
Territorialidades Artivistas: O Videoclipe Como Estratégia de Apropriação do Espaço Urbano¹

Leandro Stoffels²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Esse artigo busca investigar uma seleção de vídeos musicais contemporâneos de alguns artistas da “cena artivista queer” do Brasil. Esses vídeos tem em comum o mesmo cenário e mote: a ocupação de espaços públicos populares (especificamente feiras livres e mercados públicos) por corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Os vídeos são: os videoclipes de “Laricado” de Getúlio Abelha; “Não Pode Esquecer o Guanto” de Leona Vingativa; “Fast Phoda” da drag Kika Boom; “Flei” de Daniel Peixoto; além do vídeo coreográfico do coletivo Afrobapho para a canção “Popa da Bunda” . Partindo de uma mirada interdisciplinar, buscaremos analisar a construção de “territorialidades narrativas” (RESENDE, 2020) através das performances registradas nesses vídeos.

PALAVRAS-CHAVE: videoclipe; artivismos queer; reterritorialização; performance;

Introdução

Na última década, os movimentos sociais LGBT do Brasil tem passado por profundas transformações em suas pautas e suas práticas de luta. Se até pouco tempo atrás sua mobilização se dava muito por meio de ONGs, hoje em dia esse cenário tem mudado, havendo uma menor institucionalização das lutas, e ganhando destaque a atuação de artistas interessadas em expor pautas caras à essas populações em suas obras. Nesse contexto, descrito por Leandro Colling como a “emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil” (COLLING, 2018) tem se destacado intervenções de artistas e coletivos das mais distintas linguagens artísticas, do teatro ao cordel, dos quadrinhos à moda, e por aí vai. Entretanto, a linguagem musical se destaca tanto pela quantidade de artistas, quanto pela visibilidade acumulada por eles, promovendo uma verdadeira cena “artivista musical de gênero”, nos termos de Rose Melo de Rocha (2021).

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e-mail: leostoffels@gmail.com.

Esse artigo tem como objetivo investigar uma seleção de vídeos musicais contemporâneos de alguns artistas que fazem parte dessa “cena artista queer” do Brasil. Esses vídeos tem em comum o mesmo cenário e mote: a ocupação de espaços públicos populares (especificamente feiras livres e mercados públicos) por corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Os vídeos são: os videoclipes de “Laricado” de Getúlio Abelha; “Não Pode Esquecer o Guanto” de Leona Vingativa; “Fast Phoda” da drag Kika Boom; “Flei” de Daniel Peixoto; além do vídeo coreográfico do coletivo Afrobapho para a canção “Popa da Bunda”³.

Partindo de uma mirada interdisciplinar, buscamos analisar a construção de “territorialidades narrativas” (RESENDE, 2020) através das performances registradas nesses vídeos, ou seja, estamos interessados nos usos, apropriações e profanações (AGAMBEN, 2007) da cidade por esses artistas. A pesquisa sobre territorialidade nos interessa, visto que esta está “intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar” (HAESBERT, 2004, s/p). Afinal, estariam os gestos performáticos desses artistas enunciando outros modos de habitar o mundo?

Concerne a esse texto as relações entre “carne e pedra” (BRITTO, JACQUES, 2012), ou seja, entre corpo e cidade. Ele está dividido em três partes: primeiro apresentamos uma discussão sobre performance; depois uma breve apresentação dos vídeos e seus artistas; em seguida apresentamos o debate sobre urbanidade e processos de territorialização, com foco nas feiras e mercados públicos; que por fim nos levará às conclusões.

Performance

A utilização do conceito de performance sempre traz em si o desafio da delimitação. Tendo sido incorporada e usada pelas mais diversas áreas do conhecimento, a ideia de performance carrega sentidos múltiplos. No caso da pesquisa aqui apresentada, podemos pensar em três níveis de sentido: o primeiro refere-se a performance realizada

³ Achemos justo citar também o videoclipe da música “Dove”, da banda estadunidense Pillar Point. Protagonizado pela dançarina e ativista Kia Labeija, e filmado nas ruas e mercados de Bogotá, Colômbia, esse foi o primeiro vídeo a chamar nossa atenção para os usos e apropriações do espaço público por corpos LGBT, entretanto ele não será analisado aqui, pois o foco é nas produções brasileiras.

durante a gravação, onde os artistas interagiram de forma espontânea com o público transeunte. Aqui a noção de performance aproxima-se daquela utilizada nas artes cênicas. O segundo nível é o da performance mediada pelas redes sociais, plataformas digitais, aqui, mais próximo aos usos no campo da comunicação. E por fim, o terceiro nível compreende as próprias feiras livres como performances culturais, práticas rituais de uma sociedade, se aproximando dos usos antropológicos do termo. Devido a uma limitação de tema e espaço, nesse texto nos dedicaremos especificamente ao primeiro e ao terceiro sentidos, ou seja, em como as performances artísticas afetam as performances culturais das feiras. Deixaremos a análise sobre plataformas digitais para um trabalho futuro.

Para a noção de performance nas artes, nos aproximamos dos usos propostos por Denise Espírito Santo e Júlia Jenior Lotufo no texto “Corpografias Urbanas”, para quem a performance artística é “pura experiência, é ação no mundo, é intervenção na vida das pessoas. [...] É um ato político na medida em que deixa de reproduzir comportamentos esperados para produzir e inventar o inusitado” (ICLE, 2013 *in* SANTO e LOTUFO, 2014, p.78). Isso fica perceptível nos vídeos analisados, visto que as ações dos artistas não estão previstas nos usos e funções esperados para as feiras e mercados. Por outro lado, o trabalho de Richard Bauman no artigo “A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba” (BAUMAN, 2009) nos informa sobre o caráter performático das próprias feiras e mercados, entendidos como eventos destacados e intensificados de sociabilização. Para o autor as performances culturais (das quais as feiras e mercados fazem parte)

são memoráveis e replicáveis, servindo, assim, como mecanismos de continuidade cultural; e são notavelmente eficazes em constituir públicos, disseminar conhecimento, elicitando envolvimento participativo e comprometimento, levando as pessoas à ação, e muito mais. (BAUMAN, 2009, p.20)

O que fica perceptível nessas duas noções de performance é que, mesmo partindo de campos diferentes, elas compartilham as ideias centrais de ‘continuidade’ e ‘ruptura’. E é isso que nos interessa no jogo de sentidos propostos por esses vídeos, compreender quais movimentos de permanência e de mudança que eles agenciam, como eles se articulam com tempos passados, ao mesmo tempo que ensejam possibilidades novas e diferentes de usos do espaço. Isso nos leva a retomar outro teórico importante sobre o tema, Richard Schechner, para quem “performances são tomadas como ações (o “mostrar

fazer”) permanentemente restauradas como potencialidades de ruptura, o que significa que *acolhe, num só tempo, convenções e suas destabilizações.*” (CARDOSO FILHO, GUTTMAN, 2019, p.109, grifo nosso). É justamente nesse encontro entre convenção e destabilização que nossa análise está interessada, visto que “a performance não está num objeto específico, ela se dá no nível da relação e deve ser vista, pelo analista, nos espaços de interações” (CARDOSO FILHO, GUTTMAN, 2019, p.109). Ou seja, o foco da análise deve estar no contato, no diálogo entre os corpos dissidentes de gênero e as cidades que eles ocupam, ou melhor, os espaços da cidade que ocupam, já que “o homem não habita a metrópole, mas lugares da metrópole onde se desenrola a sua vida, marcada pelos trajetos cotidianos”. (MASCARENHAS, DOLZANI, 2008, p.74). Agora apresentamos os artistas e vídeos.

Breve descrição dos artistas e seus vídeos⁴

Getúlio Abelha – Laricado

Getúlio Abelha é um cantor nascido em Teresina, Piauí e radicado em Fortaleza, Ceará. Conhecido por suas músicas debochadas e visuais irreverentes, sua obra aparece no encontro entre referências regionais, como o forró, e internacionais, como Lady Gaga e David Bowie. O videoclipe de “Laricado” foi publicado no Youtube em dezembro de 2017. O eu-lírico da canção se dirige a alguém com quem irá se encontrar, e discute sobre o que irão comer. A letra tem toques de humor e duplo sentido, especialmente no uso da palavra “comer”, como no refrão “Se eu não comer comida eu vou comer você / Você vai me comer, eu vou comer você [...]”. No videoclipe o cantor entra no Mercado São Sebastião em Fortaleza, e começa a dançar pelos corredores, sob olhar dos trabalhadores e transeuntes. Em algumas cenas, o cantor beija e dança com outros rapazes.

⁴ Uma *playlist* com os vídeos citados está disponível no link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLaTnxVs1dW7WbXQqVrgCxLJeFUVcb_ZJG>. Acesso em 10 de Agosto de 2021.



Getúlio Abelha dança com outro rapaz no Mercado São Sebastião. “Laricado”, fonte: Youtube

Leona Vingativa – “Não Pode Esquecer o Guanto”

Leona Vingativa é *web* celebridade de Belém do Pará, conhecida por seu humor com toques de conscientização social. A música “Não pode esquecer o guanto” é uma paródia da canção “No Meio do Pitiú”, da cantora paraense Dona Onete, e narra as aventuras de travestis que saem às ruas para se prostituir, e traz uma mensagem de prevenção às Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs), com um refrão que destaca “Não pode esquecer o guanto”, que significa preservativo⁵. Visualmente, o que temos é Leona e duas amigas circulando pelo mercado Ver-O-Peso e adjacências, enquanto interagem com trabalhadores, patrões, moradores de rua, além do próprio contato com a cidade, a “pedra”, seus monumentos, praças, etc;



Leona Vingativa em seu ‘trono’. “Não pode esquecer o guanto”, Fonte: Youtube

⁵ A letra da canção faz bastante uso do pajubá (dialeto popular da comunidade LGBT, que tem como base a língua Iorubá) como se vê no título. Na descrição do vídeo do Youtube, há um glossário caso alguém não entenda o sentido de algum termo.

Afrobapho – “Popa da Bunda”

Afrobapho é um coletivo artista de jovens negros LGBTQs de Salvador, Bahia. Suas produções audiovisuais atravessam diferentes formatos, como vídeos musicais, curtas-metragens, ensaios fotográficos e festas. O coletivo tem como um dos seus focos a dança, e o vídeo analisado difere-se dos demais pois a música performada não é original. A canção escolhida foi “Popa da Bunda”, das bandas de pagode baiano Psirico e ÀTTOOXXÁ. Lançado inicialmente no Facebook, o coletivo Afrobapho deixa explícito na descrição do vídeo que ele “foi inspirado sobretudo na Leona Vingativa”⁶, tendo sido publicado menos de dois meses após o videoclipe de “Não Pode Esquecer o Guanto”. Com o título “Afrobapho em PrimaVERA-VERÃO” o projeto audiovisual traz o registro da performance coreográfica de “bichas pretas afeminadas” na Feira de São Joaquim, em Salvador. Nesse contexto, suas masculinidades dissidentes aparecem em relação de contato e contraste com as masculinidades negras dos trabalhadores desse território.



Elen Anjos dança na Feira de São Joaquim. “Popa da Bunda”. Fonte: Youtube

Kika Boom – “Fast Phoda”

Kika Boom é uma *drag queen* cantora de Goiânia, Goiás. Também atua como compositora e produtora para outras cantoras da cena *queer* contemporânea, como Lia Clark, Pablo Vittar e Matheus Carrilho. O videoclipe de “Fast Phoda” foi lançado em abril de 2018 no Youtube. A música utiliza a base da canção “The Weekend” da cantora SZA, acrescentando camadas de sonoridades brasileiras do brega. O eu-lírico feminino

⁶ A publicação original está disponível em: <<https://www.facebook.com/AFROBAPHO/videos/1208558492607848/>>. Acesso em 10 de Agosto de 2021.

da letra se declara apaixonada por alguém que, entretanto, quer apenas sexo uma fast foda⁷. No videoclipe, essa história é apresentada pela narrativa da Kika se mostrando apaixonada por um rapaz que trabalha numa barraca de pequi⁸ numa feira de rua. Ele, apesar de desejá-la e levá-la para a cama, não quer compromisso, deixando apenas “um cachê” no dia seguinte. Esse é o único dos vídeos aqui analisados a apresentar uma narrativa linear, uma história com começo meio e fim.



Kika paquerando um trabalhador da feira. “Fast Phoda”, Fonte: Youtube

Daniel Peixoto – “Flei”

Daniel Peixoto é um cantor cearense que surgiu na cena musical na primeira década dos anos 2000 como parte do duo de eletropunk Montage. Está em carreira-solo desde 2011. O videoclipe da música “Flei” é o vídeo mais antigo entre os que estudamos aqui, sendo lançado em janeiro de 2014.⁹ Esse vídeo se diferencia dos demais por ser o único a acontecer num “mercado seco”, ou seja, num mercado focado em produtos não perecíveis. O título da canção, descrita na letra como ‘a nova onda’ e ‘sucesso entre os DJs’, refere-se a prática de sexo oral anal (*cunnilingus*), conhecido também como *fleur-de-rose* (daí o “fle”, um abasileiramento de “*fleur*”). Segundo a revista Rolling Stone, “no vídeo, Peixoto percorre pontos icônicos de Fortaleza, como o Beco da Poeira e a Praça do Ferreira.” (VEJA..., 2014).

⁷ Gíria para rápidos encontros sexuais casuais, em geral de caráter superficial e transitório.

⁸ O pequi é um fruto originário do Cerrado de grande importância nas culinárias locais da Região Centro-Oeste, em especial na goiana.

⁹ Entretanto foi o último vídeo a conhecermos, o que ocorreu através do texto “Análise das mediações do pop-popular do videoclipe Flei”, de Jeder Janotti Junior e João André Alcantara (2018).



Daniel Peixoto dança com uma mulher em meio a barracas de roupa. “Flei”, Fonte: Youtube

Corpos LGBT se apropriando de territórios urbanos

Para a reflexão sobre territorialidades nos inspiramos nas ideias do geógrafo Rogério Haesbert. Segundo esse autor, território sempre tem a ver com poder, seja poder no sentido mais concreto e tradicional, de dominação de espaço, ou poder em seu sentido simbólico, de apropriação de espaço¹⁰. O que constitui o território são justamente as relações de dominação e/ou apropriação de um espaço por determinados grupos sociais. Ou em outros termos, inspirado em Milton Santos, podemos entender o território enquanto produção de um espaço habitado. Todo território implica diferentes combinações de usos funcionais e simbólicos. Entretanto, inspirado nas reflexões de Lefebvre, Rogério Haesbert afirma que a lógica hegemônica capitalista propõe espaços “unifuncionais”, onde os usos práticos e econômicos se destacam, ao mesmo tempo que obliteram os usos simbólicos, “sufocando as possibilidades de uma efetiva “reapropriação” dos espaços” (HAESBERT, 2004, s/p.).

O próprio autor, entretanto, reconhece a importância da luta pela apropriação de territórios pelas populações historicamente subalternizadas. Ele narra a importância da construção de “territórios simbólicos” por esses grupos. O território enquanto símbolo abre-se ao princípio da multiplicidade, permitindo a construção de territórios da diferença. Essas noções de apropriação e território da diferença são chave para compreender as

¹⁰ Seguimos Mascarenhas e Dolzani, para quem o termo apropriação é tomado “no sentido utilizado por Henri Lefebvre, como praxis de reação à gestão da vida cotidiana ditada pela propriedade, e/ou como estratégia do usuário frente aos processos hegemônicos de alienação e institucionalização da vida. Nas palavras de Seabra (1996:72), o conflito propriedade x apropriação promove ‘embates que se travam na textura fina da sociedade, e têm de subverter formas de uso, revolver costumes’.” (MASCARENHAS e DOLZANI, 2008, p.74)

performances analisadas aqui, visto que segundo Zambrano, “o território se conquista, sendo assim, luta social convertida em espaço”. (ZAMBRANO, 2001 *in* HAESBERT, 2004, s/p.) Se o território se conquista, podemos compreender os vídeos analisados como batalhas, breves e momentâneas, parte dessa luta maior por afirmação do espaço público como um espaço da diferença.

Essa análise de territórios simbólicos, de territórios da diferença, através de obras audiovisuais pode ser empreendida através do conceito de “territorialidades narrativas”, proposto por Fernando Resende (2020). Esse pesquisador se interessa pela reflexão sobre narrativas produzidas no Sul Global que desafiam os espaços de poder constituídos pelas relações de colonialidade. Segundo Resende, no contexto das lutas decoloniais “o processo de inventar geografias, parte do trabalho que os produtores de imagem se dedicam em um contexto de narrativas conflitantes no qual todos nós estamos incluídos, é fundamental” (RESENDE, 2020, tradução livre, p.78)¹¹

Para a noção de territorialidade narrativas, o corpo é central, é agente articulador de diferentes tempos e espaços, tensionando relações de poder. Mas Resende alerta que essa territorialidade

construída através de narrativas, imagens, [...] é não apenas uma afirmação do território em si, “esse é o meu corpo”, “o meu Sul” – mas também a evocação de uma experiência de fazer parte desse território. Em outras palavras, a imagem em si produz essa territorialidade - uma experiência compartilhada e coletiva. (RESENDE, 2020, tradução livre, p.92)¹²

Percebemos então que os vídeos musicais citados aqui compartilham esse desejo de construção de “territorialidades narrativas”. Os artistas em suas performances estão afirmando não apenas seus corpos, suas diferenças, mas principalmente afirmando aquele território como um território habitável para si, onde sua diferença é possível e visível. Consideramos as feiras e mercados públicos como lugares especiais para a produção desses processos de reterritorialização, visto que são territórios que agenciam as noções

¹¹ No original: “the process of inventing geographies, part of the work to which image producers dedicate in the context of the conflicting narratives into which we are all embedded, is fundamental”

¹² No original: “this territoriality, built throughout narratives – images, in this case – is not only the affirmation of the territory itself – it is “my body”; it is “my South” – but also the evocation of the experience of being part of it. In other words, the image itself produces this territoriality – a shared and collective experience”

de ‘popular’, ‘diversidade’, ‘tradição’ e ‘singularidades locais’, como desenvolveremos melhor no tópico a seguir.

As múltiplas territorialidades das feiras e mercados

A contemporaneidade fez do espaço urbano um grande mosaico de espaços de sociabilidade, onde tempos, processos e agentes distintos convivem em relações mutáveis e inconstantes. Isso dá às metrópoles sua diversidade característica. Dentre esses espaços de sociabilidade, os mercados e feiras¹³ devem ser lidos não apenas por suas funções práticas, de venda de mercadorias e serviços, mas também pelas suas apropriações, pois são espaço de encontro e prosa diária. No texto em que descrevem as feiras livres como territorialidades populares e culturais das metrópoles, Mascarenhas e Dolzani defendem que devemos tomar “os espaços públicos como lugares privilegiados para o embate dos diferentes interesses e necessidades” (MASCARENHAS e DOLZANI, 2008, p.74). Para esses autores

A modernidade urbana maximiza o duelo entre os setores hegemônicos e os amplos segmentos marginalizados: os primeiros formatam e normatizam, ao seu interesse, os espaços da vida pública; os demais, quase sempre, se recusam a (ou são impedidos/incapazes de) participar desta coreografia, e recriam à sua maneira a vida cotidiana, se *apropriando inconvenientemente dos espaços públicos*, ali instaurando, ainda que muitas vezes *precária e brevemente*, uma territorialidade alheia ao projeto dominante (MASCARENHAS e DOLZANI, 2008, p.74, grifos nossos)

São justamente essas “apropriações inconvenientes dos espaços públicos”, que ocorrem mesmo que de forma “precária e breve” que nos interessa. Acreditamos que essas apropriações são capazes de borrar os mapas de usos da cidade, trazendo novos repertórios gestuais que desestabilizam os traçados da cidade. Entendemos que a cidade se inscreve no corpo, assim como o corpo se inscrevem na cidade. E esses corpos artistas inscreve sua diferença, apontando para usos distintos das tecituras urbanas. Esse processo de (re)criação de espacialidades agenciado pelo artista gera um envolvimento do público/espectador, que gostando ou não, se aproximando ou rejeitando, acabam sendo engajados por esses novos modos de “fazer cidade”.

¹³ Entendemos mercados públicos como espaços fixos, de funcionamento diário para venda de produtos. Já as feiras livres são móveis e breves, ocupando ruas ou praças, geralmente acontecendo uma vez por semana.

Compreendemos que no contexto brasileiro, os mercados livres e feiras públicos são espaços privilegiados para a possibilidade de construção de um território das diferenças. Eles são territórios ricos em sentidos e trocas, que articulam tempos e espaços díspares. Explico melhor meus argumentos: primeiro, porque no Brasil esses espaços estão fortemente associados a classes populares e médias, sendo lidos como espaços banais e familiares, e como meio de sobrevivência de muitas famílias de baixa renda. Segundo, o espaço das feiras agencia múltiplas territorialidades, especialmente nas interfaces urbano/rural e centro/periferia¹⁴. Terceiro, as feiras agenciam múltiplas temporalidades, funcionando como repositório de tradições ancestrais, sendo o espaço ideal para encontrar produtos culinários e religiosos locais. Esses usos são muitas vezes agenciados por instituições municipais contemporâneas, que dão novas camadas de sentido a esses espaços. Isso faz com que algumas feiras, como a de São Joaquim e a do Ver-O-Peso, além de centros comerciais de abastecimento, funcionem como atrativos turísticos, ajudando a construir a imagem popular dessas cidades no imaginário dos visitantes. Por outro lado, e como quarta observação, destacamos que é possível compreender as próprias feiras e mercados como espaços de resistência, já que se tornaram “uma tradição urbana tornada obsoleta pelo automóvel e pelo moderno varejo” (MASCARENHAS e DOLZANI, 2008, p.74). As feiras então “resistem” num território urbano tomado por supermercados e *shopping centers*. Dessa forma, as feiras resistem e também são articuladas como espaço de resistência pelos artistas LGBTs citados aqui.

Defendemos que essas performances articulam três movimentos: o primeiro e mais óbvio é a reterritorialização dos espaços públicos; afirmando o espaço do comum como um território de existência para pessoas dissidentes sexuais e de gênero. Segundo, os vídeos articulam uma reterritorialização dos espaços virtuais, por meio das plataformas digitais, questão que não será abordada aqui; esses processos de reterritorialização ocorrem em dois momentos distintos, primeiro na gravação, no contato com a rua e as feiras. E o segundo é a partir da publicação dessas performances mediadas pela linguagem do videoclipe, dentro das plataformas digitais. Por fim, o terceiro e último movimento

¹⁴ Como exemplos podemos apontar as relações tradicionais entre a Feira de São Joaquim em Salvador e a região do Recôncavo Baiano, ou nos laços entre o Mercado Ver-O-Peso, em Belém do Pará e a Ilha de Marajó. Por outro lado, no caso dos mercados secos, as feiras de produtos eletrônicos articulam redes internacionais de distribuição, principalmente de produtos asiáticos. Destacamos ainda que todos os vídeos analisados aqui foram produzidos em cidades do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, ou seja fora do eixo Rio-São Paulo, e por isso, nas periferias do mercado cultural nacional.

articulado por esses vídeos é o de afirmação do “popular” na obra desses artistas. O termo ‘popular’ é entendido nesse contexto como aquilo que é consumido e produzido por classes médias e baixas do Brasil. Isso fica claro não apenas nos cenários, mas nos próprios gêneros musicais das canções, que são fortemente associados a ritmos regionais, como tecnobrega, guitarrada, pagodão baiano e o forró.

Nesse sentido, a ideia de ‘popular’ é então articulada por meio de espaços urbanos e gêneros musicais como um meio de partilha. Entendendo que certas similaridades permitem conexões (partilhas) entre esses sujeitos diferentes, de um lado temos os artistas LGBTs, e do outro os transeuntes do espaço público. Essa partilha enseja, mesmo que de forma momentânea, que esses sujeitos se reconheçam *em e a partir de* suas diferenças.

Conclusões

Nesse trabalho, observamos a maneira como o território urbano é articulado em algumas obras audiovisuais de artistas da cena ativista de gênero no Brasil, com foco especial para as feiras livres e mercados públicos. Compreendemos que esses gestos performáticos carregam uma forte dimensão política, implicando conflitos e reorganizações de gosto. Alguns desses conflitos de gosto são descritos pelos próprios artistas, como o coletivo AfroBapho, que disse sobre as gravações na Feira de São Joaquim, em Salvador: “apesar de muito deboche, zuação, piadinhas, gritos e outras reações à nossa presença no espaço, tivemos também demonstrações de respeito, curiosidade, interação”.

Acreditamos que nos vídeos citados aqui é possível observar as implicações entre vida, discurso e poder, em especial a partir da performance de corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Alguns autores (BRITTO, JACQUES, 2012) afirmam que vivemos em um momento de espetacularização da vida urbana, que gera uma despolitização da experiência da cidade. Entretanto, esses artistas promovem gestos de resistência dentro e a partir da espetacularização, seus corpos agenciam o espetáculo como práticas de resistência. Além disso, esses autores apontam que a contemporaneidade atribui ao corpo a função de “mercadoria, imagem ou simulacro”, aprofundando esse processo de despolitização. Todavia, nos exemplos citados aqui os artistas LGBTs se apropriam

dessas funções de mercadoria e simulacro e as subvertem com suas pautas, seus corpos e performances dissidentes.

Concluindo, consideramos esses vídeos como gestos de apropriação dessa territorialidade popular (a feira livre) por partes desses artistas. Ao irromperem nesses territórios os artistas buscam ao mesmo tempo: se apropriar desses espaços, afirmar que são parte deles, ao mesmo tempo que questionam seus limites homoesbotransfóbicos. Por outro lado, buscam se associar a uma ideia de “popular”, mostrar que também são “populares”, são parte “do povo” que faz uso desses territórios.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAUMAN, Richard. A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 11, n. 1, 2, p. 17-39, 2009.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpo e cidade coimplicações em processo. **Rev. ufmg**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, jan./dez., 2012, p.142-155.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. **Intexto**, n. 47, p. 104-120, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 18, p. 152-167, 2018.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em < <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

JUNIOR, Jeder Janotti; ALCANTARA, João André. Análise das mediações do pop-popular do videoclipe Flei. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 25, n. 2, p. 1-19, 2018.

MASCARENHAS, Gilmar; DOLZANI, Miriam CS. Feira livre: territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea. **Ateliê Geográfico**, v. 2, n. 2, p. 72-87, 2008.

RESENDE, Fernando. Geographies of the South: unfolding experiences and narrative territorialities. In: Hildegund Amanshauser; Kimberly Bradley. (Org.). **Navigating the Planetary** - a guide to navigating the planetary art work - its past, present, ad potentials. 1ed. Vienna: Verlag für Moderne Kunst, 2020, v. 1, p. 77-93.

ROCHA, R. M.. **Artivismos musicais de gênero**: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binárias. 1. ed. Salvador: Devires, 2021. v. 1. 164p.

SANTO, Denise Espírito; LOTUFO, Júlia Junior. Corpografias Urbanas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 4, p. 70-82, 2014.

VEJA “Flei”, novo clipe de Daniel Peixoto. Rolling Stone, 2014. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/veja-flei-novo-clipe-de-daniel-peixoto>>. Acesso em: 10 de agosto de 2021.

VÍDEOS

LARICADO. Dir: Getúlio Abelha. 2017, 3 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ig98KMa2ADs>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

NÃO Pode Esquecer o Guanto. Dir: Priscilla Brasil. 2017. 4 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VQ1Lv1lfD9s>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

POPA da Bunda. Dir: Edvaldo Santos Junior. 2017, 2 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bws736CJiAI>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

FAST Phoda. Dir: Henrique De La Fonte. 2018, 3 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0HSmcfeW8eo>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.

FLEI. Dir: s/dados. 2014, 3 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mc2uI82hnJ0>>. Acesso em 12 de agosto de 2021.