



ARTE (*DRAG*) EDUCAÇÃO: brincadeiras de desmontar e remontar corpos em formação de imaginários indisciplinados

LUISA DUPRAT (MARIA TUTI LUISÃO)

Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB), mestra em Dança e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Federal da Bahia. Desenvolve pesquisa sobre o imaginário heterossexual e as possibilidades de rasuras e destruições operadas por composições estéticas desviantes. Atualmente, no doutorado, se interessa em articular possíveis aproximações entre as culturas das infâncias e os debates coloniais, trabalhando imaginários crítico-criativos.

RESUMO

Este artigo propõe-se a compartilhar metodologias de processos artístico-pedagógicos, construídos a partir de reflexões críticas acerca do conceito de infância, família nuclear e as tensões que surgem dessas instituições histórico-sociais. Com base nos autores Marcus Barreto, Renato Nogueira, Paul Preciado, Donna Haraway e Marina Marcondes Machado, aproximo os campos da Educação, das Culturas das Infâncias e da Arte *drag*, com o objetivo de propor territórios formativos interessados em criar espaços de experimentações de si, por meio do deslocamento dos papéis sociais atribuídos aos indivíduos, desde a primeira infância.

PALAVRAS-CHAVE:

Culturas das Infâncias. Arte *Drag*. Processos Artístico-metodológicos. Colonialidade.

ABSTRACT

This article aims to share methodologies of pedagogical artistic processes, built from critical reflections about the concept of childhood, tensions that arise from these historical social institutions. Based on the authors Marcus Barreto, Renato Nogueira, Paul Preciado, Donna Haraway and Mariana Marcondes, I approach the fields of education, cultures of childhood and drag art, in order to propose formative territories interested in creating spaces of experimentation of themselves, through the displacement of social roles attributed to individuals, from early childhood.

KEYWORDS:

Cultures of Childhood. Art Drag. Artistic Methodological Processes. Coloniality.



INTRODUÇÃO

Desde a pesquisa de mestrado¹, tenho desenvolvido estudos nos entrelaces da sexualidade lésbica, da crítica ao imaginário colonial fundamentado pela heteronormatividade e da busca por estratégias estéticas experimentadas através da dança, performance e arte *drag queen* que produzam imagens críticas a processos imaginativos hegemônicos. De 2017 aos dias atuais, venho confirmando a força de transformação e desordem que a arte *drag* oferece como linguagem, possibilitando construções de novas geografias corporais, escancarando a fragilidade da identidade concebida de forma fixa e natural. Tal percepção me levou à suspeita de que alguns princípios da arte *drag* podem oferecer importantes contribuições para o campo da educação, ao transformar o espaço pedagógico em um território de experimentação e, principalmente, de não fixação dos papéis sociais atribuídos e inscritos nos sujeitos desde a primeira infância.

Movida por essa suspeita, ingresso no doutorado², articulando aproximações entre os campos da educação, das artes do corpo, em especial a linguagem *drag*, e as culturas das infâncias. Este artigo se ocupa em compartilhar alguns estudos desenvolvidos no processo de doutoramento em que me encontro, no que diz respeito às tensões entre o conceito de família nuclear e infância, apontando proposições artístico-metodológicas como saídas criativas para a formação de sujeitos críticos a imaginários coloniais. Como fundamento teórico e amparo conceitual, conto com os autores John D’Emilio, Marcus Barreto e Renato Nogueira, Paul Preciado; Donna Haraway; e Mariana Marcondes.

¹ Realizado no programa de Dança da Universidade Federal da Bahia, com orientação da prof^a dr^a Rita Aquino.

² No Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com orientação da prof^a dr^a Eloisa Domenici e co-orientação do prof^o dr^o Leonardo Sebiane.



TATEANDO CONCEITOS DE INFÂNCIA E FAMÍLIA NUCLEAR

A performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, foi realizada no MAM, em São Paulo, na estreia do 35º Panorama de Arte Brasileira (2017), e tinha como ação a manipulação de uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos*, de Lygia Clark, e o manuseio do corpo nu do *performer* por parte do público. Uma das pessoas presentes, a *performer* e coreógrafa Elisabeth Finger, estava acompanhada de sua filha, que interagiu com a performance, ao lado da mãe, tocando nos pés do *performer*, acionando a obra em seu desejo de tornar o corpo presente dobrável, maleável e transformável, assim como se é convocado pela série *Bichos*, de Clark. Um dos desdobramentos da ação foi um vídeo divulgado pelo Movimento Brasil Livre³, relacionando o episódio à erotização infantil, caracterizando a ação como pedofilia. Alguns políticos conservadores definiram Wagner Schwartz e Elisabeth Finger como, vale a pena destacar esse termo, “destruidores da família”.

Na edição *Epidemia trans? Um debate sobre infância, gênero e normatividade* da revista *Cult*, a psicóloga Sofia Favero fala que “a infância tem sido a sobrevida, uma espécie de último suspiro desse modelo de família nuclear” (Favero, 2023, p. 16). Qual é o conceito de família nuclear e qual é o seu contexto histórico?

John D’Emilio (1993) explica como a lógica colonial produziu unidades nucleares familiares que se organizavam em torno de uma economia autossuficiente, caracterizada por um sistema patriarcal, cisheterossexual e branco, tornando inviável habitar o mundo com algum conforto, sem pertencer a essa unidade nuclear familiar. Na transição da expansão colonial para a revolução industrial, a família assume um outro papel sendo movida da esfera econômica para a moral/afetiva, produzindo discursivamente sobre satisfação, felicidade e realização pessoal.

³ Movimento político brasileiro, conservador nos costumes e liberal na economia.



Ainda segundo D’Emilio (1993), a permanência da família, através de sua elevação nuclear econômica à esfera da vida pessoal, resulta na privatização familiar. Não por acaso, o capitalismo socializa a produção, ao criar o livre comércio, mas afirma que os produtos da produção socializada pertencem aos proprietários da propriedade privada. Ou seja, ainda que aparentemente, a socialização das atividades econômicas tenha possibilitado uma existência fora desses núcleos, ou com novas formações familiares, o próprio sistema capitalista cria estratégias para a manutenção da riqueza dessas famílias brancas cisheterossexuais e funcionais, ao privatizar a unidade familiar, garantindo que os bens produzidos pelo mercado, sob exploração de pessoas marginalizadas pelo sistema, se concentrem nessas unidades nucleares familiares (Duprat, 2019, p. 36).

A ideologia da família para a classe média na década de 20 se sustentava na ideia de um homem heterossexual, cisgênero, branco, sem deficiência e uma mulher heterossexual, cisgênera, branca, sem deficiência, se unindo legalmente e de forma monogâmica, com fins de reprodução, melhora e perpetuação da espécie. Os marcadores sociais da diferença (todas as pessoas cujas existências são constantemente inscritas pela violência estrutural) foram, portanto, produzidos a partir da ideia inversa àquela concebida por família, criando, assim, um estigma de desvio para todas as pessoas cujos corpos e comportamentos não estão nos padrões de normalidade forjados pelo colonialismo capitalista. Se a instituição do casamento é fundamentada pela perpetuação e melhoria da espécie, surge a pergunta: quais corpos estão inscritos nas narrativas de medo e perigo, sendo necessário seu desaparecimento para que a família nuclear não corra riscos de ser contaminada e destruída? E, como desdobramento, quais crianças estão inscritas na normatização de descuido e descaso, ao não corresponderem à norma socialmente produzida?

O filósofo Paul Preciado, em total consonância com Sofia Favero, localiza a infância como um “artefato biopolítico que garante a normalização do adulto” (Preciado, 2020, p. 2). É por meio de uma série de inscrições nos processos formativos que as crianças vão sendo moldadas para pertencer à norma, ou, no caso dessa impossibilidade, sendo colocadas à margem. Um dos mecanismos de modelagem da norma e determinação de quem está apta ou não para pertencê-la é a produção e repetição massiva de imagens das identidades fixas coloniais (branquitude, cisgeneridade, pessoas sem deficiência, heterossexualidade etc.) como um feito natural, sem qualquer



interferência social e histórica, produzindo, assim, imaginários coloniais compartilhados desde a primeira infância. Retomando o episódio da performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, vale destacar a necessidade de proteção da infância, mas cabe antes se perguntar, qual tipo de proteção ela demanda.

Nós defendemos o direito das crianças a não serem educadas exclusivamente como força de trabalho e de reprodução. Defendemos o direito das crianças e dos adolescentes a não serem considerados futuros produtores de esperma e futuros úteros. Defendemos o direito das crianças e dos adolescentes a serem subjetividades políticas que não se resumem à identidade de gênero, sexo ou raça” (Preciado, 2020, p. 3).

O conceito de *infancialização* de Marcus Barreto e Renato Nogueira (2018) é uma contraforça à ideologia defensiva da criança como sujeito capaz de ser moldado às necessidades de manutenção da normatividade, ao se sustentar na ideia de que infancializar é “uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida” (Nogueira; Barreto, 2018, p. 627). Os autores partem das referências base *ubuntu* e *teko porã* para pensar cosmovisões da infância em um contexto polirracional, em que o polidiálogo é experimentado, exercendo o direito de as existências estarem sempre em condição de possibilidade, nunca de garantia. O conceito de infancialização é tecido, em parte, tendo como fundamento os tratados éticos e políticos do filósofo sul-africano Mogobe Ramose, estruturados no contexto cultural *ubuntu*, que tem como base o reconhecimento de que “existem pontos de vistas que são incompatíveis. Porém, precisamos enfrentar justamente esses pontos sem buscar consenso ou um equilíbrio final” (Nogueira; Barreto, 2018, p. 630). Segundo os autores, em termos ramoseanos, é a instabilidade que caracteriza o sujeito. Essa instabilidade não permite que as soluções sejam superficiais ou gerais, dado que torna impossível a busca por alternativas universais, sendo necessário o reconhecimento da coexistência de várias visões de mundo.

Nesse sentido, Nogueira e Barreto localizam a infância como um estado em que a instabilidade é vivida de modo radical (2018). Também faz parte da base fundante do conceito de *infancialização* a perspectiva *tekoporã*, presente no contexto Guarani, em que as crianças experimentam relações de proximidade com sujeitos humanos e não humanos, estabelecendo uma relação ética e política de interdependência, de modo que “natureza e cultura não estão cindidas nisso que chamamos



de condição de infância” (Nogueira; Barreto, 2018, p. 635). A condição privilegiada de abertura para outros modos de cooperação, relação, invenções de mundo e transformações faz da infância um território de constante vigilância e controle. Se não há uma preocupação e sistematização em fixar desde a infância o que se espera enquanto sistema de correspondência identitário colonial, também não se pode garantir a permanência da realidade, tal qual ela é discursada.

Renato Nogueira e Luciana Alves (2021), no artigo “Zona de emergência de infâncias: um tempo, uma experiência e tantas vidas”, falam sobre as práticas discursivas hegemônicas estarem repletas de forças de capturas das subjetividades. Nesse sentido, falar de proteção à infância, muitas vezes, é mascarar uma infinidade de investimentos em interdições para garantir o sistema de correspondência da norma colonial, produzida com base no conceito de família. Cabe, então, pensar quais inscrições o conceito de família produz no imaginário compartilhado, como isso interfere no processo de formação das crianças e quais saídas criativas são possíveis de serem traçadas como estratégias políticas.

ARTE (DRAG) EDUCAÇÃO

Diante de minha trajetória artística em experimentações na arte *drag*, venho pesquisando o vínculo entre essa linguagem e o campo da educação, ao pensar a formação do sujeito como um território de experimentações de si, em que a proteção da infância se dá na garantia de um espaço farto em possibilidades. Mas antes, cabe localizar o que entendo por arte *drag*. A partir do contexto que experimentei e convivi em troca de referências e nutrição de inspirações com outras *drags* na cidade de Salvador, pude perceber a falta de alcance da definição dessa linguagem, uma vez que geralmente é reduzida ao conceito de inversão entre o gênero da *performer* e o da expressão artística⁴. No entanto, no meu fazer *drag* conheci mulheres cis e trans que trabalham como *drag queens* e homens (na minha experiência conheci apenas homens trans) que são *drag kings*, e outras tantas pessoas que se autointitulam *drags* monstras, *queers* e/ou *clubkids*⁵. Essas últimas linhagens

⁴ Por exemplo, drag queen: homem – mulher; drag king: mulher – homem.

⁵ Foi um grupo da cidade americana de Nova Iorque que influenciou a moda, linguagem, a música e, principalmente, a vida urbana com visuais andrógenos, extravagantes e criativos.



drag (monstras e *queers*) embaralham, em suas criações, os elementos reconhecidos socialmente como femininos e masculinos, bem como adicionam características animais ou até mesmo fantásticas às suas montações, inventando corpos e misturas improváveis entre seres humanos e não humanos.

Portanto, a premissa da linguagem *drag* não deve ser pautada na inversão de gêneros (*performer* x expressão artística), uma vez que não alcançaria todas as manifestações dessa linguagem artística. Mas, antes, na transformação corporal que se dá, indissociavelmente, através do uso de artifícios como maquiagem, enchimentos, perucas, dentre outros elementos, caracterizáveis como próteses. Dessa forma, me aproximo do que entendo por fundamento da arte *drag*: seu caráter protético.

Paul Preciado, em seu livro *Manifesto Contrassexual* (2014), situa a prótese como uma interface em que o natural e o artificial se encontram e, em trânsito, multiplicam os sentidos. A prótese não habita o lugar de origem única nem de verdadeiro ou orgânico, uma vez multiplicante. E, nesse sentido, desvela o discurso naturalizante colonial, ao mobilizar e evocar suas artificialidades inscritas ostensivamente em sujeitos diversos. É a partir da prótese que a arte *drag* promove o escape às fixações, pois são as transformações corporais geradoras das redes de combinação e recombinação que criam corpos de encontros com elementos improváveis, possibilitando-os de serem montados, desmontados e remontados infinitas vezes. Estas diversas e inúmeras combinações responsáveis pelas transformações corporais são também capazes de modificar os sentidos e modos de perceber o mundo.

O conceito de prótese desenvolvido por Paul Preciado me aproxima do mito do ciborgue escrito por Donna Haraway (2009) que, segundo a autora, é um híbrido entre máquina e o orgânico, em que a separação entre humano e animal é inexistente. O trânsito entre essas fronteiras gera possibilidades perigosas, fusões potentes e desordenamentos inconcebíveis para a lógica fixa colonial. Ciborgue é a junção entre imaginação e materialidade, geradora de imagens possíveis de transformação histórica (2009). Haraway acrescenta:

“[...] estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos [...] estou argumentando em favor



do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (Haraway, 2009, p. 37).

Esses acoplamentos dos quais fala a autora são as possibilidades de o corpo ser desmontado e remontado em incontáveis maneiras. Nesse mito, a fronteira não termina na pele (Haraway, 2009), existem outras tantas combinações a serem feitas que deslocam a imagem bem acabada de um corpo, ampliando também as relações estabelecidas nas realidades sociais vividas.

De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças (Haraway, 2009, p. 46).

Se pensarmos na arte *drag* conduzindo/mediando processos educacionais em ambientes pedagógicos, quais mudanças podem ser observadas no campo da educação? Essa linguagem, situada em potência de recombinação o corpo, evoca estratégias educacionais estabelecidas pela ética de ofertar possibilidades de experimentações de si, trabalhando pela não fixação dos papéis sociais, ao desmontar, confrontar, denunciar e decodificar estereótipos. A prótese, trabalhada com base na ludicidade e abertura para invenção de outros corpos possíveis, estranha o banal e o cotidiano. Nesse sentido, a arte *drag* promove a experiência do transitar, desestabilizando fixações de verdades naturalizadas, gerando suporte para que as narrativas das crianças possam ser ficcionalizadas por elas mesmas, em movimentos de experimentação em trânsito.

Em minha experiência na Educação Infantil, percebo como as crianças possuem um modo muito próprio de realizar as ações comuns do cotidiano: calçar um sapato, lavar as mãos, abrir uma porta e assim vai. Muitas vezes atropelamos essas formas no intuito de “dinamizar” o tempo para que não “atrapalhe” e atrase a demanda coletiva, conduzindo a um modo padronizado de realizar



as tarefas. As crianças inventam seus próprios modos de acionar objetos ou realizar ações do cotidiano e isso faz parte do seu processo de envolvimento com o mundo.

Trata-se de enxergar na criança a autoria de sua própria socialização, vendo-a realizar um work in process / trabalho em processo acerca de um tempo feito não de linearidade factual, mas sim de experiências do agora, rumo a um “senso histórico” – noção que tomo emprestado de Oliver Sacks (1998) que afirma ser esse senso algo construído ao longo de toda a vida: uma “dimensão autobiográfica e histórica”, uma espécie de “senso de passado”, vivencial, que implica no discernimento entre “um dia atrás”, “um ano atrás”, etc. (Marcondes, 2010, p. 125).

A artista educadora Mariana Marcondes Machado (2010) propõe pensar no imaginário infantil como um trabalho-em-processo, em que o imaginar fornece possibilidades para que as crianças sejam cocriadoras da realidade e não apenas adeptas a ela. A partir da definição de imaginário de Gilbert Durand, um estudioso de Gaston Bachelard, a autora desenvolve sobre a impossibilidade de discutir individualmente um repertório existencial de imagens sem considerar toda a história cultural localizada nos contextos de vida de cada criança. O que me leva à possibilidade de articular debates coloniais com as infâncias por meio de processos criativos, tendo a arte *drag* como base pedagógica, que mapeiam os repertórios de imaginários das crianças e trabalhem para construir e formar outras perspectivas imaginativas críticas à realidade e localizadas historicamente nos contextos sócio culturais. Dado importante que a autora traz a partir de Gaston Bachelard é o caráter materializante da imaginação. Ao contrário do senso comum em situar a imaginação como algo etéreo-contemplativo, há, segundo Bachelard, uma relação intrínseca entre o imaginar e a materialidade do mundo a partir de uma dinâmica de transformação daquilo que está posto como real. Por isso, acredito que trabalhar pedagogicamente com produções de imagens que operem como pequenas disrupções, invasões, infiltrações e defeitos no sistema, pode contribuir na formação de imaginários possíveis de transformação histórica e social.



REPERTÓRIOS METODOLÓGICOS: BRINCANDO DE DESMONTAR E REMONTAR

Quais seriam, então, essas estratégias artístico-educacionais pautadas na ética de desnaturalização dos corpos? De que modo é possível instaurar um espaço em que as crianças investiguem seus próprios modos de se relacionar com o mundo, recriando, remontando o corpo, experimentando a si mesmas? Como trabalhamos pela não fixação de papéis sociais?

Pude presenciar crianças brincando de modificar o corpo, seja com as tampas das canetinhas nos dedos, criando garras ou unhas gigantes; com um sapato calçado na mão e não no pé; um barbante amarrado em todo o corpo, quase sem movimento dos braços e pernas; ou ainda, um desentupidor de pia colocado em um dos ombros, aumentando-o. De modo que não se trata de apresentar a arte *drag* para as crianças, mas de reconhecer a existência dessa linguagem artística nas culturas das infâncias, independentemente se nomeada dessa forma ou não. O princípio base da arte *drag*, a transformação corporal, é percebido com muita frequência na infância: uma toalha na cabeça para simular um cabelo grande, dois canudos na boca que se transformam em presas enormes, um cadarço amarrado no outro, modificando a forma de andar, para citar apenas os exemplos mais comuns. De forma que, ao reconhecer a aproximação entre essas duas instâncias, me interessa por acionar, estrategicamente, a arte *drag* como esse ponto de diálogo, na tentativa de estabelecer produções de imagens disruptivas com as crianças, enredando-as histórica e socialmente, respeitando os processos de maturação de cada faixa etária trabalhada.

Me interessa criar territórios em que as crianças possam brincar de transformar o corpo a partir de objetos com os quais elas também se vinculem afetivamente, em termos de memória para,



assim, articular uma ponte que atravessa do pessoal para o histórico social. Pensando nas aproximações entre arte *drag*, infância e transformação corporal, expando o conceito de prótese, considerada como tecnologia de transformação, a fim de alcançar objetos do cotidiano, como itens de cozinha, roupas de familiares, objetos de decoração de casa, fantasias, brinquedos, plantas, pedras, enfim, elementos presentes no universo de cada criança, reconhecidos em suas possibilidades de dimensão protética. A memória, localizada historicamente e operacionalizada com possibilidades de refabulação, instauradas pelas transformações corporais e acionadas por meio da linguagem *drag*, trabalha em direção à desnaturalização do corpo e, como consequência, da história “oficial”.

Em minha pesquisa de doutoramento, venho experimentando, junto com as crianças, algumas estratégias artístico metodológicas, em que a arte *drag* se constitui como base de criação de jogos e brincadeiras, responsáveis pelas experimentações de produção de imagem e ampliação na formação de imaginários. Compartilho neste artigo três brincadeiras, relatadas separadamente, constituindo uma espécie de repertório (ampliado através da pesquisa em curso), possível de montar, desmontar e remontar, a depender de cada contexto trabalhado. Aqui, articulo de modo processual, assumindo o estágio inicial da pesquisa, as três brincadeiras, de forma que haja uma breve contextualização do público pensado para cada experimentação e a descrição da atividade.

A primeira brincadeira, nomeada como **Tirando seu monstro do armário**, é voltada para crianças com privilégios raciais e econômicos, com o desejo de deslocar o ideal de perfeição ou superioridade, comumente atribuídos a sujeitos brancos e com poder econômico. Essa articulação não é feita previamente, mas de modo processual, em que o lúdico costura a investigação das linguagens mais adequadas e frutíferas para cada estágio de maturação, pensando também nos alcances em termos de aproximações entre as culturas das infâncias e os debates coloniais.

Tirando o seu monstro do armário:

Em roda, serão dispostos objetos e roupas variadas, trazidas pelas próprias crianças, além de papéis, lápis de desenhar, tesoura, fitas, durex e cola (elementos que possam ajudar as crianças a compor – amarrando, fixando – no próprio corpo, os objetos em roda). As crianças vão desenhar seguindo a provocação: se você fosse um monstro, como seria? Quais dos



objetos da roda fariam parte do seu monstro? Após realizarem o desenho, vão escolher 3 objetos do seu cotidiano e 3 roupas (pessoais, de familiares ou fantasias), e, em seguida, formar duplas. Cada criança vai montar o monstro de outra criança. Por exemplo, escolhida a dupla, cada criança vai montar no corpo da outra o desenho que foi feito por ela, com os objetos da roda. Quando as duas crianças das duplas estiverem montadas com seus monstros, vai ser criada uma festa em que todos os monstros vão ser convidados a dançar.

A segunda brincadeira, **Desfile de super heróis**, é pensada para crianças dissidentes e tem por objetivo instaurar espaços de criação em que os sujeitos possam se reconhecer em suas potencialidades. De modo que tudo aquilo considerado desviante perante o senso comum, é retrabalhado ludicamente em termos de autenticidade, ou seja, aquilo que torna o sujeito único.

Desfile de super-heróis:

Em fila, as crianças vão caminhar pelo espaço e imitar exageradamente como a primeira criança anda. Depois de um tempo experimentando, a primeira criança vai sair da fila e observar como as crianças a veem e, em seguida, vai para o final da fila. A sequência se repete até a última criança ser imitada. Em seguida, as crianças vão experimentar caminhar pelo espaço, agora elas mesmas, percebendo-se enquanto andam e, aos poucos, exagerando suas características ao se moverem (ex: um queixo levantando, um joelho para dentro, os ombros para dentro etc.). Depois disso, vão desenhar a partir da seguinte provocação: e se essas características que foram observadas te transformarem em super-heróis ou super-heroínas, como seria? Após a realização do desenho, vão utilizar os materiais dispostos na sala (tecidos, espumas, roupas, objetos de cozinha, brinquedos, fita, tesoura sem ponta, durex, corda, tinta de pintura facial) para se transformarem nos super-heróis e super-heroínas desenhadas. Por fim, será construída uma passarela, em que os super-heróis e as super-heroínas irão desfilar para, ao final do trajeto, cada uma das crianças dizer seu nome e apresentar seu superpoder.



Por fim, a última brincadeira, **Meio gente, meio bicho, meio coisa**, é proposta para qualquer público infantil, pensada como uma espécie de “aquecimento” da ampliação de imaginário. Essa proposição tem por interesse estimular a criação de um corpo híbrido, ciborgue (2009), que admite as contaminações entre os seres e supera a cisão entre mente e corpo, humano e natureza.

Meio gente, meio bicho, meio coisa:

A partir da provocação: “se um dia, quando vocês acordarem, se olhassem no espelho e percebessem que se transformaram em um ser meio gente, meio bicho, meio mato, meio objeto, como seria?”, as crianças vão produzir desenhos desse ser. Em seguida, elas serão convidadas a andarem pelo espaço observando/tocando/investigando os objetos espalhados (roupas, fantasias, brinquedos, itens de cozinha etc). Depois, vão montar no próprio corpo o desenho feito desse ser com os objetos disponíveis na sala. Ao final, as crianças devem formar duas filas, uma de frente para a outra. Quando todo mundo estiver nas filas e for orientado, vão se apresentar para o ser de sua frente. Essa apresentação pode ser feita como quiser: falando, explicando, dizendo do que gosta, dançando, mostrando algo, enfim, como fizer sentido para cada criança.

De acordo com minhas experiências vividas, para que esta metodologia de fato alcance uma contra força aos imaginários coloniais, faz-se necessário pensar em uma didática processual que compreenda as etapas de criação e o modo como ela é articulada, a fim de dar-se tempo para propor estímulos e se contaminar pelo que as crianças produzem em termos de imagem/discurso. As brincadeiras descritas acima não pretendem, quando postas separadamente, dar conta integralmente das questões trabalhadas neste artigo. Trago-as a título de compartilhamento, evocando possibilidades a partir desse rastro de criação, abrindo espaço e provocando possíveis pontes e multiplicações infinitas (operadas por diversas pessoas) dos exercícios aqui propostos. Assim, a metodologia trabalhada neste artigo só poderá ser aprofundada e considerada enquanto força criativa disruptiva, se enredada em um processo maior, respeitando os contextos em que será desenvolvida, e sempre em articulação e consideração com o que é trazido pelas crianças.



CONCLUSÃO

Este artigo teve por interesse compartilhar alguns caminhos de minha pesquisa de doutoramento, em que proponho a aproximação da arte *drag* com o campo da educação e das culturas das infâncias, investigando estratégias artístico-metodológicas, a partir do desejo de tecer pedagogias libertárias. Anseio por construir ambientes formativos que se atentem aos marcadores sociais para que, após serem localizados sócio-historicamente, possam ser desorganizados, através de tecnologias de transformação (próteses) capazes de remontar os corpos de formas imprevisíveis, atuando na não fixação dos papéis sociais. A ludicidade presente na arte *drag* permite a expansão da prótese, de forma a aproximá-la das culturas das infâncias, ao articular objetos do cotidiano como elementos possíveis de transformar um corpo. Trabalhar essa linguagem artística em seus princípios de ludicidade e prótese, me parece um vasto território para investigação dos modos próprios das crianças em se relacionar com o mundo e de habitá-lo, retomando “a autoria dos territórios existenciais” (Alves, Nogueira, 2021, p. 123). E assim, na procura e investigação de produções de imagens, tatear encantamentos, destruições e construções de outras corporalidades, nutrindo os repertórios das crianças para além do que o conceito de família nuclear deseja informar.

REFERÊNCIAS

- » ALVES, Luciana e NOGUEIRA, Renato. Zona de emergência de infâncias: um tempo, uma experiência e tantas vidas. **QUAESTIO Revista de estudos da educação**, Sorocaba, UNISO, v. 23, n. 1, p. 113-132, abril, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22483/2177-5796.2021v23n1p113-132>
- » D’EMILIO, John. **Capitalism and Gay Identity. The Lesbian and gay studies reader**. Nova Iorque, Routledge, 1993.



- » DUPRAT, Luisa. **ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS DE DESESTABILIZAÇÃO DE NORMATIVAS PRODUZIDAS PELA INSTITUIÇÃO POLÍTICA HETEROSSEXUAL E RACISTA**. Dissertação (mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- » FAVERO, Sofia. Lucas: Ele é um menino trans, tem 11 anos e gostaria de pentear sua cachorra Lola, embora ela seja danada demais para permitir isso. *Epidemia Trans? Um debate sobre infância, gênero e normatividade*. **Revista Cult**, nº 290, p. 33-39, fev. 2023.
- » HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.
- » MARCONDES, Mariana. **O Imaginário Infantil como Trabalho-em-Processo**. *Childhood & Philosophy*, vol. 6, núm. 12, julho-diciembre, 2010, pp. 281-295, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Maracanã, Brasil.
- » NOGUEIRA, Renato; BARRETO, Macos. infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & Philosophy**, v. 14, n. 31, 20128, p. 625-644. Acesso em: 17 de setembro 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/childphilo.2018.36200>
- » PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo, N – 1 edições, 2014.
- » PRECIADO, Paul. **Quem defende a criança queer?** *In*: Um apartamento em Urano: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 69-73.
- » RIBEIRO, Thiago. Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia do travestimento drag queen. **Periódicus**, Salvador, n.11, v. 2, maio-out.2019 DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v2i11.28252>