

PROJETO INTIMIDADE POPULAR: processos de gentrificação e cultura artística

POPULAR INTIMACY PROJECT: processes of gentrification and artistic culture

PRISCILA FRÓES

Universidade de Glasgow - Escócia

MARIA ZANELA

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil

RESUMO

Este artigo analisa a produção artística de travestis como prática insurgente, pedagógica e de resistência urbana, articulando arte, ativismo e disputas pelo direito à cidade. A pesquisa fundamenta-se em uma abordagem metodológica que combina autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção urbana, compreendendo o corpo da artista como dispositivo de enunciação estética, política e epistemológica. O estudo parte do Projeto Intimidade Popular, no qual práticas artísticas realizadas por travestis são entendidas não apenas como formas de denúncia das desigualdades sociais, mas como processos de resignificação de territórios urbanos e institucionais marcados pela gentrificação, pela marginalização e pela exclusão de corpos dissidentes. A análise evidencia que a intersecção entre arte, travestilidade e trabalho sexual produz deslocamentos nos regimes de visibilidade e nos modos de reconhecimento social dessas experiências. Ao mobilizar estratégias estéticas insurgentes, como a intervenção urbana e o lambe-lambe, o projeto tensiona fronteiras entre arte, política e vida cotidiana, configurando-se como prática pedagógica e crítica. Conclui-se que a produção artística de travestis, tal como apresentada no Intimidade Popular, constitui um campo de ação estética e política que desafia normatividades de gênero, epistemologias hegemônicas e dispositivos institucionais de legitimação artística.

PALAVRAS-CHAVE

Produção artística, Autoetnografia, Exposições culturais, Projeto Intimidade Popular.

ABSTRACT

This article analyzes the artistic production of travestis as an insurgent, pedagogical practice and form of urban resistance, articulating art, activism, and struggles for the right to the city. The research is grounded in a methodological approach that combines performative autoethnography, situated critical curatorship, and urban intervention, understanding the artist's body as a device of aesthetic, political, and epistemological enunciation. The study is based on the Intimidade Popular Project, in which artistic practices carried out by travestis are understood not only as forms of denouncing social inequalities, but also as processes of resignification of urban and institutional territories marked by gentrification, marginalization, and the exclusion of dissident bodies. The analysis highlights that the intersection between art, travestility, and sex work produces shifts in regimes of visibility and in the social recognition of these experiences. By mobilizing insurgent aesthetic strategies, such as urban intervention and wheat-pasting (lambe-lambe), the project tensions the boundaries between art, politics, and everyday life, configuring itself as a pedagogical and critical practice. It concludes that the artistic production of travestis, as presented in Intimidade Popular, constitutes a field of aesthetic and political action that challenges gender normativities, hegemonic epistemologies, and institutional devices of artistic legitimation.

KEYWORDS

Artistic production, Autoethnography, Cultural exhibitions, Popular Intimacy Project.

1 Nota introdutória I: Do *locus* da pesquisa

Para início de diálogo, destaca-se que uma das autoras considera-se artista desde o ano de 2018, a partir de uma ação reativa a um processo meticuloso e repleto de meandros: o da gentrificação, que se vale do campo da cultura artística como álibi. Nesse contexto, faz-se pertinente situar, ainda que brevemente, a organização administrativa e social da cidade de Porto Alegre, cuja divisão em regiões e distritos evidencia marcantes desigualdades socioespaciais, historicamente atravessadas por dinâmicas de exclusão e deslocamento de populações marginalizadas.

É nesse cenário que se insere o IV Distrito, uma área em disputa entre o setor político, o setor privado e a sociedade civil, que tem sido alvo de projetos de revitalização urbana frequentemente associados a processos de gentrificação, conforme apontam Marx, de Araújo e de Souza (2019). A trajetória da autora teve início como um protesto contra tais processos nesse território específico. Nesse contexto, a crítica não se dirigia à exclusão de pessoas pobres, mas a outra classe igualmente marginalizada: as trabalhadoras sexuais. A autora-artista, Priscila Froes, atua como ativista desde 2014, ano em que se formou professora de Artes Visuais; foi em seminários, *workshops* e outros eventos voltados a mulheres travestis e transexuais que tive a oportunidade de conhecê-las e de ouvir suas histórias.

Então, estudou-se sobre a história de certos bairros de Porto Alegre e fica claro como seu processo de modernização possui explícitas características de gentrificação¹, em particular as trabalhadoras sexuais travestis que antigamente se prostituíam no bairro Moinhos de Vento, perto da caixa d'água do Departamento Municipal de Água e Esgotos (DMAE), conforme as memórias coletadas na dissertação de Camargo (2019) junto a travestis com idades entre 65 e 80 anos de idade. Com o tempo, elas foram descendo a Cristóvão Colombo, depois no famoso Fundão perto da estação de trens e depois por toda Avenida Farrapos e todas as suas veias. Logo, a temática do trabalho no campo das artes visuais, -focaliza essas mulheres e esse universo através da interlocução de imagem e texto, produzindo os

¹ Como exemplo, destaca-se o Bairro Restinga, criado em 1967, no contexto do auge da modernização urbana da cidade. Configurado como um “gueto de pobreza”, tornou-se destino dos grupos excluídos no processo de gentrificação e de desterritorialização das Colônias Africanas, também denominadas Territórios Negros ou Vilas de Malocas. Nesse cenário, a atuação do Estado, já sob o regime do Governo Militar, contribuiu para a exclusão sistemática das populações consideradas indesejadas. (Araújo, 2019).

mais diversos efeitos, que vão desde assimilação reflexiva positiva até a manifestação de desagrado por parte do espectador e instituição.

Caminhando pela Rua São Carlos, em Porto Alegre, e dialogando com as trabalhadoras sexuais, era recorrente que questionassem o que estava ocorrendo naquele edifício antigo que, no campo das artes, é conhecido como Vila Flores. Nessas conversas, emergiam questões relacionadas ao modo como tais eventos interferiam no fluxo de trabalho, denominado “bateção de porta”, bem como à exposição indevida das mulheres cisgêneras² em seu local de atuação. Não era incomum ouvir relatos de incômodo diante de fotografias realizadas sem consentimento, como se estivessem ali sendo tratadas como objetos de observação para uma classe média em busca de diversificação de suas experiências culturais, sendo essas mulheres percebidas como um elemento adicional ou acessório.

O interesse na temática sobre o trabalho sexual não é gratuito, ele se relaciona na intimidade do *vir-a-ser travesti* (Zanela, 2019). Dados da ANTRA (Benevides; Nogueira, 2018) estimam que 90% das mulheres travestis e transexuais no Brasil exercem essa atividade laboral em decorrência da discriminação social de gênero, da baixa escolaridade e da ausência de políticas públicas que promovam a humanização e contribuam para a redução do preconceito contra essas mulheres no mercado de trabalho. E, falando em mercado de trabalho, este universo tão particular às artistas, não é coincidência que o trabalho apresentado, sendo urbano, colando *lambes* pelas paredes da cidade, seja lido como uma arte marginal, que é colado por uma marginal da sociedade e que trata de uma temática marginalizada pela sociedade. Não é coincidência que uma mulher travesti tenha acessado espaços formais de arte, se não pela margem.

Interessamo-nos pela provocação como estratégia estética e política, compreendendo-a como forma de devolutiva crítica à sociedade que constantemente marginaliza e exclui nossas corporalidades dissidentes, especialmente os corpos travestis, dos mais diversos espaços sociais. Essa escolha por uma estética provocadora não é gratuita, mas sim uma resposta à violência simbólica e material sofrida cotidianamente, como apontam Bourdieu (1998) e Butler (2004) ao discutirem

² Tal exposição revela-se particularmente sensível quando considerada à luz das desigualdades de gênero que atravessam o trabalho sexual, uma vez que, para mulheres cisgêneras, a estigmatização social associada à prostituição tende a operar de forma ainda mais intensa em determinados contextos, impactando diretamente suas trajetórias pessoais, familiares e possibilidades de inserção em outros espaços sociais e laborais.

os mecanismos de exclusão e regulação dos corpos no espaço social. Ainda que o campo da arte e da cultura pareça, em certa medida, acolher essas existências, esse acolhimento é condicionado: somos aceitas sob certas normas, em horários e espaços específicos, e desde que performemo-as dentro de certas expectativas (Louro, 2000).

1.1 Notas Introdutórias II: Das autoras

Quando se é uma artista travesti, essa inserção institucional se torna ainda mais complexa, pois os marcadores de gênero e corporalidade atravessam as fronteiras simbólicas da arte, reconfigurando constantemente os limites do pertencimento e da legitimidade. Assim, a relação com os espaços formais da arte revela-se tão tensionada quanto a ocupação do espaço público, ambos regidos por normas que operam a partir da cis-heteronormatividade³ e da colonialidade dos corpos (Vergueiro, 2015). A presença da artista travesti em instituições culturais frequentemente desestabiliza as convenções que normatizam quem pode ser legitimado como sujeita artística, revelando as estruturas excludentes que sustentam esses espaços (Butler, 2004; Quijano, 2005). Em muitos casos, essa presença é tolerada apenas quando exotizada ou folclorizada, reproduzindo estigmas e apagando a potência política e estética de suas produções. Nesse sentido, o próprio ato de ocupar instituições - galerias, museus, universidades - torna-se uma forma de resistência epistêmica (Mignolo, 2008), pois implica reivindicar um lugar de fala e de autoria que historicamente foi negado a corporalidades dissidentes.

É nesses espaços que o confronto se transforma: diante da ausência da violência física direta, instaura-se uma tensão dialética entre as produções artísticas e suas recepções, compondo uma arena discursiva na qual os significados são continuamente negociados. Essa dinâmica pode ser compreendida a partir de uma abordagem construtivista da linguagem, conforme propõe Hall (2016), em que o sentido não está fixado na obra em si, mas emerge da interação entre sujeito,

³ Entende-se por cis-heteronormatividade o regime de normas sociais que pressupõe a cisgeneridade e a heterossexualidade como padrões universais, naturais e desejáveis, operando na regulação dos corpos, identidades e expressões de gênero. Conforme argumenta Viviane Vergueiro (2015), trata-se de um dispositivo que articula a naturalização da correspondência entre sexo atribuído ao nascimento, identidade de gênero e orientação sexual, produzindo hierarquias e mecanismos de exclusão que marginalizam experiências dissidentes, como as travestilidades e transexualidades.

contexto e discurso. Froes, artista educadora e ativista social, carrega em sua prática os códigos culturais e simbólicos que constituem o universo da travestilidade, especialmente os oriundos da cultura popular e das experiências partilhadas entre travestis. Entre essas experiências, uma vivência marcante é a da prostituição, uma realidade que não pode ser dissociada da construção identitária de muitas travestis no Brasil.

A linguagem das manas, expressão simbólica própria das redes de convivência entre travestis, atravessa o trabalho artístico de Froes, manifestando-se como uma forma de comunicação debochada, sarcástica e passivo-agressiva, que atua como mecanismo de defesa frente às violências sistemáticas vivenciadas cotidianamente, que essa linguagem é forjada no espaço da rua, entre gritos, risadas e trocas que constroem sentidos e pertencimentos coletivos. Como aponta Preciado (2008), os corpos dissidentes produzem linguagens próprias, não apenas como performance, mas como forma de produção de subjetividade e resistência. O trabalho artístico de Priscila Froes adere aos muros e paredes da cidade como um corpo que resiste à sua remoção dos espaços urbanos, sobretudo das ruas, tensionando o apagamento sistemático das travestis por meio de estratégias visuais que dialogam com os códigos estéticos e comunicativos do trabalho sexual.

Nesse contexto, o presente artigo tem como tema a relação entre produção artística realizada por travestis e ocupação simbólica e política do espaço urbano, articulando a provocação como estratégia estética que denuncia, tensiona e ressignifica os lugares sociais impostos aos corpos dissidentes. O trabalho parte das seguintes questões: como o projeto Intimidade Popular é percebido nos espaços em que se insere? De que forma o corpo travesti, a linguagem e a temática do trabalho sexual dialogam com o sistema das artes visuais? E de que maneira essa produção pode funcionar como prática pedagógica e crítica? Dessa forma, o objetivo geral deste estudo é analisar como o trabalho Intimidade Popular dialoga com o público e com os espaços de produção e exposição artística, refletindo sobre a linguagem utilizada e os efeitos provocados por um ativismo cultural encarnado em práticas estéticas travestis. Essa reflexão se ancora em uma perspectiva que compreende a arte como prática insurgente (hooks, 1995; Rolnik, 2007), configurando-se como ação política e epistêmica diante de um sistema que historicamente marginaliza sujeitos dissidentes.

2 Produção artística de travestis e a ocupação da rua

O trabalho de lambe-lambes surge no século XXI, inspirado em artistas que distribuem suas fotografias pelo espaço urbano, bem como se liga intimamente ao processo de colar cartazes pela cidade desde o século XIX, com o nascimento da litografia. Esses cartazes podiam ser produzidos em grande escala e serviam para promover eventos ou mesmo ideias, sendo usados tanto pelo setor privado como estatal. Logo, o lambe-lambe e seus desdobramentos têm por objetivo protestar no espaço urbano, trazer uma mensagem às pessoas que transitam pelas veias e artérias das grandes cidades, segundo Nascimento *et al.* (2017).

Sendo os trabalhos que ocupam a rua expressão daqueles socialmente menos favorecidos, que mantêm um compromisso com a sociedade ou que, cientes de sua condição à margem do sistema artístico formal, ainda assim buscam se expressar, trazendo consigo as marcas da inequidade e da desigualdade social no país. Nessa margem, ao lado de paredes cobertas de pixo, encontram-se corpos aos quais a sociedade brasileira tem historicamente permitido ocupar, de modo restritivo, apenas esse espaço: as travestis. Deve-se pensar as travestis e as pessoas transexuais para além das diferenças impostas por uma leitura cisgênera e binária sobre seus corpos, uma vez que não são as modificações corporais que diferenciam uma travesti de uma transexual. Ademais, mostra-se desafiador ultrapassar a dualidade de gênero, masculino ou feminino, considerando que essas pessoas tensionam e desestabilizam tais categorias previamente estabelecidas.

Neste estudo, as categorias travesti e transexual não são mobilizadas como termos equivalentes, tampouco como categorias dicotômicas rígidas, mas como construções históricas, políticas e epistemológicas situadas (Vergueiro, 2015; Jesus, 2012). No contexto brasileiro, a travestilidade constitui uma experiência identitária e coletiva marcada por especificidades socioculturais, políticas e linguísticas próprias, frequentemente atravessadas por processos de marginalização e resistência (Moirá, 2016; Berkins, 2000). Trata-se, portanto, de uma categoria que, para além da nomeação identitária, pode ser compreendida como um lugar de enunciação e produção de saberes, ancorado em experiências corporificadas e em práticas coletivas de existência e sobrevivência (Preciado, 2008; Mignolo, 2008). Já a categoria transexualidade, embora também vinculada às dissidências de gênero, tem sido historicamente constituída em estreita relação com discursos médico-jurídicos e

biomédicos, que operam na regulação, classificação e, muitas vezes, patologização dessas experiências (Bento, 2006; Foucault, 1988).

O documentário *Divinas Divas* oferece uma importante representação sobre o que significa ser travesti no Brasil, evidenciando não apenas a construção identitária dessas sujeitas, mas também sua atuação enquanto produtoras culturais. A obra remonta às décadas de 1950 e 1960, período em que a identidade travesti começa a se consolidar no país, articulando-se com transformações sociais, políticas e estéticas associadas à modernidade. Neste sentido, Cauquelin (2005, p. 25) compreende a modernidade como “o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade”, o que permite pensar o corpo travesti como expressão singular de um tempo e de um campo de disputas simbólicas e materiais.

Contudo, a inserção das travestis no espaço social foi historicamente marcada por processos de marginalização. Às travestis foi destinado um território específico - a rua, a calçada - como espaço de existência e de trabalho, frequentemente associado à prostituição. Nesse contexto, a indústria do sexo torna-se um dos poucos espaços de inserção econômica e, paradoxalmente, também de elaboração estética e artística. O trabalho artístico das travestis, portanto, emerge e se desenvolve a partir dessa vivência situada - na esquina, na noite, no palco improvisado das casas de *show*, reafirmando que sua arte está intrinsecamente ligada à sua trajetória de resistência. Sendo assim, segundo Schechner *et al.* (2010), esse espaço precarizado e inóspito possibilita que artistas travestis, ainda que não o façam de modo consciente em um primeiro momento, acabem por interseccionar suas linguagens artísticas com a performance, que passa a existir a partir da reflexão sobre as práticas cotidianas. Desse modo, ações como atender um cliente, transitar pela rua, colar um lambe-lambe ou dialogar com espaços culturais não se configuram apenas como agir, mas como performar.

Zanela (2019), ao utilizar a autoetnografia em sua pesquisa, reforça a importância de compreender o corpo travesti como lugar de produção de saberes e experiências legítimas, destacando que é na vivência concreta da prostituição que muitas travestis constroem suas identidades. Nesse sentido, mais do que serem usadas como objeto de consumo estético ou discursivo, as travestis devem ser reconhecidas como sujeitas plenas, com histórias, desejos e projetos, o que exige um olhar humanizador e ético por parte da sociedade e da produção de conhecimento.

Os lambe-lambes colados no Quarto Distrito de Porto Alegre dialogam com essas mulheres e vão além, pois se dirigem a todas as mulheres travestis e cisgêneras presentes no espaço; é nesse território que disputas são travadas. O IV Distrito abriga trabalhadoras sexuais de rua e de boates, assim como ateliês de arte, centros culturais, galerias e empresas, sendo também habitado pela alta classe média e por populações em situação de vulnerabilidade, separadas por fronteiras invisíveis, porém perceptíveis a quem por ali transita. Trata-se, portanto, de um espaço marcado por intensas desigualdades e por sobreposições de regimes de visibilidade e invisibilidade. Nesse contexto, observa-se que determinadas vertentes do feminismo, especialmente aquelas de matriz branca, cisgênera e de classe média, tendem a não alcançar ou a não reconhecer plenamente as especificidades das experiências vividas por trabalhadoras sexuais nesse território.

Em contrapartida, emergem possibilidades de articulação com perspectivas feministas interseccionais (Crenshaw, 1989), transfeministas (Vergueiro, 2015), decoloniais (Lugones, 2008) e putafeministas (Prada, 2018), que partem dessas vivências situadas para construir formas de diálogo, escuta e enfrentamento das desigualdades. Tais perspectivas deslocam o foco de uma universalização abstrata da categoria “mulher” para uma compreensão situada, que reconhece os atravessamentos de raça, classe, gênero, sexualidade e território na produção das experiências sociais. Desse modo, contribuem para a problematização das hierarquias internas ao próprio campo feminista, evidenciando como determinadas vozes e corporalidades são historicamente silenciadas ou marginalizadas.

3 Perspectivas metodológicas

A metodologia adotada pela artista fundamenta-se na autoetnografia, compreendida como uma estratégia de pesquisa que articula vivência pessoal e produção de conhecimento, permitindo que a subjetividade da pesquisadora seja reconhecida como parte constituinte da análise (Ellis; Adams; Bochner, 2011). No caso de uma artista travesti que atua no espaço urbano e com corpos marginalizados, essa abordagem permite o entrelaçamento entre experiência encarnada, prática estética e ativismo político. A autoetnografia não objetiva neutralidade, mas sim a validação de saberes situados (Haraway, 1995), valorizando os testemunhos corporificados como formas legítimas de produção de sentido.

Nesse sentido, a referência a Zanela (2019) é central, pois a autora propõe compreender a travestilidade como lugar de produção de saberes, onde a vivência da prostituição de rua constitui não apenas uma prática de sobrevivência, mas também um campo estético e epistemológico. A artista-pesquisadora, ao mobilizar sua experiência como travesti e trabalhadora da arte, ativa um repertório sensível que atravessa e estrutura sua produção poética. Como observa Zanela, a rua é simultaneamente território de exclusão e de potência, sendo a prostituição um espaço onde se negocia identidade, afeto, estética e pertencimento (Zanela, 2019).

Para tanto, explorar metodologias decoloniais e dissidentes implica não apenas sua aplicação, mas a explicitação dos regimes de saber que tais abordagens tensionam. Nesse sentido, o presente estudo mobiliza a autoetnografia performativa (Denzin, 2006; Ellis; Adams; Bochner, 2011) e a curadoria crítica situada como caminhos para a produção de conhecimento ancorados na experiência encarnada e na implicação da sujeita pesquisadora. Sob essa ótica, a performatividade é compreendida não apenas como expressão, mas como prática reiterativa que produz e subverte normas (Butler, 2004), sendo fundamental para entender como as ações artísticas analisadas constituem intervenções que tensionam as fronteiras entre arte, política e vida. A autoetnografia performativa, ao articular narrativa, corpo e ação, potencializa essa dimensão ao transformar a experiência vivida em campo analítico.

O trabalho de campo, neste contexto, se configura por meio de uma observação participante engajada, em que o contato direto com as trabalhadoras sexuais da região é parte indissociável do processo criativo. A prática se aproxima do que Denzin (2006) chama de etnografia performativa, uma abordagem na qual a observação não se limita a descrever o outro, mas inscreve o próprio corpo e afeto da pesquisadora no processo investigativo. Neste caso, o corpo da artista-pesquisadora, na condição de corporalidade travesti e historicamente atravessada por experiências semelhantes às de suas interlocutoras, torna-se um dispositivo sensível e epistemológico, capaz de produzir uma escuta implicada e uma produção estética situada.

A arte visual urbana, especialmente por meio dos lambe-lambes, é compreendida aqui como forma de intervenção estética e política (Nascimento *et al.*, 2017), assumindo o espaço público como território de disputa simbólica. A rua, como galeria marginal permite que a obra escape das normativas institucionais e dialogue diretamente com os sujeitos com os quais compartilha experiências de exclusão.

Como propõe Rolnik (2007), trata-se de uma micropolítica do desejo que emerge da cidade e da vida, afirmando o corpo como agente de transformação estética e social. Nesse sentido, o lambe-lambe atua não apenas como denúncia, mas também como gesto de afirmação de existências dissidentes, inscrevendo narrativas outras na paisagem urbana.

Para além disso, constitui-se como uma linguagem visual específica, ancorada em códigos estéticos, gráficos e comunicacionais próprios das intervenções urbanas, que operam na articulação entre imagem, texto e suporte material. Enquanto linguagem, o lambe-lambe mobiliza estratégias de repetição, sobreposição, deslocamento e ressignificação, produzindo sentidos que tensionam a visualidade hegemônica da cidade e disputam regimes de visibilidade. Inserido no campo das artes visuais, esse fazer artístico não apenas comunica uma mensagem, mas produz experiências estéticas situadas, nas quais forma, conteúdo e território se entrelaçam na construção de narrativas dissidentes. Ao instaurar novas camadas de significação no espaço público, essas produções tensionam a homogeneização visual imposta pela lógica mercadológica da cidade, reivindicando o direito à expressão e à pluralidade de vozes no espaço coletivo.

Ao utilizar a subjetividade travesti como linguagem estética, a artista reivindica uma epistemologia dissidente (Preciado, 2008; Mignolo, 2008), que tensiona os modos dominantes de produção de saber e legitimação artística. Esta estética se constrói a partir de códigos populares, gírias, gestualidades e afetos coletivos das redes travestis, instaurando uma linguagem que resiste à normatividade e desafia as hierarquias simbólicas da arte e da academia. Assim, a metodologia adotada na produção do Projeto Intimidade Popular se ancora em três pilares: (1) a autoetnografia como dispositivo de enunciação situada; (2) a arte urbana como prática de ocupação estética e política do espaço público; e (3) a travestilidade como lugar legítimo de produção de conhecimento e linguagem.

3.1 Projeto Intimidade Popular

SEDE das Cias (RJ): Festival TransArte (dez/2019)

No final de 2019, a artista participou do Festival TransArte, no Rio de Janeiro, apresentando um trabalho inédito que, embora mantivesse a linguagem do lambe-lambe e a temática do trabalho sexual como trabalho legítimo, explorava novas técnicas por meio de fotomontagens digitais em preto e branco, inspiradas no *cinema noir* e nas novelas gráficas. As colagens combinavam fotos de seu acervo pessoal, imagens retrabalhadas da *internet* e textos, incluindo um escrito de uma trabalhadora sexual originalmente publicado no *Twitter*, autorizado para uso na obra. Instalado nas ruas da Lapa, em frente a uma igreja da Universal e em áreas frequentadas por travestis trabalhadoras sexuais, o trabalho narrava fragmentos do cotidiano dessas mulheres, tensionando estigmas sociais e reivindicando dignidade. A experiência deu origem a outras fotomontagens entre 2019 e 2020, em que a artista utilizou seu próprio corpo como matéria-prima para contar histórias da rotina de uma trabalhadora sexual, reafirmando a potência política e estética de sua vivência.



Figura 1 - Priscila Fróes, Não quero carona, quero dinheiro, 2019, Fotomontagem digital, 1400x787 pixel. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Vila Flores (RS): IV Simultaneidade: arte e ativismo (dez/ 2019);

Em 2019, a artista participou do IV Festival Simultaneidade: arte e ativismo, no Centro Cultural Vila Flores, em Porto Alegre, apresentando um trabalho inédito que chamou de *remix*. Inspirada pela energia ancestral da Lapa, no Rio de Janeiro, espaço historicamente ligado às travestis e trabalhadoras sexuais, ela mesclou seu primeiro lambe-lambe com fotografias de paredes, placas e artes do bairro, criando

uma obra que conectava memória, território e resistência. Como estava no Rio, enviou aos amigos em Porto Alegre instruções detalhadas para a colagem dos 225 lambes, mas o resultado se desviou de sua concepção inicial, revelando como a interferência de terceiros também imprime novos sentidos à obra. Para a artista, a experiência demonstrou que o trabalho artístico ganha vida própria, dialoga com quem o executa e se reinventa no processo coletivo.



Figura 2 - Priscila Fróes, Remix de trabalhos, colagem lambe-lambe. Obra parte da IV Simultaneidade: arte e ativismo. Centro Cultural Vila Flores, 2019, Porto Alegre, RS. Registro fotográfico de participante em cena, com enquadramento que preserva sua identidade. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Memorial do RS: Ocupação Feminista: o tempo não para (mar/2019);

Em março de 2019, durante as celebrações do mês da mulher, a artista visual foi convidada a expor no Memorial do Rio Grande do Sul, em um contexto marcado pela censura a temas ligados à diversidade após a polêmica da exposição *Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira* (2017) e pelo início do

governo Bolsonaro. Embora a proposta incluísse a reapresentação das placas de 2018 e um trabalho inédito, ao final apenas uma faixa foi exibida, com nomes de travestis e pessoas transexuais assassinadas em 2018, nas cores preto e amarelo, remetendo às fitas policiais de isolamento de crime. O resultado, isolado e precário, evidenciou o constrangimento da artista e a imposição de uma narrativa restrita: a de que travestis e trabalhadoras sexuais só podem ser representadas pelo viés da violência, nunca pela dignidade ou pelo reconhecimento do trabalho sexual como legítimo.



Figura 3 - Priscila Fróes, sem título, Instalação. Obra parte da exposição Ocupação Feminista: o tempo não para. Memorial do Rio Grande do Sul, 2019, Porto Alegre, RS. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Livraria Baleia (RS): Aqui estamos (out/2018);

A exposição *Aqui Estamos* (2018), apresentada na Livraria Baleia em Porto Alegre, surgiu no contexto das visitas de Amara Moira e do lançamento do livro *Putafeminista* de Monique Prada, e teve como inspiração o cotidiano, as memórias e

as conversas da autora com outras trabalhadoras sexuais. Diferente de seus trabalhos anteriores, a artista passou das palavras de ordem a frases coloquiais usadas por travestis e trabalhadoras sexuais, explorando também lembranças pessoais e coletivas. O trabalho utilizou a estética de placas de trânsito e de endereços, remetendo diretamente à pista, com frases como “Regras de boa convivência na rua: não pode esfaquear a coleguinha” e “Se valorize garota, diga não ao varejo”, penduradas nas paredes da livraria. A mostra provocou diferentes reações, como a de uma visitante que inicialmente ria das frases, mas ao perceber o contexto do trabalho sexual e a autoria travesti, foi tomada por um riso constrangido, revelando os tensionamentos sociais que a obra buscava expor.



Figura 4 - Priscila Fróes, série de placas “Aqui estamos”, 8 placas em PVC, 25x50x0.2 cm (placas azuis) e 46x64x0.2 cm (placas brancas). Livraria Baleia, 2018, Porto Alegre, RS. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Vila Flores (RS): Intervenção urbana pelos pontos de prostituição de Porto Alegre no IV Distrito (jun/2018);

A intervenção urbana realizada em 2018, no IV Distrito de Porto Alegre, surgiu em resposta ao fechamento da Rua São Carlos pelo Centro Cultural Vila Flores, medida que prejudicava diretamente as trabalhadoras sexuais da região. A ação, idealizada pela artista visual Priscila, consistiu na criação e colagem de lambes coloridos em papel A4, com ilustrações de figuras femininas clássicas da história da

arte, reduzidas a contornos negros para simbolizar corpos diversos, acompanhadas de frases-manifesto como “Cultura sim, gentrificação não” e “Trabalho sexual é trabalho”.



Figura 5 - Priscila Fróes, Sei que não nos querem aqui, mas aqui estamos, 2018, lambe-lambe, 29,7x21cm. Porto Alegre, RS. Fonte: acervo pessoal, 2018.

As exposições do Projeto Intimidade Popular articulam práticas de autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção urbana, com o objetivo de tensionar os limites entre arte, ativismo e pedagogia social. A presença da artista travesti nos espaços expositivos, formais e não formais, configura uma prática estética e política que desafia as normas institucionais e reconfigura os modos de fruição e recepção artística.

3.2 Autoetnografia performativa como base do processo curatorial

As exposições foram construídas a partir de experiências vividas, do trânsito da artista em territórios de prostituição, centros culturais e espaços de resistência. O corpo da artista é, portanto, elemento central no processo de curadoria, sendo entendido como dispositivo narrativo, performativo e político (Zanela, 2019; Denzin, 2006). Cada mostra foi concebida como desdobramento da vivência urbana marginal, o que implica pensar a exposição não apenas como evento visual, mas como ato político de enunciação travesti que ressignifica os espaços por onde passa. Essa abordagem rompe com a lógica tradicional de curadoria neutra e propõe uma curadoria implicada, onde a artista é simultaneamente sujeita criadora e agente de mediação estética.

As exposições se ancoram em uma curadoria que reconhece os territórios como parte integrante da obra. O IV Distrito de Porto Alegre, por exemplo, não é apenas o espaço de inspiração, mas também de fricção e conflito, território marcado por prostituição, arte de rua e gentrificação. A exposição realizada no Vila Flores (jun/2018) como intervenção urbana nos pontos de prostituição ilustra a fusão entre obra, corpo, território e denúncia social. A metodologia, nesses casos, se baseia no reconhecimento da memória afetiva e marginal do espaço urbano, priorizando o diálogo com sujeitas historicamente silenciadas, especialmente travestis e trabalhadoras sexuais. Por isso, a escolha dos locais (como a Livraria Baleia, o Memorial do RS ou o Festival TransArte) não é neutra: eles carregam significados simbólicos e políticos que contribuem para a ampliação do alcance crítico da obra.

Nas exposições, os recursos visuais, como os lambe-lambes, a escrita em linguagem das manas, os arquivos fotográficos e as ações performáticas, são mobilizados como estratégias de insurgência estética, permitindo à artista ocupar simbolicamente espaços culturais que historicamente rejeitaram suas corporalidades. A prática expositiva valoriza também o uso de suportes acessíveis, com materiais urbanos reaproveitados, cartazes colados nas ruas, e ações interativas, como rodas de conversa e oficinas com público marginalizado. Essa escolha não apenas democratiza o acesso à arte, mas reafirma sua dimensão pedagógica e ativista.

A diversidade dos espaços e formatos de circulação dos trabalhos, que transitam entre centros culturais, ruas e livrarias, demanda uma estratégia metodológica aqui compreendida como adaptativa, derivada da própria autoetnografia performativa que orienta o projeto. Trata-se de uma forma de condução do fazer artístico que reconhece a centralidade do contexto na produção

de sentido, considerando a plasticidade das obras e a resiliência da linguagem artística travesti frente às distintas condições de exibição. Nesse sentido, não se trata de mera adequação formal, mas de uma operação crítica que negocia com os regimes de visibilidade e as expectativas de cada espaço, sem abdicar de sua potência dissidente.

Exposições como *Aqui estamos* (2018) e *Minorias* (2019) evidenciam esse movimento ao reconfigurar elementos do trabalho para contextos institucionais, mantendo, contudo, a crítica à cis-heteronormatividade. Já as participações em festivais e ocupações feministas, como no Memorial do RS (mar./2019) e no Festival TransArte (dez./2019), reforçam a dimensão coletiva e interseccional da obra, ampliando o diálogo com outras artistas dissidentes e com práticas feministas não hegemônicas, como o putafeminismo (Prada, 2018).

4 Enlace analítico

Os trabalhos que compõem o Projeto Intimidade Popular são produzidos a partir do trânsito da artista por territórios de trabalho sexual, espaços culturais e circuitos de resistência, experiências que constituem a base de sua elaboração estética e política. Nesse contexto, a noção de curadoria mobilizada neste estudo não se restringe a uma instância institucional externa, mas diz respeito a uma prática incorporada, exercida no próprio processo de criação, seleção e circulação das obras. O corpo travesti, nesse sentido, opera como princípio organizador de sentidos e como dispositivo de enunciação estética e política.

Ao deslocar a curadoria para o campo da experiência vivida, o projeto articula uma perspectiva situada de produção de conhecimento, em diálogo com a noção de saberes localizados (Haraway, 1995) e com a tradição da autoetnografia crítica (Ellis; Adams; Bochner, 2011), que recusa a separação entre sujeito e objeto de investigação. A vivência urbana marginal não apenas informa as obras, mas as constitui estruturalmente, de modo que a artista não representa uma realidade exterior, mas a reinscreve a partir de sua própria experiência corporificada, transformando-a em campo de produção de significados (Zanela, 2019).

Nesse enquadramento, a prática curatorial emerge como extensão dessa experiência encarnada, tensionando os regimes tradicionais de mediação e neutralidade institucional. Em vez de uma função de organização externa, ela se

configura como uma operação situada de produção de sentido, na qual a trajetória da artista define critérios, estratégias e modos de circulação das obras. Em consonância com a noção de curadoria insurgente (Almeida, 2016), as exposições não são tomadas como origem do processo, mas como desdobramentos contingentes, nos quais se materializam os atravessamentos entre experiência, linguagem artística e território.

A noção de território, nesse contexto, ultrapassa a dimensão geográfica e assume contornos afetivos, simbólicos e políticos. O IV Distrito de Porto Alegre configura-se como espaço em disputa, simultaneamente inspirando, abrigando e tensionando a produção artística. Trata-se de um território atravessado por camadas de conflito, como a prostituição de rua, a arte marginal e os processos de gentrificação, que não apenas contextualizam, mas constituem os próprios trabalhos. Assim, a produção artística não se limita à exposição de conteúdos, mas se realiza como prática situada, em que a dimensão estética se articula à experiência urbana e às dinâmicas de poder que organizam o espaço (Santos, 2000; Canclini, 2019).

Nesse sentido, os espaços expositivos não são tomados como instâncias neutras, mas como extensões desse campo de forças. A inserção dos trabalhos em locais como o Vila Flores, a Livraria Baleia ou o Memorial do RS evidencia uma lógica curatorial que opera de forma relacional, considerando os atravessamentos entre obra, território e público. Mais do que selecionar ou organizar trabalhos, trata-se de ativar contextos, tensionando os regimes de visibilidade e os enquadramentos institucionais que historicamente regulam quais corpos e narrativas podem ocupar tais espaços (O’neill, 2012; Almeida, 2016).

Essas condições institucionais de visibilidade e enquadramento incidem diretamente sobre as formas de produção e circulação das obras, que se estruturam a partir de linguagens estéticas igualmente tensionadoras. O uso de recursos como lambe-lambes, arquivos fotográficos, ações performáticas e a linguagem das manas inscreve-se em uma tradição de arte política urbana, na qual estética e política são indissociáveis. Conforme discutido na seção metodológica, o lambe-lambe opera como linguagem visual específica, articulando imagem, texto e suporte na produção de sentidos que disputam a visualidade hegemônica da cidade. Trata-se de uma prática que não apenas comunica, mas produz experiências estéticas situadas, instaurando fissuras nos modos dominantes de ver e interpretar os corpos dissidentes (Hooks, 1995; Rolnik, 2007).

Nessa direção, esses deslocamentos no campo da visualidade hegemônica não se restringem ao plano da imagem, mas também incidem sobre a produção de saberes e formas de aprendizagem. O fazer artístico mobilizado pelo projeto configura-se como prática de construção coletiva de saberes, em diálogo com perspectivas contra-hegemônicas da educação (Freire, 2018; Hooks, 1995). Ao privilegiar suportes acessíveis e linguagens oriundas da cultura travesti e popular, o trabalho tensiona a hierarquia entre artista e público, propondo formas de interlocução baseadas na experiência, na escuta e na partilha. A linguagem das manas, nesse contexto, não é apenas recurso expressivo, mas prática discursiva que intervém na norma linguística e nos regimes de legitimidade do saber.

Nesse sentido, a produção artística mobilizada pelo projeto também pode ser compreendida como uma prática pedagógica insurgente, na medida em que desloca os regimes tradicionais de transmissão do conhecimento e produz formas outras de aprendizagem baseadas na experiência, na corporeidade e na partilha sensível. Inspirada em perspectivas de uma educação crítica e libertadora (Freire, 2018; hooks, 1995), essa pedagogia não se realiza em espaços formais ou institucionalizados, mas emerge das relações estabelecidas na rua, nos encontros e nas intervenções urbanas, onde saber, corpo e território se constituem mutuamente. Trata-se, portanto, de uma pedagogia situada, que rompe com a separação entre sujeito que ensina e sujeito que aprende, afirmando processos horizontais de produção de conhecimento.

Essa dimensão pedagógica, ao operar a partir de corpos dissidentes e de territórios urbanos atravessados por desigualdades estruturais, aproxima-se de uma perspectiva decolonial da produção de saber. Nesse contexto, a intervenção estética inscreve-se como prática decolonial (Mignolo, 2008) na medida em que não apenas desloca referenciais eurocentrados de arte e conhecimento, mas também tensiona dimensões da Matriz Colonial de Poder (MCP), especialmente no que se refere ao controle da representação, da produção de saber e da regulação dos corpos. Ao afirmar uma produção situada em corporalidades travestis e em contextos urbanos marcados pela violência estrutural, o trabalho desestabiliza hierarquias que historicamente subalternizam essas existências, deslocando os regimes de visibilidade e legitimidade que sustentam a colonialidade.

Segundo Berkins e Meccia (2012), ser travesti, por si só, rompe com o sistema binário de gênero de matriz colonial. Ademais, a pensadora, em entrevista concedida em 2012, afirma que a lei de autoidentificação de gênero na Argentina não

representa uma acomodação das pessoas travestis ao modelo burguês, mas sim uma ruptura com um paradigma binário fundamentado exclusivamente na genitália. Nesse sentido, reconhecer que uma travesti, trabalhadora sexual, foi capaz de alterar a dinâmica entre a instituição cultural Vila Flores, por meio de sua ação artística, e as trabalhadoras sexuais é ecoar as reflexões de Berkins. Ainda que tal desarticulação não se realize de forma plena, a prática artística opera fissuras na MCP ao reinscrever saberes encarnados, linguagens dissidentes e outros modos de ocupar o espaço urbano, produzindo deslocamentos nas formas de ver, narrar e reconhecer essas experiências.⁴

Essas fissuras políticas e epistemológicas também se materializam na dimensão estética e processual das obras, evidenciando que a potência de desestabilização não se restringe ao campo discursivo, mas se realiza na própria forma de produção artística. A plasticidade dos trabalhos e a adaptabilidade da linguagem artística evidenciam uma concepção de arte como processo em constante negociação com os contextos em que se insere. Essa dimensão processual aproxima-se de perspectivas que compreendem a produção estética como prática de experimentação de si (Preciado, 2008), em que a travestilidade opera não apenas como identidade, mas como modo de criação e reinvenção. A inserção em festivais, ocupações e circuitos diversos reforça, assim, o caráter dialógico da obra (Kester, 2004), configurando-a como espaço de encontro, conflito e produção coletiva de sentidos.

Considerações Finais

O Projeto Intimidade Popular evidencia a potência da produção artística realizada por travestis como experiência crítica e pedagógica que ressignifica os espaços urbanos e institucionais historicamente negados a corporalidades dissidentes. Ao se apoiar em práticas de autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção estética urbana, a artista-pesquisadora estabelece um processo

⁴ Trata-se, portanto, de uma abordagem interseccional (Crenshaw, 1989), que compreende as opressões em sua articulação (gênero, classe, território, linguagem e sexualidade) e que se materializa em práticas como oficinas, rodas de conversa e intervenções urbanas, ampliando os modos de circulação e recepção da obra.

criativo profundamente vinculado às experiências concretas de exclusão e resistência vividas por travestis e trabalhadoras sexuais nas periferias simbólicas da cidade e da cultura. Ao transformar o próprio corpo em dispositivo de enunciação estética e política, o trabalho tensiona os limites da legitimação artística e propõe uma epistemologia que emerge da vivência encarnada. A rua, como espaço de exclusão e de invenção, torna-se galeria, arquivo e campo de disputa simbólica.

A trajetória do projeto ao longo de diferentes exposições e contextos (de festivais a ocupações feministas, de livrarias a centros culturais) evidencia uma curadoria que se adapta sem se neutralizar, mantendo a crítica e a provocação como princípios constitutivos. Ao ocupar espaços que tradicionalmente marginalizam os corpos travestis, o Projeto Intimidade Popular também ocupa epistemicamente o direito à narrativa, ao afeto e à estética dissidente. Por fim, o trabalho contribui para o debate sobre as possibilidades da arte como prática de transformação social, reconfigurando os modos de ver, representar e valorizar corpos e subjetividades que rompem com os paradigmas dominantes. É, portanto, uma proposição de arte insurgente e situada, que não apenas denuncia as violências estruturais, mas afirma, com potência e poesia, outras formas de existir, de saber e de resistir.

Referências

ALMEIDA, Rogério Rodrigues de. **Curadoria insurgente**: práticas curatoriais a partir de corpos marginalizados. 2016. Dissertação (Mestrado em Curadoria de Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2016.

ARAUJO, Neila Prestes. **Origens do Bairro Restinga, entre versões, a inversão do olhar sobre a memória**: uma história autocentrada no discurso do sujeito subalterno sobre o processo de ocupação da comunidade entre 1967 - 1971. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara N.B (orgs). **Dossiê: Assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Brasília, 2019. Disponível em: <<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2019/12/dossie-dos-assassinatos-e-violenciacontra-pessoas-trans-em-2018.pdf>>. Acesso em: 17 de mai. de 2021.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERKINS, Lohana. El derecho absoluto sobre nuestros cuerpos. **Revista América Libre**, [s. l.], n. 18, dez. 2000. Disponível em: <

<<https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/berkins/2000/xii.htm>>.
Acesso em: 2 mai. 2026.

BERKINS, Lohana; MECCIA, Ernesto. Ley de Identidad de género: nuevos deberes. [Entrevista cedida a Ramiro Lehkuniec]. Ciencias Sociales: **Revista de la Facultad de Ciencias Sociales** / UBA, Buenos Aires, n. 81, p. 50-65, ago. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. **Desfazendo o gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CAMARGO, Sofia S. S. B. **Divas, belíssimas e ainda aqui**: narrativas autobiográficas das primeiras gerações de travestis do Rio Grande do Sul. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/194592>>. Acesso em: 2 mai. 2026.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4 Ed. São Paulo. Edusp, 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989.

DENZIN, Norman K. **Interpretive Ethnography**: Ethnographic Practices for the 21st Century. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2006.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. **Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, Art. 10, 2011. Disponível em: <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>>. Acesso em: 28 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HALL, Stuart. **Cultura E Representação**. Rio De Janeiro. Ed: Puc-rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

hooks, B. An aesthetic of blackness: Strange and oppositional. In: **Art on My Mind**: Visual Politics. New York: The New Press, 1995.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012. 42p.: il. (algumas color.)

KESTER, Grant H. **Conversation pieces**: community and communication in modern art. Berkeley: University of California Press, 2004.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARX, Vanessa; ARAUJO, Gabrielle de; SOUZA, Vitória G. de. Estratégia global-local e reflexos no 4º Distrito de Porto Alegre. In: **Anais ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL (ENANPUR)**, 18., 2019, Natal. Anais... Natal: ANPUR, 2019. Disponível em: <<http://anpur.org.br/xviiienanpur/anais>>. Acesso em 21 abr. 2021.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<https://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2021/01/1-Desobedi%C3%Aancia-epist%C3%AAmica-A-op%C3%A7%C3%A3o-descolonial-e-o-significado-de-identidade-em-pol%C3%ADtica.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

MOIRA, Amara. E se eu fosse puta. 1. ed. Sorocaba: hoo editora, 2016. 210p

NASCIMENTO, Lorryne B. F.; SOUZA, George A. P.; TOREZANI, Julianna N. Lambe-lambe: a arte da intervenção urbana. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 9., 2017, Fortaleza. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0431-1.pdf>>. Acesso em: 21 de abr. 2021.

O'NEILL, Paul. **The culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge: MIT Press, 2012.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo. Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

ROLNIK, Suely. **Micropolíticas do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHECHNER, Richard. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. Entrevista concedida a Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-35, maio/ago. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502/7644>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>. Acesso em: 02 maio 2026.

ZANELA, Maria. **Travestis em contextos de prostituição de rua**: sexualidade como trabalho, dimensões estéticas e códigos de conduta. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Centro Socioeconômico, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206376>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

Sobre as autoras

Priscila Froes é artista, graduada em Artes Visuais pela Universidade Luterana do Brasil, Especialista em Educação de Jovens e Adultos pela Universidade Federal do Rio Grande e Mestra em Education for Sustainable Futures in Adult Youth Community Contexts (University of Glasgow).

moonielenne1@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1498752124651672>

Maria Zanela é bibliotecária, Mestra em Serviço Social (PPGSS/UFSC), Doutora em Educação (PPGE/UFSC). Servidora Pública Estadual na Secretaria de Estado da Educação (SED/SC).

maria.zanela@sed.sc.gov.br

<http://lattes.cnpq.br/3903831219751532>

<https://orcid.org/0000-0002-1547-5135>

Recebido em: 23-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

FROES, Priscila; ZANELA, Maria. Projeto Intimidade popular: processos de gentrificação e cultura artística. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.195 - 218, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81525>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.