena, que rascunhamos aqui sob a noção de *Kuirformance*.

4. **KUIRFORMANCE**

A noção de *queer* já foi exaustivamente debatida por ativistas e pesquisadores da comunidade *lgbtqi+*, atravessando diversas áreas de saber. Não tenho a intenção, neste espaço, de retornar aos temas do surgimento e desenvolvimento do *queer*, falo para os que estão interessados em pensá-lo como um gesto que descoloniza a historiografia hegemônica do próprio termo/conceito/campo. Nesse sentido é que dizemor *Kuir*, não *queer*, e rascunhamos a ideia de *Kuirformance*.

Referi-me, na introdução, à uma (des)apropriação do *queer* no contexto brasileiro, e latino-americano, que se inicia pela (re)escritura da própria palavra, subvertendo a grafia do vocábulo de origem inglesa numa tentativa de adaptá-lo às línguas locais. Para realizar essa discussão, gostaria de convocar o pensamento de Pereira (2012) a respeito das

possibilidades e torções de um “queer nos trópicos”. Sua reflexão condensa boa parte das inquietações e indagações de autores do sul global a respeito de uma colonialidade do *queer*, que flui dos centros financeiros e intelectuais para a periferia do mundo, sem, muitas vezes, sofrer as devidas aterrisagens nos contextos locais.

Dessa forma, o *queer*, apesar de surgir de um pensamento antinormativo, reinstaura e reforça geopolíticas do conhecimento, segundo as quais nós, os sudacas, somos meros receptores e aplicadores de teorias concebidas nas “metrópoles” do saber. Partindo dessa constatação incômoda é que o pesquisador se pergunta: teria o *queer* força e potência insurgentes o suficiente para se abrir a outros saberes, encontrando-se criativamente com diferentes desobediências de sexo-gênero nessas latitudes descentradas?

Entre as possíveis saídas criativas para essa encruzilhada ético-político-teórica, está a proposta de Pelúcio (2014) de pensar uma Teoria Cu, problematizando assim a perda do sentido/efeito de desconforto da elocução do *queer* fora do contexto anglo-americano. Pelúcio tenta, com a Teoria Cu, reinstaurar o conteúdo de abjeção do original *queer*, apropriado epistêmica e politicamente por ativistas e pesquisadores do norte, no contexto do sul. A palavra cu, em português, carrega um significado social bastante desprezível e desagradável, que a pesquisadora pretende acionar, utilizando-se da anatomia corporal (norte e sul: cabeça x cu) e de seus enquadramentos sociais (norte e sul: pensamento x dejetos) para refletir sobre as maneiras que o mapa global organiza seus espaços e seus valores.

Também a artista e performer transfeminista Pêdra Costa é das que vêm sistematicamente investigando os deslocamentos do *Kuir* no contexto latino-americano, pensando-o como um gesto deCUlonial:

Entender a teoria queer desde o sul? Como se não houvesse uma teoria queer que fosse desde sempre diáspora, mistura, encruzilhada. Só as máquinas acadêmicas de purificação podem trabalhar com extratos puros, sejam do norte ou do sul. [...] Entender o sentido da encruzilhada, Exu, é viver sem fronteiras, como já falava Anzaldúa [...] Aqui o queer transborda em kuir, quier, etc. O “decolonial turn” vira decolonial, descolonial, decolonial. As artes do cu pedem passagem. (Costa, Gadelha & Sanni, 2017, p. 458)

Oliveira (2019), por sua vez, confirma os silenciamentos produzidos pelo cânone *queer* estadunidense, invocando assim os usos do *Cuir/Kuir* como gestos que desarmam a “branquitude anglo colonial” do original. Para ele:

Esse processo de kuirização do queer implica sabotar essa origem e produzir outras genealogias excêntricas – fora do centro, extravagantes e que sejam

excêntricas à canonicidade [...], tornando-o menos palatável ou menos assimilável às normas de gênero que também se intersectam com os efeitos da colonialidade, globalização e capitalismo, inseparáveis da produção de saberes.

Em importante dossiê intitulado *Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável*, os editores (Trávez et al, 2021) evidenciam a intenção de não construir temporalidades e genealogias hegemônicas para os usos do *Cuir/Kuir*, o que certamente reproduziria os modelos de produção de conhecimento do norte. Referem-se ao *Cuir* como significante aberto, revelando ainda o desejo de escapar ao “limitado perímetro acadêmico” e à “realidade letrada” que excluiriam “formas poderosas de conhecimento”.

Valencia (2015) aparenta o temo *queer* ao “torquere” latino, que significa torcer, afirmando que o devir *Cuir* pretende efetuar uma torção no já torto *queer*:

[...] é fundamental dizer que cuir remete, sobretudo, àquelxs que conseguem burlar a unidirecionalidade interpretativa, ser ininteligíveis à primeira vista, àquelxs fora dos modelos e marcos simples da representação hegemônica ocidentalista e binária. Àquelxs que não jogam o jogo do Estado disciplinar contra o Estado neoliberal, pois sabem que ambos são engrenagens do mesmo sistema heteropatriarcal e sangrento. Àquelxs que desmascaram que tanto a conservação quanto a destruição da corporalidade obedece a um sistema geopolítico que decide a divisão da vulnerabilidade entre corpos periféricos. O movimento cuir é, pois, um movimento situado glocalmente, composto de multidões que se opõem tanto às instituições políticas tradicionais (que se apresentam como soberanas e universalmente representativas) como às epistemologias sexogenéricas heterocentradas e de integridade corporal que dominam ainda a produção da política, da economia, da ciência, do discurso, o gênero e a representação de corporalidades padronizadas. (Valencia, 2015, p. 35)

Mombaça (2016) problematiza ainda as posições de Pereira e Pelúcio, não no que diz respeito à crítica sobre a colonialidade do *queer*, mas quanto à falta de crítica dos próprios pesquisadores sobre a colonialidade de seus lugares de produção de conhecimento, afirmando a necessidade de discussão sobre um “colonialismo interno”, certamente acadêmico. Tendo isso em vista, sei da importância de enunciar e indagar meus privilégios cis-têmicos, minha posição como pesquisador-docente universitário. Seria, portanto, um problema refletir sobre o processo criativo de *O Evangelho segundo Vera Cruz*, sendo eu um homem cisgênero e um pesquisador-acadêmico que poderia, supostamente, “roubar” o protagonismo de artistas e pesquisadores trans?

Penso que só haveria um conflito nessas posições desde uma perspectiva bastante neoliberal de identidade, pois como aponta Haider em *Armadilha de Identidade* (2019, pp. 49, 50):

A política identitária é um método individualista. Ela é baseada na demanda individual por reconhecimento e toma essa identidade individual como ponto de partida. [...] O paradigma da identidade reduz a política a quem você é como indivíduo e a ganhar reconhecimento como indivíduo, em vez de ser baseada no seu pertencimento a uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora. Como resultado, a política identitária paradoxalmente acaba reforçando as próprias normas que se propõe a criticar.

Sem dúvida, o princípio da representatividade, herança positiva das políticas de identidade, nos guiou na escolha do elenco de *O Evangelho segundo Vera Cruz*. Mais que uma narrativa de denúncia sobre a violência contra a comunidade trans, lgbtqi+, o que queríamos era criar oportunidades de trabalho, construir um laboratório de possibilidades a partir da presença dos sujeitos trans e sexodissidentes em nossa criação, oferecer o texto à sua desmontagem.

Porém, em certos pontos do processo criativo, ainda estávamos presos às delicadezas, à massa densa e negativa do liberalismo identitário. Quem pode falar? Por quem se pode falar? Quem tem voz? Quem silencia quem? Privilégio, empatia, protagonismo, voz eram noções que guiavam nosso pensamento sobre as relações e as posições dos artistas. Além do controverso conceito de Lugar de Fala, debatido exaustivamente no Brasil da última década, especialmente a partir das contribuições da socióloga e ativista negra Djamila Ribeiro (2019).

A apropriação dessa noção feita pelo senso comum, e que circula fundamentalmente pela *Internet*, levou a debates políticos ferozes sobre um suposto aprisionamento dos sujeitos em seus marcadores de identidade, sobre a pretensa impossibilidade, por exemplo, de um homem branco lutar pelo fim do racismo ou de uma mulher cisgênero combater a transfobia. Como aponta Ribeiro em seu ensaio (2019, p. 63), não se trata disso, mas do paradoxo explícito – porém nem sempre apontado – de fazer um debate sobre racismo sem a presença de sujeitos racializados; ou um debate sobre transfobia sem a presença da comunidade trans.

De saída, não havíamos criticado as apropriações equivocadas desses conceitos no que têm de liberais. Essa “armadilha de identidade” gerou algumas disputas e tensões que nos fizeram perder de vista muito da nossa força como minorias artísticas, agregadas pelos índices de subalternidade que nos marcam e motivam nossas criações.

[...] a identidade como ideologia “existe” nas relações concretas e se manifesta na prática de indivíduos “assujeitados” (tornados negros, bancos, homens, mulheres, trabalhadores, trabalhadoras etc) pelo funcionamento das instituições políticas e econômicas, orientadas pela e para a sociabilidade do capitalismo [...] A “armadilha” de que fala Haider não está em se levar em conta a identidade nas análises sobre a sociedade, mas em analisá-la como se fosse algo exterior às determinações materiais da vida social (Almeida, 2019, pp. 8, 9).

Ou seja, na contramão da fixação de lugares, do estabelecimento de posições de poder entre nós mesmos, a partir das ficções de identidade que o liberalismo cria para organizar e dominar os subalternos do sistema sexo-gênero; os momentos mais produtivos da criação foram aqueles em que reconhecemos nossa materialidade como sujeitos despossuídos dos meios de produção do sexo-gênero, mas por eles produzidos. Sujeitos que demandam a tomada desses meios, entre eles o sistema de produção artístico-teatral, a fim de se (re)inventar para além da simples e tímida entrada na norma ou do reconhecimento de direitos.

A reflexão que aqui esboçamos participa de um esforço descolonizador importante de registrar processos próprios e de geração de conhecimento local. Não se trata, portanto, de um dispositivo de expropriação de saberes de uma comunidade fragmentada e em disputa interna por hegemonia. Nosso antagonista é a colonialidade do sexo-gênero, do saber. Concordamos com Santos (2019), quando reflete sobre a “privação ontológica” que grupos como os lgbtqia+, especialmente as travestis, sofreram, reprimindo suas humanidades, seus conhecimentos. Criações artísticas como o *Evangelho* são, portanto, empreitadas culturais rumo à construção de uma nova humanidade e de um novo teatro, que permitem uma recuperação ontológica dos que, até agora, não são sujeitos, senão apenas objetos de conhecimento e poder.

Podemos, assim, especular que a Kuirformance corresponde às ações em artes da cena pertencentes ao escopo das Epistemologias do Sul (Santos, 2019). Sul geográfico, político, do corpo. Novas formas de conhecer e de chegar a conhecer “com” e não “sobre”. Formas de agir descentradas, que fomentam a diversidade cognitiva, necessariamente anticoloniais, anticapitalistas, anti-imperiais e antipatriarcais. Não pretendemos imaginar um gênero cênico inteiramente novo e revolucionário que reinvente, assim, a performance ou o teatro, porque isso seria permanecer dentro de uma lógica da mercadoria, portanto moderna-colonial-capitalista das formas e da arte. Por essa razão, a Kuirformance não trata

de medidas e réguas, não deve cair nas armadilhas do essencialismo estilo “é ou não é”; a Kuirformance é uma maneira de olhar e agrupar criações que façam “usos contrahegemônicos do conhecimento ocidentalocêntrico”, e atuem impertinentemente com as narrativas oficiais (Santos, 2019).

É, certamente, uma estratégia para construir alianças entre artistas e não para rotulá-los ou embalá-los para o consumo da elite colonial. Kuirformance não pode se converter em apenas mais um termo do grande supermercado em que se transmutaram galerias, teatros, espaços culturais e festivais do sistema cultural-liberal. Seu compromisso não reside apenas na inclusão, e no reconhecimento; sua energia não está somente empregada em acessar as estruturas de existência que eles, os senhores do poder, possuem.

Seus esforços, nada modestos, consistem em transformar os sistemas de produção/distribuição de bens materiais-artísticos e epistemológicos vigentes no que concerne ao sexo-gênero a partir de experiências acumuladas e imaginadas por sujeitos e grupos desobedientes ou impossíveis/improváveis para a norma. Vejamos, mais uma vez, o caso da pergunta levantada por Clifford, Carvalho e Malo em *O Evangelho segundo Jesus: “E se Jesus voltasse no corpo de uma travesti?”*. É uma pergunta impossível de enunciar no atual regime epistemológico da diferença sexual. Porque uma travesti, nesse sistema, não é uma pessoa, logo não poderia ser Jesus. Afinal, uma epistemologia é um fechamento de nosso sistema cognitivo que não apenas dá respostas a nossas perguntas, mas que também as define (Preciado, 2020).

Ou seja, a indagação proposta pela peça provoca uma mudança epistemológica radical para a norma precisamente porque o faz fora dos limites do “possível”. Ambos os *Evangelhos*, segundo Jesus ou Vera Cruz, propomos aqui considerá-los Kuirformances pela capacidade em lançar perguntas que extrapolam os regimes do possível, nos campos da visibilidade, da presença, do corpo, da fé e da política. Fazendo isso a partir da imaginação de comunidades subjogadas e silenciadas, de alianças improváveis e de antecedentes acumulados.

Se insistimos no termo Kuirformance, que remete à performance, portanto, a mais um estrangeirismo colonizador, é porque queremos enfatizar a noção de ação contida na palavra performance. Kuirformance seria, portanto, o ato de fazer o *Kuir*. Não na direção de uma forma, estrutura final ou acabada, mas, sim, na do próprio fazer, realizar,

experenciar. Há aí, evidentemente, uma ênfase na performatividade, tanto no sentido social quanto artístico. Performatividade cênica, de gênero, (des)identificatória:

[...] o *queer* não diz respeito aos sujeitos que esse teatro representa somente, mas a seu método de trabalho, que consiste em apropriar-se das ferramentas de representação para construir uma autoimagem que problematiza as identidades (Dourado, 2017, p. 132)

A Kuirformance não resiste à identidade, reconhece sua importância estratégica, mas não se contenta com ela, com a representação, com o reconhecimento ou com os direitos garantidos dentro dos marcos epistemológicos modernos, coloniais e liberais. Na Kuirformance, a identidade já não basta, é preciso cambiar as epistemes que validam e invalidam identidades. Mais que pensar, por exemplo, sobre a violência de gênero, como acabar com ela, como garantir proteção aos sujeitos vulneráveis, como punir seus perpetradores, essa mutação epistemológica permite observar, como propõe Preciado (2010), que “o próprio gênero é a violência, as normas de masculinidade e de feminilidade, tal como as conhecemos, produzem violência”.

Logo, mesmo ancorada no real-presente, a Kuirformance não se conforma em reduzir danos no real. Seu projeto é reimaginá-lo. Ela dialoga com os problemas da representação, sem transformá-los, porém, em seus fins últimos. Por isso é que, após a experiência do *Evangelho segundo Vera Cruz*, minha percepção do teatro documentário e meu compromisso com a realidade mudam radicalmente. Creio que o papel da arte é, de fato, superar a realidade, fazer como que ela diga o que ainda não se pode dizer. Fazer com que o espectador veja algo que ainda não está aqui. A arte, nesse sentido, e o teatro sobretudo, assumem um papel certamente performativo e não representativo, na direção de projetar futuros, imaginar possibilidades, propor sociabilidades outras.

Por isso, a Kuirformance não somente indaga, mas imagina e projeta: O que está além do sexo-gênero? O que se encontra além das presenças de sexo-gênero? Como nos movimentamos além das posições de identidade? Como engendrar saberes comunitários sem esmagar subjetividades? Como desmontar as geopolíticas do conhecimento? Como transicionar formas e campos de saber, incluindo o teatro?

Referências

ALMEIDA, Sílvio. Prefácio da edição brasileira. IN: HAIDER, Asad. **Armadilha de identidade**: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019, pp. 7-20.

CARVALHO, Renata. Atriz que interpreta Jesus: “Os seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater”. [Entrevista concedida a] João Ker. **The Intercept Brasil**. 08 agos. 2018a. Disponível em: < <https://theintercept.com/2018/08/08/atriz-trans-jesus/>>. Acesso em: 01 set. 2022.

____. **Carta para todo artista cisgênero**. 2018b. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>>. Acesso em: 22 fev. 22

____. **Manifesto Representatividade Trans**. 2018c. Disponível em: < <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/photos/a.1873789022890665/1996303500639216/>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

COSTA, Pedra; GADELHA, Kaciano & SANNI. DeCulonização e diásporas trans. **Periódicus**. Salvador, vol. 1, no. 7, pp. 458-471, maio.-out. 2017.

DOURADO, Rodrigo. **Bonecas falando para o mundo**: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro. Recife: Sesc, 2017.

____. Episódio de censura com atriz trans Renata Carvalho inspira Evangelho Segundo Vera Cruz. [Entrevista concedida a] Ivana Moura. **Satisfeita Yolanda**. 26 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/episodio-de-censura-com-atriz-trans-renata-carvalho-inspira-evangelho-segundo-vera-cruz/>>. Acesso em: 01 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. v. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HAIDER, Asad. **Armadilha de identidade**: raça e classe nos dias de hoje. SP: Veneta, 2019.

LIRA, Samanta. O calvário de Renata Carvalho no FIG 2018. **Revista Continente**, 28 jul. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/coberturas/festival-de-inverno-de-garanhuns-2018/o-calvario-de-renata-carvalho-no-fig-2018>. Acesso em: 01 set. 2022.

MOMBAÇA, Jota. Para desaprender o queer dos trópicos: desmontando a caravela queer. **Sexuality out of the box (Sex Box)**. Agos. 2016. Disponível em:

<<http://www.ssexbbox.com/2016/08/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-desmontando-a-caravela-queer/>>. Acesso em: 03 mar. 22.

MUÑOZ, José Esteban. **Utopía Queer**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

OLIVEIRA, J. M. Queer, Kuir, Qu*A*Re. **Queer**: Dicionário Alice. Instituto Universitário de Lisboa: Repositório. 08 abr. 2019. s/p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Trad: Jacó Guinsburg, Márcio Godoy, Adriano A.C e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos à margem sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, pp. 395-418, jul./dez. 2012.

PEREIRA, Pedro Paulo G. Queer nos trópicos. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, pp. 371-394, jul./dez. 2012.

PRECIADO, Paul. A divisão entre homem e mulher, masculino e feminino é uma construção social. [Entrevista concedida a] Luz Sánchez-Mellado. **El País**. 13 jun. 2010. Tradução: Moisés Sbardelotto. Disponível em: <<https://discopunisher.wordpress.com/2016/09/05/a-divisao-entre-homem-e-mulher-masculino-e-feminino-e-uma-construcao-social-paul-b-preciado/>>. Acesso em: 03 mar. 22.

_____. **Yo soy el monstuo que os habla**: informe para uma academia de psicoanalistas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. Mestrado em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, 156f.

TRÁVEZ et al (Eds). Queer/Cuir das Américas: tradução, decolonialidade e o incomensurável. **Periódicus**. Salvador, vol. 1, no. 15, pp. 01-16, mai.-ago. 2021.

VALENCIA, Sayak. Del queer al cuir: ostraréne geopolítica y epistémica desde el sur global. In: LANUZA, Fernando R. CARRASCO, Raúl M. (Comp). **Queer & cuir**: políticas de lo irreal. Ciudad de México: Fontamara, 2015, pp. 19-37.