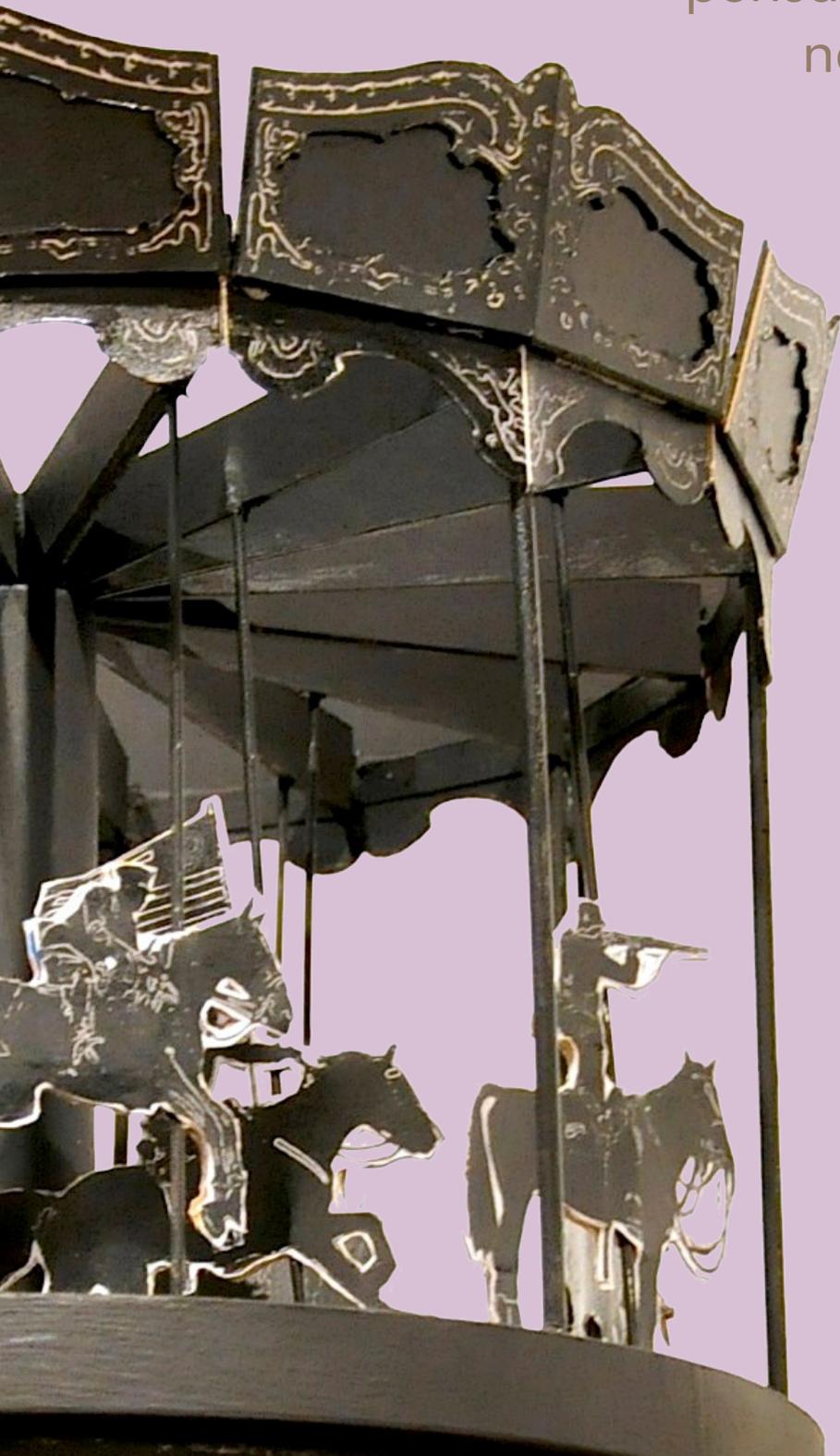


EXPERIÊNCIAS DISSIDENTES

pensamentos desobedientes
na arte contemporânea

Fábio Wosniak (org.)



EXPERIÊNCIAS DISSIDENTES

**pensamentos desobedientes
na arte contemporânea**

organização:
Fábio Wosniak

Grupo de Pesquisa Experiências
e Dissidências nas Artes Visuais

Universidade Federal do Amapá
2023

© Unifap, 2023
© Fábio Wosniak, 2023

Organização	Fábio Wosniak
Projeto Gráfico	Emiliano Alves de Freitas Nogueira
Imagem Capa	Élcio Miazaki. CIRANDA. 2017.
Realização	Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais
Apoio:	Estúdio de Pintura Apotheke

**EXPERIÊNCIAS
E DISSIDÊNCIAS
NAS ARTES VISUAIS**

APOTHEKE *poéticas dissidentes*
em dissidência



UNIFAP
Universidade Federal do Amapá

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Maria do Carmo Lima Marques – CRB-2/989

E96e

Experiências dissidentes: pensamentos desobedientes na arte contemporânea /
Fábio Wosniak, (Organizador). Macapá: Unifap, 2023. (Grupo de Pesquisa Experiências
e Dissidências nas Artes Visuais.)
159 p.il.

ISBN: 978-65-89517-66-5

1. Arte. 2. Sociologia. 3. Educação. I. Wosniak, Fábio, organizador. II. Universidade
Federal do Amapá. III. Título. IV. Serie.

CDD 23. ed. – 707

WOSNIAK, Fábio, (Org.) Experiências dissidentes: pensamentos desobedientes Na arte
contemporânea. Universidade Federal do Amapá, Macapá-Ap, 2023. (Grupo de Pesquisa
Experiências e Dissidências nas Artes Visuais.)

SUMÁRIO

- 06 APRESENTAÇÃO
Exageraciones, intensidades, agasajos y fortalezas. Elaborar una poética de la disidencia desde los márgenes.
Ricard Huerta

CAPÍTULO I - CARTOGRAFIAS DISSIDENTES

- 20 **Feliz dia das mães**
Emilliano Alves de Freitas Nogueira
- 30 **Quando crescer, serei um menino**
Thiago Goya
- 38 **Imagens dissidentes: desaprendizagens e desobediência epistêmica**
Fábio Wosniak
- 46 **(SER)dissidente**
Larissa Rachel Gomes Silva
- 54 **Rasgo**
Mônica Lóss dos Santos
- 66 **Indómitas**
Vanessa Freitag

CAPÍTULO II - DIÁLOGOS DISSIDENTES

- 78 **Da margem ao centro: narrativas sobre o presente.**
Entrevista realizada com **Desali** por Emilliano Alves de Freitas Nogueira
- 84 **Mona, acuenda esses babados!: Narativas (auto)biográficas ajeunzando minha prática artística**
Entrevista realizada com **Brenda Bazante** por Fábio Wosniak
- 100 **Trans*bordar: a construção de práticas têxteis para tempos de liberdade de ser**
Entrevista realizada com **Emma Segura Calderón** realizada por Mônica Lóss
- 108 **Entre o corpo e o uniforme**
Entrevista com **Élcio Miazaki** realizada por Thiago Goya

- 116 **Bordado como ato dissidente: Santo Miguelito**
Entrevista com **Santo Miguelito** realizada por Vanessa Freitag
- 122 **Territórios dissidentes: efervescências artísticas em solo ancestral.**
Entrevista com **Maria Macêdo** realizada por Larissa Rachel Gomes Silva
- 126 **Por um/a terra-corpo-alma-mente-coração descolonizado**
Entrevista com **Vitor Tuxá** realizada por Fábio Wosniak

POSFÁCIO

- 132 **Práticas censórias e de interdição como dispositivos da heterocolonialidade e do heteroterrorismo**
Fábio José Rodrigues da Costa
- 158 **Sobre os (as) autores (as)**

**EXAGERACIONES,
INTENSIDADES, AGASAJOS
Y FORTALEZAS.
ELABORAR UNA POÉTICA
DE LA DISIDENCIA DESDE
LOS MÁRGENES.**

Ricard Huerta (Universitat de València)

En primer lugar quiero agradecer al Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais de la Universidade Federal do Amapá su amable invitación para participar en este conjunto de relatos de investigación e indagaciones a partir de los márgenes. Luchar por la dignidad de las personas y los colectivos en cualquier parte del mundo es algo loable. Pero si además esto nace en un país como Brasil, el reto es doblemente acuciante. Y si quienes encaminan esta empresa son personas tan queridas como Vanessa Freitag, Thiago Goya, Mônica Lóss, Larissa Rachel y Emilliano Freitas, entonces acariciamos el cielo con sus importantes aportaciones y consejos. Agradezco al equipo del proyecto que hayan pensado en mí para escribir este prefacio. Es un orgullo poder aportar mi reflexión para acompañar la de tantas personas admiradas, profesionales de las artes y lo educativo. Los ensayos que siguen a continuación nos hablan de problemáticas muy presentes en los países de Latinoamérica. Y las entrevistas a artistas ejercen como acompañantes perfectos para estos equilibrios logrados en base a tantas miradas penetrantes, miradas que combinan arte y educación. Soy un entusiasta de la educación artística, un observador atento que también interpela a los distintos niveles de creación que manejamos quienes combinamos arte y educación. Creo en el arte como experiencia expansiva, y estoy convencido de que una de las grandes aportaciones del arte a nuestra sociedad es su gran capacidad para comunicar y educar. Por eso mismo pienso que este compendio realizado por artistas disidentes es importante, y debe servirnos para avanzar, disfrutar, y aprender.

En mi trayectoria como artista se mantienen una serie de constantes. Me atrae la idea de la serie. Aspectos organizativos como la repetición, el ritmo pautado, el orden o la selección de materiales, suponen una manera de pensar y proyectar. De hecho, mi formación como grabador conlleva un apego grande hacia el concepto de seriación. También la limpieza influye en este entramado de sensaciones. Un taller de grabado debe mantenerse limpio, para poder trabajar adecuadamente, de modo que los materiales más sensibles no se vean afectados por aquellos más agresivos. El papel no puede estar cerca de la zona de entintado de las planchas. Todo este sistema de organización acaba repercutiendo en tu modo personal de entender la práctica artística, al tiempo que influye en la recepción estética (Huerta, 2022). Detecto un marcado sentido del orden y la repetición en la propuesta Feliz dia das mães que presenta Emilliano Alves de Freitas Nogueira en este mismo recopilatorio. Nos dice el artista

que sus recuerdos le permiten pensar su cuerpo como material de construcción poética, especialmente cuando indaga en la conformación de su cuerpo disidente en la infancia, pensando en la construcción de un cuerpo de niño, permeado por el imaginario heteronormativo, patriarcal, colonial, conviviendo con las subjetividades que producen los modelos establecidos. Yo también reflexiono sobre ello, cuestionando al adulto en que me he convertido, con todas las represiones acumuladas. En su investigación sobre Museari, nuestro museo en defensa de la diversidad sexual, Germán Navarro Espinach incide en las constantes que mantiene mi obra artística, donde siempre han tomado fuerza aspectos lúdicos y de combate como la ironía o la sutileza (Navarro Espinach, 2022). Yo también he querido siempre reflexionar sobre mis miedos y temores, abalanzándome sobre las huellas que han dejado marcas en mi cuerpo y en mi mente. Animal herido, sigo luchando por defender mi dignidad, como persona, como profesional del arte, como docente, como miembro del colectivo LGBTI que continúa avanzando en el reconocimiento de sus derechos y en la observación de sus propias contradicciones.

Me emociono al ver los trabajos de artistas con quienes comparto tantos deseos y anhelos. En su pieza titulada *Quando crescer, serei um menino*, Thiago Goya nos habla de su infancia, pero también de las marcas que su infancia ha dejado a lo largo de su vida. El artista representa en este díptico su interés por retomar la memoria, las señales de una memoria personal que se abalanza sobre los contornos posibles de las masculinidades permitidas, indagando sobre las pluralidades que conlleva asumir un cuerpo, un género y una sexualidad que no acaban de encajar en el patrón marcado socialmente. Los materiales utilizados por Thiago Goya nos trasladan a los elementos más cotidianos, que renuevan su fuerza implicada al superponer papel vegetal y plástico, cosidos con un hilo que borda siluetas, y enmarcando unas figuras dibujadas con grafito y acuarela. Sutiles aproximaciones al dolor, al desconocimiento, a lo incomprendido, a la falta de empatía por parte de una sociedad demasiado sumida en sus convenciones. La presión ejercida por una escuela que insiste en marcarnos con el sello de la corrección.

Las prácticas disidentes que integran el presente volumen forman parte de un conjunto amplio y sabroso que se extiende a nivel planetario, y que tiene en Brasil un territorio verdaderamente rico, lo cual supone un afianzamiento de la lucha por parte de artistas y creadores en general, que en este país inmenso reclaman mayor atención y respeto. Veo en las obras que aquí se comentan los

ecos de otros creadores que han expuesto en nuestro museo online Museari, como Alex Flemming, Laerte Coutinho, Lucas Villi, Maria Macedo, Eduardo Bruno, Waldirio Castro, Wellington Soares, Carol Luz, Vinicius Figueiredo, Randolpho Lamonier, Aires, Filipe Alves, Cauê, Marília Oliveira, Terroristas del Amor, João Paulo Lima, Rhamon Matarazzo, artistas que convierten sus obras en mensajes repletos de sugerencias, abordando problemáticas urgentes, transmitiendo deseos y luchas (Huerta & Soto-González, 2022). Este es el arte que me interesa, el que bebe de lo real, de la necesidad, del valor, de la conciencia y la pasión, del placer de comunicar y compartir (Huerta, 2021).

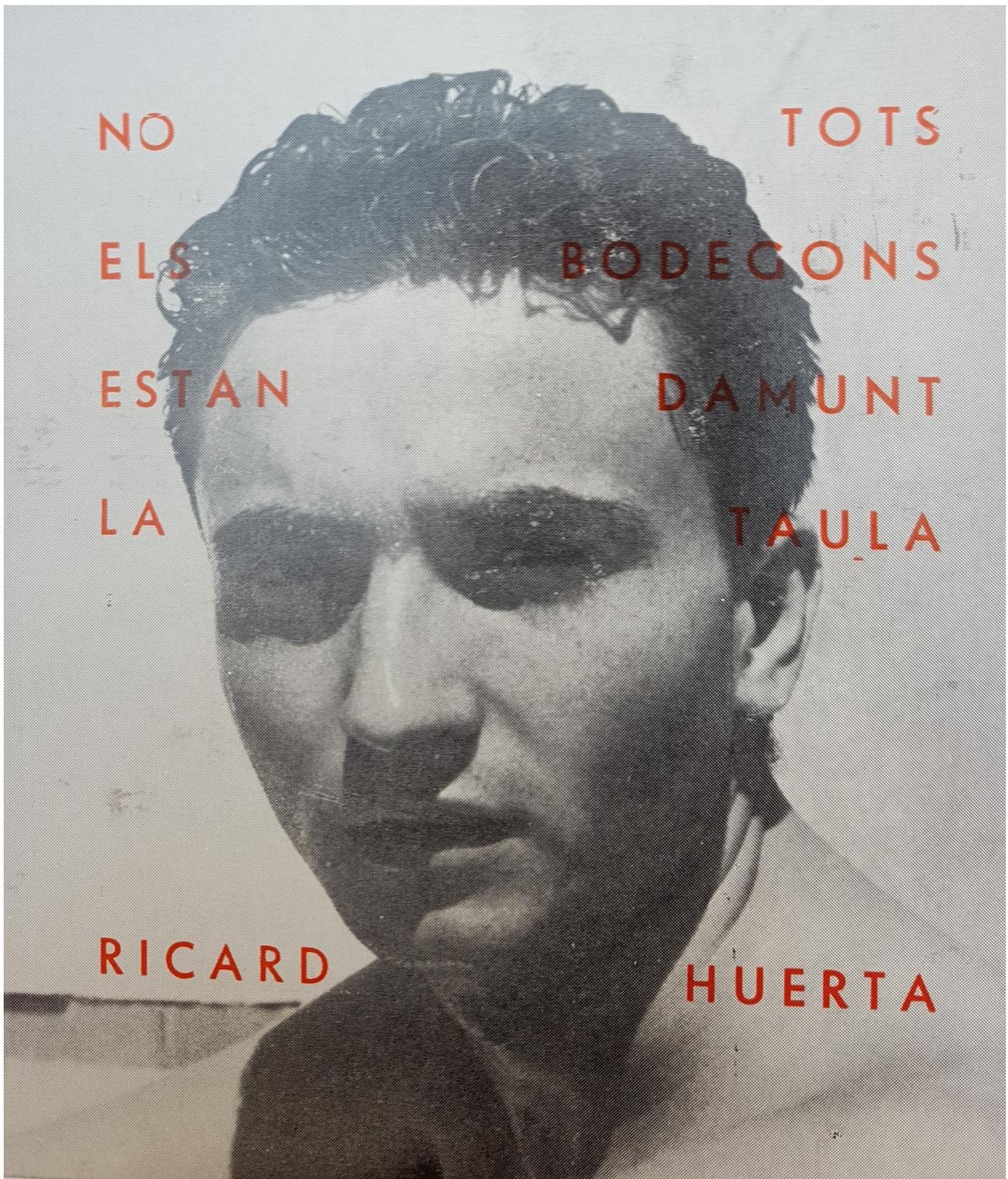
En su aportación, Fábio Wosniak incide en la persistencia del término “disidencias”, ya que seguimos padeciendo la censura y la intransigencia del circuito mercantil del arte, un entorno hostil a cualquier tipo de crítica disidente, que pervive gracias al poder económico que genera el comercio habitual de obras y artistas

Ricard Huerta.
Descendimiento con San Francisco. De la serie “Santos de mi devoción” (a partir de una obra de Francisco Ribalta). Pintura sobre lienzo, 100 x 81cm. 1982.



protegidos por el sistema de mercado. La censura y la homofobia recalcitrante combinan a la perfección en este sistema perverso, propio de la heteronormatividad impuesta. Mientras la mayoría se rinde a esta intimidación, cediendo al castigo, una minoría nos rebelamos y proponemos otro tipo de relatos, hablamos a través de nuestros cuerpos y nuestros deseos, sin ceder al chantaje. ¿Por qué incomodamos tanto? Porque seguimos siendo rebeldes, porque no nos dan miedo las provocaciones de quienes utilizan la violencia y el miedo como armas arrojadas. Nuestro argumento es la disidencia, y frente a la codicia y la opresión, frente a los discursos extremos que provienen de prácticas dictatoriales o escenarios religiosos eufóricos, frente a los lenguajes hegemónicos, nosotros ofrecemos la reflexión, la práctica artística, la empatía hacia quienes sufren, las poéticas y los argumentos. Bella reflexión final la que propone Wosniak, cuando asegura que romper la lógica hegemónica requiere crear metodologías “otras”, maneras de enseñar y aprender colectivamente, partiendo de saberes ancestrales, de diálogos donde se expresen experiencias de vida. Se trataría, por tanto, mirar hacia el entorno e investigar con materiales que potencien los procesos de creación. Lo que se busca es una educación de los sentidos, ya que necesitamos aprender a oler, tocar, saborear, ver y respirar, puesto que todo eso nos ha sido negado a causa de una educación que privilegia la razón en detrimento del conocimiento que involucra a todo el cuerpo. Los cuerpos hablan a través de los discursos disidentes.

Nos dice Larissa Rachel Gomes Silva que su práctica artística bebe constantemente de su trabajo docente, y viceversa. Quienes nos sentimos artistas y educadores investigamos a partir de nuestras prácticas, porque somos conscientes del valor educativo que transmite nuestra acción artística. Y viceversa. Asegura Larissa que nunca vio ningún problema en ser docente y artista, ya que ambos aspectos forman parte de su realidad. Sin embargo, es un camino complicado, puesto que se nos tienden trampas constantemente, hasta que logras entender que enseñar y hacer arte han estado relacionados desde la antigüedad, hasta el punto que la relación entre maestro y aprendiz es la que favorece una verdadera transmisión de conocimientos, mediante un modelo de relación que va más allá del arte, y está en nuestra vida, como el intercambio de saberes entre mujeres. Larissa asume que su producción artística, desde el inicio de sus estudios, se ha ido desarrollando en torno al arte textil. Esta asunción le ha sido transmitida por la influencia de otras mujeres de su familia, puesto que la mayoría trabaja con textiles, y siempre hay un familiar que sabe bordar,



estampar o crochet. En su recorrido entendió que ese “saber” es un proceso educativo y artístico, pero no académico, que una mujer transmite a otras, ya sea en familia o entre amigas. Recuerda Larissa cuando su tía ponía las sillas en la vereda de su casa, para conversar y tejer con sus vecinas, intercambiando experiencias entre ellas. Fue su abuela quien le enseñó las primeras puntadas, de modo que en la actualidad la costura es un lugar de posibilidades para sus creaciones, habiendo iniciado dicho camino con las muñecas de trapo. Bella la reflexión que plantea Larissa al transmitirnos sus

Ricard Huerta. No tots els bodegons están damunt la taula. Cartel de la exposició en la sala La Torre (Torrent). 1985.

experiencias durante la pandemia, un momento intenso que le ha obligado a revisar muchos de los planteamientos anteriores, sin perder nunca de vista su doble faceta de artista y docente.

Las piezas que teje Mônica Lóss dos Santos resultan sobrecogedoras, y nos animan a establecer un contacto casi carnal con sus dudas y pensamientos. Nos habla la artista de ser mujer artista, “latinoamericana-brasileña” e inmigrante en los Estados Unidos. Esta faceta geográfica y cultural supone abordar el contraste, y las dificultades, convirtiéndose en un aspecto que va cruzando su investigación artística de diferentes maneras. Aunque no es un tema que la artista aborda de forma directa, es algo que siempre está presente, algo que le impulsa a recoger las insignificancias de la vida cotidiana, tan potentes y capaces de revelar su arraigada sencillez y agudeza. Mônica parte del textil como materialidad, explorando procedimientos y formas de hacer (y deshacer) como el crochet, el bordado, el tejido, el teñido, entre otros, produciendo construcciones, objetos sensoriales, con los que te puedes vestir, que se relacionan con el espacio como forma de indagar en los rituales. Al tejer nos habla de algo más profundo e íntimo. El panorama tejido por sus vivencias ha aumentado en Mônica su interés por investigar nociones de identidad y pertenencia, atendiendo al lenguaje de los cuerpos para producir naturalezas fabuladas, indagando en la relación entre lo femenino y lo doméstico. Asume la artista que todos estos vínculos llevan un lastre histórico en la construcción de lo femenino en torno a la artesanía como extensión. Estas ficciones, arraigadas en el imaginario colectivo, nos hablan del trabajo de las mujeres, una realidad entrelazada con una (falsa) comprensión y definición “totalizadora” de lo femenino. Resulta muy emotivo leer el texto de la autora, cuando nos habla de los ruidos que extrae con la yema de los dedos al rasgar la tela, transformando en hilos la superficie plana y lisa, ya que dichos ruidos se asemejan a un canto triste, estridente y sin melodía que ha ido aprendiendo a dosificar a medida que uso menos o más intensidad en el acto.

Leyendo el libro de Jerônimo Vieira de Lima Silva *Transcartografía: Atrizes e atores trans na cena teatral* (Silva, 2020) accedo a otra de las realidades que inundan el panorama artístico disidente brasileño, el escenario teatral, un entorno propicio para aprender sobre las identidades transgresoras. Artes plásticas, artes visuales, artes escénicas,... Todo un relato disidente que se manifiesta en innumerables formatos, pero que tiene en común la necesidad de enfrentarse al sistema patriarcal en su faceta heteronormativa omnipresente y decadente. Y detecto muchísimas



Ricard Huerta. ¿Vas a pasar por el aro o prefieres mojarte? Instalación para la exposición "Peces Fresques" en la Universitat de València. 2003.

coincidencias con los relatos del presente volumen, ya que el arte, en sus diversas manifestaciones, nos une como relatos disidentes, como partícipes de un mismo devenir insistente y profundo (Costa & Huerta, 2020).

Volvemos a indagar en cómo nos ha tratado la pandemia al leer el texto de Vanessa Freitag, quien recuerda cómo en 2020, en pleno apogeo de la pandemia y el confinamiento, lo cual nos obligó a concentrar nuestras actividades al espacio doméstico, surgió un conjunto de obras en las que imaginaba criaturas con unas ganas incontrolables de deambular, devorando todo lo que encontraban por el camino. A estas criaturas imaginarias la artista las denominó "Indomables". Se trata de formas escultóricas flexibles, frágiles y adaptables para espacios interiores o exteriores, formas que surgieron a través de la manipulación, experimentación o exploración de algunas técnicas del universo textil, específicamente el crochet y la costura. Vanessa echó mano de utensilios, ropa y regalos que se encontraban en el espacio doméstico para utilizarlos como material de trabajo, ya fuesen medias de mujer u otros materiales como cuentas, perlas, canicas. Vanessa les dio forma, los convirtió en seres. Trabajar con arte en casa le permitió, en parte, contener las angustias y afectos que generaba la presencia de un virus mortal. Era una forma de enfrentarse a lo desconocido y también un paciente ejercicio de memoria, al retomar materiales

cotidianos que tenían un propósito ordinario y práctico en nuestras vidas, para construir con ellos otras posibilidades de “ser”. Observa cómo ese ejercicio de observar con interés las cosas de la casa se extendió a otros tipos de cuidados: el jardín, las plantas, los ciclos de los pequeños seres que nos rodean. Freitag incorpora “Indómitas” a este recopilatorio para pensar en algunas de las esferas que le interesa investigar en el arte, la enseñanza y la vida misma: sobre los cuerpos blandos que carecen de una estructura fija; sobre la idea de pertenencia y migración; sobre lo extraño y lo familiar; sobre el conocimiento de la mano y el conocimiento del pensamiento. Tanto Vanessa como Larissa, Mônica o Thiago van tejiendo con sus experiencias un modo de contar sus historias desde una poética disidente que empuja hacia nuevos horizontes creativos.

El otro aliciente que encierra este volumen son las entrevistas. Siempre fui amante de las entrevistas. Creo que aportan un modo de acceder a las personas que supone un esfuerzo por condensar miradas (la mirada de quien entrevista, la de quien es entrevistado). Aprendemos por partida doble, ya que cada entrevista encapsula y concentra dos relatos, dos narrativas que se miran en un espejo. Estos reflejos ayudan enormemente a comprender las disidencias, ya que al indagar en los recovecos de la persona, quien entrevista también se retrata. En la entrevista de Emiliano Freitas a Desali se incide en estos reflejos, cuando el propio Desali afirma que las consecuencias de las preguntas son precisamente las espacialidades tan ajenas a nuestro repertorio de vida, las paredes blancas con guardias de seguridad en la puerta, las burocracias, lo que debe entrar y lo que no. Desali intenta, en base al diálogo y la conversación, hacer una especie de trampa, ya que existe un cierto consentimiento, pero hay una posición sobre algunas cosas que deben estar en el trabajo.

Tiene que revelarse la presencia de otros grupos, lo cual provoca que acabe creando curadurías dentro de otras curadurías, creando formas de transgredir y atravesar estas capas que estas instituciones de arte – este sistema de arte – colocan todo el tiempo. Desali intenta hacerlo en la calle, frente a estos sitios, o bien llevando al público a otros lugares fuera del sistema del arte. Depende de la relación con el espacio, el lugar, la gente, dejando que el proceso, la experiencia, guíe lo que puede o no pasar, tocando directamente las heridas. Estas prácticas asumen importantes cuestiones políticas de resistencia, y provocan momentos en que se termina trabajando de común acuerdo, de forma horizontal. Se trata de generar unos beneficios de modo que el dinero circule de forma más igualitaria.

Mi obra artística siempre ha tenido connotaciones disidentes,

tanto de forma explícita como, especialmente, de modo sutil, incorporando siempre la ironía y el juego de significados, utilizando combinaciones provocadoras. En la serie Homoalphabet utilizo palabras que representan conceptos importantes, y trabajo cada uno de estos conceptos para llegar a transmitir un sentimiento que me invade: el deseo de combatir las injusticias, la necesidad de luchar contra todo tipo de tiranía. Ese supongo que es nuestro papel como personas disidentes, asumir nuestra condición de colectivo discriminado y maltratado, para pasar a combatir esta situación injusta.

En la entrevista a Brenda Bazante, realizada por Fábio Wosniak, leemos una serie de explicaciones en las que la artista va desgranando su quehacer artístico y la evolución que ha tenido en su vida dicho trabajo. El carácter narrativo e su obra, que convive en paralelo con sus propias experiencias disidentes, se desvela al describir de qué modo el uso de materiales o las lecturas de textos teóricos han ido marcando el camino trazado para llevar a cabo su propia evolución personal y profesional. De forma sencilla y poderosa nos explica cómo en la serie “Hojas” utiliza lápices de colores escolares, bolígrafos de tinta y bolígrafos de gel para las hojas de almendro, pasando a mezclar acuarelas y lápices de colores permanentes para concretar el fondo. Brenda recupera así os recuerdos de la infancia, cuando usaba lápices de colores en la escuela, cuando jugaba a trepar a los árboles y cuando recogía frutas de sus copas, de manera que todos estos aspectos quedan representados por medio de hojas en tonos verdes, rojos, naranjas y marrones, los colores que normalmente vemos en las hojas de los almendros tirados en el suelo. La naturaleza estalla en las formas con las que Brenda recoge su propia memoria.

En la entrevista a la artista costarricense Emma Segura vemos de nuevo cómo afloran los sentimientos de la infancia y la necesidad de recurrir artísticamente a su propia experiencia, como narrativa vital. Asegura que piensa en su trabajo como un proceso abierto y constante, como la vida misma, y no como una sucesión de individualidades. Y añade que le interesa la investigación alrededor de los cuerpos, géneros e identidades y las relaciones que establecen con el tiempo, el espacio y la memoria, buscando cuestionar, analizar y replantear la realidad normativa, en diálogo con una perspectiva transfeminista, como otra forma de experimentar lo cotidiano. Y también fluyen los deseos en la entrevista que Thiago Goya hace a Elcio Miazaki, quien manifiesta su disenso en el escenario artístico actual mediante producciones más experimentales, especialmente cuando desafían una 'lógica'



sistémica del arte, o cuestionan su monetización. Admite Miazaki que no sabe si puede medir la 'manifestación de la disidencia' en el panorama artístico actual, en una escala mayor... Quizás porque ve que se da en escalas más pequeñas, en pequeñas acciones. Espacios 'independientes' y talleres colectivos, por más que muchos sirvan al final para proyectar nombres al 'sistema', pero todavía podemos encontrar en estos espacios una producción que se diferencia de una 'fácil' aceptación o 'digestión' sin mayores contratiempos. El artista cree que los artistas se ven obligados a encontrar formas de subsidiar sus producciones, tarde o temprano, ya sea a través de la representación en galerías, la aprobación en avisos públicos (y en consecuencia una legitimación de su trabajo), o incluso actuando en obras consideradas 'paralelas'. Y vemos también la dificultad de transmitir la disidencia en la entrevista a Santo Miguelito que ha realizado Vanessa Freitag. Miguel Pérez Ramos es un artista mexicano nacido en San Pedro Cholula, Puebla, México, conocido artísticamente con el nombre de Santo Miguelito, un personaje (o

Ricard Huerta.
Homophobia. De la serie
"Homoalphabet". Pintura
sobre lienzo, 100x81cm.
2018.

avatar, como él mismo se define), que a través de performances, fotoperformances, videos y la práctica del bordado toca temas relacionados con el cuerpo obeso, la identidad y la tradiciones mexicanas, así como saberes artesanales. Se mueve bien en redes sociales, y su desparpajo merece nuestra atención, ya que la visibilidad del arte disidente pasa por descubrir los cauces de la provocación.

Nuestra actitud disidente molesta, por supuesto, a quienes ejercen el poder. Y la única respuesta pasa, desde luego, por explorar la insumisión. Larga vida a quienes siguen luchando, porque serán el espejo en que podrán mirarse quienes continuarán la lucha.

Referências.

COSTA, F. R. & Huerta, R. (2020). Práticas artísticas LGBTI+ para uma educação disidente. **Apotheke**, 6(3), 7-20. <https://doi.org/10.5965/24471267632020001>

HUERTA, R. (2021). Museari: Art in a Virtual LGBT Museum Promoting Respect and Inclusion. **Interalia A Journal of Queer Studies**, 16, 177 - 194, <https://doi.org/10.51897/interalia/NQBD3367>

HUERTA, R. (2022). Género y diversidad LGTBI. Innovación educativa y usos digitales para la formación artística del profesorado. **Trayectoria Práctica docente en Educación Artística**, 11, 33-66. <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria>

HUERTA, R. & Soto-González, M. D. (2022). Museari como recurso digital para activar el pensamiento reflexivo en estudiantado universitario. **Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educacion Crítica y Social**, 8, 25 - 42. <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2022.i08.02>

NAVARRO ESPINACH, G. (2022). **Alfabetos e Investigación Basada en las Artes**. La obra de Ricard Huerta en Museari. Tesis doctoral. Universidad Miguel Hernández.

SILVA, J. V. de L. (2020). **Transcartografía: Atrizes e atores trans na cena teatral**. Jundiaí (SP): Paco Editorial.

CAPÍTULO I

**CARTOGRAFIAS
DISSIDENTES**

FELIZ DIA DAS MÃES

Emiliano Alves de Freitas Nogueira

Todas as experiências pelas quais passamos em nossas vidas são produtoras de memórias, existentes em contextos político, social, cultural e econômico específicos, dialogando, potencializando e construindo aquilo entendido como memória coletiva. Os cruzamentos entre a produção de narrativas íntimas e coletivas produzem um tensionamento, me interessando enquanto material de investigação ao pensar que, durante muitos anos, coube às classes dominantes escrever a memória, e, portanto, esses relatos possuem uma conformação hegemônica branca, heteronormativa, alinhada ao norte global. Tudo o que fugia a essa conformação era tratado como estudos etnográficos, a partir de um olhar do poder hegemônico. Ter a produção artística como possibilidade de falar de si, enquanto corpo dissidente LGBTQIA+ no sul global, é uma forma de proporcionar um espaço de discussão sobre questões permeadas de identidades contra-hegemônicas, onde deixamos de ser objetos para nos tornarmos sujeitos.

Ao olhar para as minhas memórias, permito pensar no meu corpo enquanto material de construção poética, e mais especificamente, quando investigo a conformação do meu corpo dissidente na infância. Procuo desenvolver o trabalho pensando na construção de um corpo de menino, permeado pelo imaginário heteronormativo, patriarcal, colonial, convivendo com essas subjetividades produzidas na formação das crianças rodeadas pela cultura pop com as apresentadoras loiras infantis, comerciais de brinquedos e revistas com fotos posadas de modelos. Pensar nessas temporalidades e espacialidades específicas de meus arquivos, através de meus trabalhos, é uma forma de refletir que, em vez dessas construções questionadas serem frutos de um tempo, elas são responsáveis pela produção desse tempo, e, quando coloco isso em diálogo com o meu corpo de criança, questiono o adulto que me tornei, com todas as repressões, apagamentos e sonhos.

Utilizar as memórias de criança, distanciadas de uma lógica binária e heterossexual em minhas produções, é pensar o meu eu em um conjunto de corpos dissidentes que “se contrastam e se interpõem ao sistema político de enunciados hegemônicos que têm no controle do corpo o silenciamento da diferença” (GORINI, 2019, p. 5). Dessa forma, “o corpo dissidente é uma linha de fuga, uma brecha que se abre no sistema para que corpos silenciados ganhem fala” (GORINI, 2019, p. 13). Interessa-me, então, tratar desse silenciamento e apagamento, do roubo desse corpo infantil moldado, como querem que ele seja, e não como ele é.

Feliz Dia das Mães é um trabalho que teve a sua produção guiada por essas reflexões, partindo de um caso ocorrido em 1992,

Emiliano Freitas.
Feliz dia das mães.
Fotoperformance com roupas da mãe do artista. Jato de tinta sobre papel algodão. 20x30 cm cada. 2021. Arquivo do autor.





quando eu tinha 9 anos e cursava o primário na Escola Estadual Francisco Lourenço Borges, em Tupaciguara/MG, o qual por muito tempo permeou meu imaginário de apagamento durante minha formação.

Nas comemorações do Dia das Mães daquele ano, foi proposto para minha turma apresentar uma peça de teatro, na qual algumas pessoas representariam suas mães e outras crianças fariam os papéis de filhos e maridos. O teatro sempre foi um espaço de magia em minha infância e adolescência, onde eu tinha a oportunidade de me expressar coletivamente através de uma prática artística com a mediação de adultos, e assim, poder elaborar através da fantasia vivências em que, até então, o certo e o errado não eram forças de controle.

Como eu era uma criança que assistia muita televisão e via homens interpretando mulheres, principalmente em programas humorísticos da época como Cassetta e Planeta, Os Trapalhões e A Praça é Nossa, vislumbrei a possibilidade de também interpretar minha mãe, como fariam minhas colegas de turma¹.

Na primeira semana de ensaio da apresentação, insisti para fazer o papel de minha mãe, e me lembro de, junto a ela, escolhermos um macacão vermelho com botões dourados para figurino, além de separar objetos do trabalho dela para compor o número cênico. Cheguei a ensaiar algumas vezes e, durante aqueles dias, eu estava muito empolgado com a homenagem que faria à minha mãe.

Dias antes da apresentação, as professoras chamaram meus pais na escola e disseram que seria melhor apenas as meninas interpretarem suas mães, e me dariam o papel de mestre de cerimônia do evento. Recordo de uma professora falar (em uma falsa empolgação) para mim que, em vez de eu fazer uma cena, naquele ano, eu iria apresentar todos os números na escola. Para completar o constrangimento, colocaram uma colega órfã de mãe para interpretar a minha, com o figurino e objetos que eu utilizaria, em uma cena criada por mim.

Esse fato marcou minha infância e, apenas anos mais tarde, entendi que o ocorrido naquele momento foi um silenciamento de uma criança com comportamentos dissidentes, realizado por profissionais de educação não preparados para lidar com aquela situação.

Evitar a ocorrência dessa situação, uma criança com uma performatividade dissidente que aparentemente causava preocupação na comunidade escolar, seguiu os princípios de domesticar gradativamente corpos infantis para que entendam e assimilem as normatividades impostas por uma sociedade binária,

¹ Hoje, vendo as esquetes cômicas produzidas por esses programas, consigo ter um olhar crítico em relação à misoginia e LGBTQIAfobia em muitos casos, não sendo uma questão para mim na época enquanto criança.

onde existem coisas de menino diferentes das coisas de menina. As atitudes das crianças, muitas vezes, são podadas antes de tomarem consciência de gênero, e as imposições heteronormativas não permitem a experiência dos seus sentimentos e desejos.

Parto desse acontecimento para a realização de Feliz Dia das Mães, em que busco transformar um silenciamento em ação. Volto a Tupaciguara e peço para minha mãe selecionar roupas em seu armário, as quais seriam objetos de uma fotoperformance, onde eu poderia, enfim, realizar a homenagem não feita no início da década de 1990. Minha mãe separou 28 looks, os quais foram utilizados por mim em um ensaio fotográfico feito por Anderson Quirino, um fotógrafo da cidade, responsável por grande parte das fotos do arquivo de família da década de 1990. Nessa fotoperformance, eu me apresento sempre na mesma posição, ereto, mostrando a roupa, e calçando o mesmo par de sapatos preto, masculino, com meias pretas.

Sendo um homem cis, ao me apresentar vestido com roupas femininas, não pretendo discutir as relações de identidade de gênero, mas sim questionar os dispositivos repetidos para legitimação de ações do gênero, que vão contra “o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária” (BUTLER, 2003, p. 200). Produzir essa fotoperformance é uma tentativa de transformar o silenciamento em ação, tensionando as questões de memória, dissidências sexuais, autobiografia e contranarrativas.

Neste trabalho, reivindico o protagonismo do meu corpo dissidente na produção de arte contemporânea, na qual a resignificação das narrativas da infância “é também sobre produção de vida, na contramão e a contrapelo de ações e práticas que por anos trabalharam no silenciamento, invisibilidade e morte destes corpos insurgentes e dissidentes” (GORINI, 2019, p. 6). Da mesma forma, garantir a existência cada vez mais frequente de corpos femininos, negros, indígenas, periféricos e LGBTQIA+, em lugares onde essas presenças eram minoritárias (que estiveram, por muito tempo, ocupados majoritariamente por uma elite econômica, social e intelectual, a serviço de um discurso hegemônico, pautado por narrativas do norte global), é um gesto político.

Entendendo que a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Apoderar nossa produção dissidente do campo político no mundo das artes é uma forma de provocar quem se confronta com a obra a partir daquele assunto, explorando as tensões por meio do entrelaçamento de várias

Emilliano Freitas.
Feliz dia das mães.
Fotoperformance com roupas da mãe do artista. Jato de tinta sobre papel algodão. 20x30 cm cada. 2021. Arquivo do autor.





políticas, em vez de privilegiar um possível equilíbrio (RANCIÈRE, 2012).

Utilizar nossas dores como material de trabalho artístico é uma forma de convidar o público a “confrontar considerações mais obscuras, dolorosas e complicadas sobre nossa condição” (BISHOP, 2008, p. 155) e, dessa forma, reverter o apagamento em uma chama de encorajamento e entusiasmo para a comunidade, além de potencializar a visão crítica sobre os assuntos e gerar discussões sobre temas empurrados para dentro dos armários.

Referências.

BISHOP, Claire. **A virada social**: colaboração e seus desgostos. Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Ed. 5, 2003.

GORINI, Paula. **Corpos dissidentes**: perspectivas de gênero e sexualidade na construção de um corpo político. XV Enecult: Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Emiliano Freitas.
Feliz dia das mães.
Fotoperformance com roupas da mãe do artista. Jato de tinta sobre papel algodão. 20x30 cm cada. 2021. Arquivo do autor.



QUANDO CRESCER, SEREI UM MENINO

Thiago Goya

Never again
Give birth to violent men
We will never, never again
Give birth to violent men
(Violent men – Anohni)

No traçar da linha o contorno ganha corpo. Enquanto artista visual tenho direcionado meu trabalho às questões que envolvem a performatividade das masculinidades e os atravessamentos gerados por essas investigações.

No processo do trabalho de criar, combinar, sobrepor e rearranjar imagens, tenho buscado gerar perguntas sobre quais são os contornos possíveis das identidades masculinas e suas pluralidades e, ao mesmo tempo, como essas indagações são refletidas pelo meu próprio modo de agir e ser no mundo. Essa dinâmica abre espaço para diálogos com as pesquisas acerca dos estudos de gênero e sexualidade, campo de interesse para minha produção atual.

Os afetos e as violências produzidos pelas normas de gênero, especificamente os que podem ser relacionados à masculinidade hegemônica ocidental, manifestam-se como ponto de partida em alguns dos meus trabalhos. Quando crescer, serei um menino, trabalho produzido em 2021, carrega elementos simbólicos que aludem ao militarismo ao mesmo tempo em que também se conecta com a infância, e é o ponto de partida para costurar algumas das constantes reflexões em minha produção. O paradoxo do título reflete a ideia de que ser homem é uma extensão do que se costuma estimular desde a infância: o masculino ligado a práticas discursivas que regularizam os corpos dentro dos padrões do masculino, como

Thiago Goya. Quando crescer, serei um menino (Díptico). Papel vegetal, bordado sobre plástico, nanquim e aquarela sobre papel. 26,5 x 26,5 x 0,4 cada. 2021. Foto: Thiago Goya.



atributos de coragem, valentia e violência, que são incentivos constantes aos meninos até à fase adulta.

Em *Quando crescer, serei um menino*, os aspectos formais buscam um diálogo com os aspectos conceituais e simbólicos da obra. São destacadas silhuetas de soldados imponentes bordadas e sobrepostas à representação de meninos que demonstram expressão de choro e birra pintados em aquarela. A materialidade do plástico e do papel vegetal, empregados na elaboração do trabalho, permite o uso da transparência para criar camadas de imagens que se fundem umas às outras, a fim de criar uma tensão entre o que se esconde e o que se revela, entre soldados treinados para serem homens austeros e meninos frágeis que choram com brinquedos de heróis invencíveis, soldadinhos e tanques de guerra de plástico.

Minha atuação enquanto arte/educador na educação básica me permite não apenas observar e testemunhar como as normas de gênero se efetivam, mas também rememorar minha trajetória na escola durante a infância. As violências resultantes por não pertencer ao que me era esperado enquanto um menino, permanecem no cotidiano dentro das regras estabelecidas sobre corpos que são educados para não serem, segundo Butler, um corpo abjeto (2015).

Ao analisar o comportamento pela interação entre meninos, Reis e Paraíso (2013) se debruçam sobre como se constituem corpos guerreiros no ambiente escolar. Por exemplo, a partir do estímulo à competitividade, a normalização de brincadeiras agressivas entre meninos, atividades que separam os mais fortes dos mais fracos, entre outras práticas que constituem um ranqueamento:

Essas diferenças de normalidade e de valoração dos corpos são produzidas por meio da atuação conjunta de normas de gênero e de uma tecnologia de ranking. O ranking, como tecnologia de governo, atua como uma forma de pensar sobre os corpos, de se relacionar com eles, de dispô-los em uma ordem de habilidades, disseminada por todo tecido social; uma forma que os convoca ao constante desejo por atingir uma posição à frente na ordem de classificação. (REIS; PARAÍSO, 2013, p. 1252).

Na obra, a maneira como são dispostas imagens que remetem à fragilidade junto às que denotam bravura tendem a desfazer a ideia de hierarquia ou oposição, subvertendo o que seria passível de ser classificado entre o mais forte e o mais fraco pressuposto dentro do pódio do ranqueamento. As aparências estereotipadas que contribuem para a manutenção de um masculino inabalável são colocadas em dúvida. Nesse sentido, questiona-se a

Thiago Goya. Quando crescer, serei um menino (Díptico). Detalhe. Papel vegetal, bordado sobre plástico, nanquim e aquarela sobre papel. 26,5 x 26,5 x 0,4 cada. 2021. Foto: Thiago Goya.



maneira como os papéis de gênero são reafirmados à medida em que homens são classificados como mais masculinos dentro dos ideais que constroem seus corpos guerreiros, posto que, para Butler, no jogo das performances de gênero “a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença” (2015, p. 243). A possibilidade de arranjar e compor essas imagens, dando a elas outros sentidos fora de seus contextos originais, permite que haja uma ruptura naquilo que cada uma significaria com relação à leitura de uma identidade viril.

A figura do soldado, ao ser incluída no trabalho, torna-se alegórica e carrega sentidos e significados relacionados ao heroísmo. É uma maneira de estabelecer conexões com arquétipos do masculino, especialmente pela missão de se construir um corpo preparado para vencer e jamais esmorecer. Não se trata de limitar a um padrão universal da masculinidade dentro do militarismo e do bélico, já que, a partir do pensamento de Butler (2015, p. 21) a constituição de gênero leva em consideração intersecções étnico-raciais, políticas, culturais e também de recorte de classe, de modo que se torna impossível refletir sobre o conceito de gênero sem avaliar outros recortes que constituem os sujeitos.

Nesse cenário arquitetado, os elementos que constituem minha obra não estão postos para reafirmar um determinado tipo de masculinidade, mas sim para desviar dessa rota, criar novos percursos e dar espaço para a dúvida e para algumas das seguintes questões:

[...] em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial? (BUTLER, 2015, p. 30).

O que é trazido são indícios do que, como artista e propositor, gostaria de comunicar e investigar com imagens dúbias e contraditórias que permitem a desconfiança, já que é sabido que imagens traem o olhar. Sob a mesma ótica está a figura da drag, que arquiteta um corpo feminino não para ser uma mulher, mas para nos lembrar que o corpo é passível de ser construído para uma determinada performance de gênero, com códigos e marcas próprios (LOURO, 2004, p. 87).

Bordar, desenhar e pintar soldados e armas é uma forma de indicar pistas de um masculino, para depois desconstruí-las com o choro de uma criança frustrada com seus brinquedos quebrados. A partir da incisão e da quebra causadas pelo conflito entre esse conjunto de imagens é que perguntas de diversas ordens podem vir

à tona. A ruptura decorre do desvio. De acordo com as normas de gênero aqueles que rompem com o que é deles esperado acabam classificados dentro de uma dissidência:

[...] haverá aqueles e aquelas que rompem as regras e transgridem os arranjos. A imprevisibilidade é inerente ao percurso. Tal como numa viagem, pode ser instigante sair da rota fixada e experimentar as surpresas do incerto e do inesperado. (Louro. 2004, p. 16).

Ser um menino é estar em constante campo de guerra para se tornar homem. Quando crescer... surge a partir das inquietações acerca da construção de uma identidade masculina baseada em ideais e estereótipos de virilidade, de autoridade e de poder.

Quais outras referências podem ser consideradas para além das masculinidades baseadas em uma heteronormatividade compulsória? Em que medida fomos educados, e nos educamos, para performar certos modos de ser, parecer, e acreditar o que é ser homem?

Thiago Goya. Quando crescer, serei um menino (Díptico). Detalhe. Papel vegetal, bordado sobre plástico, nanquim e aquarela sobre papel. 26,5 x 26,5 x 0,4 cada. 2021. Foto: Thiago Goya.



Referências.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

REIS, Cristina d'Ávila; PARAÍSO, Marlucy Alves. A constituição de corpos guerreiros em um currículo escolar. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.38, n.4, p.1243-1266, out./dez. 2013. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe-realidade/issue/view/2253>. Acesso em: 05/11/2022.

Thiago Goya. Quando crescer, serei um menino (Díptico). Detalhe. Papel vegetal, bordado sobre plástico, nanquim e aquarela sobre papel. 26,5 x 26,5 x 0,4 cada. 2021. Foto: Thiago Goya.



**IMAGENS DISSIDENTES:
DESAPRENDIZAGENS E
DESOBEDIÊNCIA
EPISTÊMICA**

Fábio Wosniak

Vivemos numa realidade transgressiva, violenta e muito enganadora, onde vemos a destilação do circo político feio e sinistro e como os líderes governamentais muitas vezes não nos representam e apenas ameaçam a integridade e harmonia da nossa sociedade adormecida. Uma sociedade que se governa cega e silenciosamente pelos mandamentos de uma igreja estranha à nossa sabedoria ancestral indígena, trocando a mãe terra por outra mãe, aquela que estranha e naturalmente obteve sem sexo carnal o filho daquele Deus que se impôs com sangue vivo nas nossas terras. Na nossa sociedade atual, prevalecem certos discursos normativos sobre sexualidade e gênero, que contribuem para regular o que é considerado comportamento apropriado ou inapropriado...

(Fragmento do Discurso de Hija de Perra,
na marcha de 2013 pela diversidade sexual em Arica.)

Percursos dissidentes: por uma reconstrução dos saberes

Dissidências. Este tem sido o recorte amplamente estudado e pesquisado por este Grupo de Pesquisa, no qual habitam, em sua totalidade, humanidades que rompem com a lógica heteropatriarcal, colonial e opressora. São corpos que, com suas práticas artísticas, rasgam ao meio todos os tratados colonizadores das artes. Acionamos outros saberes, tensionamos as regras estabelecidas com a nossa ética/estética. Não nos enganamos com os cenários atualmente desenhados, que disfarçam uma política de extermínio – genocida e epistemicida, contra as populações dissidentes sexuais e de gênero, pretos/as, povos originários, mulheres.

A compreensão a que chego do termo dissidência, neste ensaio, é que se trata de investigar como estas imagens se apresentam ao mundo, sem negociar disfarces ou ajustes para estarem no que chamamos “circuito das artes”. Compreendo que ajustar ou disfarçar é censurar. Como bem observamos no ano de 2017, com o cancelamento da exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira”, na cidade de Porto Alegre, Brasil, por pressão de segmentos conservadores da sociedade, com acusações que variavam sobre incentivo à prostituição infantil e zoofilia. Sabemos que se trata de homofobia. Por mais que tentem explicar o contrário, é a homofobia imperando. Pois, há séculos, existem nus e sexualidade nas obras de arte em museus do mundo inteiro. Mas sempre disfarçados ou não na lógica

heteropatriarcal.

Quais os incômodos que estas imagens dissidentes causam? O que estas imagens estão desafiando?

A resposta é muito simples. Primeiro, elas revelam desejos, em que estes, por muitas vezes, só podem existir nos seus guetos. Nos asfaltos ou becos escuros onde homens podem satisfazer suas práticas homoeróticas sem “manchar” sua “heterossexualidade”. Segundo, que estas imagens desafiam a tão proclamada diferença sexual. Denunciam e anunciam, ao mesmo tempo, experiências outras de vida e de sexualidades. Por vezes, borrando as fronteiras entre masculino e feminino. Destituindo, inclusive, estas categorias. Como salienta o Coletivo Universitário de Dissidência Sexual, CUDS no Chile.

Este grupo, com seus órgãos desobedientes, quebram toda a tradição cognitiva acerca de sexo e gênero. Diversidade é substituída por dissidência, por entenderem que a diversidade traz, em sua estrutura, uma cumplicidade com o modelo econômico capitalista. A dissidência sexual, nesta perspectiva, é subversiva; não opera modelos e não prevê a “salvação” com respostas absolutas e curativas.

Temos perseguido esta referencialidade em nossos estudos. Seguindo a pista de que sexo/gênero, em momento algum, deve estar encerrado em grilhões universalizantes de saberes. As experiências estão para além da diferença sexual, mesmo que dominadas pelo sistema patriarco-colonial – haja vista a história da pornografia no mundo.

O saber dissidente é “descolonizador, desidentificador e desbinarizador” (PRECIADO, 2022, p. 34). Neste sentido, que é preciso ao mesmo tempo desaprender e desobedecer. Pois o que nos é imposto é uma norma heterossexual compulsória. Portanto, o que essas imagens nos convidam é a pensar sobre a descolonização do corpo.

Se somos convidados/as a pensar sobre como descolonizar nossos corpos e corpas, diante das imagens dissidentes, precisamos construir uma outra forma de pensar/saber sobre como existir diante dessas construções que dessacralizam o corpo de uma esfera binária, do sexo para a reprodução, e de outras ordens impostas pela falsidade pregada por religiões embebidas no evangelho cruel de algumas religiões cristãs.

Ergue-se uma outra pedagogia da existência, a qual, através da prática artística e das imagens produzidas pelos/as artistas dissidentes, desobedientes como são, nos desconfortam e nos mobilizam a atravessar as fronteiras das dualidades, onde será possível constituir um saber dissidente que não apenas rejeite as

linguagens hegemônicas, mas as interroguem, colocando-as frente a frente, desnudando suas verdadeiras intenções, que são as de silenciar os discursos produzidos pelos subalternos sexuais e de gênero (PRECIADO, 2022).

Aprendizagens desobedientes: erguendo as vozes subalternas

Aqueles que compreendem o poder da voz como um gesto de rebelião e resistência incitam o explorado – o oprimido – a falar.

Bell Hooks – Erguer a voz.

Para iniciar este pensamento sobre aprender a desaprender, assim como a desobedecer, precisamos nos debruçar sobre como vem acontecendo o ensino de artes visuais. Inserido no contexto da formação inicial e continuada, como docente e formador em instituições públicas brasileiras de ensino superior e básico desde 2007, observo que os conteúdos e conhecimentos em arte pairam sobre saberes concentrados nas práticas artísticas europeias – da Antiguidade ao Renascimento – e brasileira, tendo como objeto de fetiche o Modernismo. Conservando um imaginário de uma gênese da arte na Europa e uma produção, por muitas vezes, elitista e racista do Brasil.

Talvez, seja importante ressaltar que, quando tratamos do pensamento descolonial, não significa que ignoramos as fontes dos saberes hegemônicos; muito pelo contrário, aprendemos sobre seus discursos e como eles operam, a ponto de entendermos que esses saberes, muitas vezes, dizem pouco ou quase nada sobre nós – dissidentes sexuais e de gênero, pretos/as, povos originários, mulheres, do sul global. Até porque foram essas epistemologias do norte global que deram origem às “teorias” raciais, criminalizaram e patologizaram a homossexualidade, disseminando com a colonização suas pseudociências.

Assim como entendemos que a estrutura que alicerça o conhecimento, principalmente nas universidades, onde são formados/as os futuros professores/as, privilegiam um cânone de pensadores, resultando em uma idolatria universalizante centrada em países como França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos (GROSFUGUEL, 2016). Isso desconsidera ou categoriza como inferiores conhecimentos produzidos em outros países.

Centrar pesquisas, exclusivamente, no conjunto de saberes produzido pelos homens ocidentais brancos, é garantir o privilégio epistêmico desses países colonizadores. Assim, como se passarmos a considerar essas teorias como verdades absolutas, e que estes são os conhecimentos superiores aos demais produzidos em outras regiões do mundo, realizaremos a manutenção do epistemicídio. Desobedecendo esta lógica, os saberes dissidentes que propomos consideram a “diversidade epistêmica do mundo, em direção a uma multiplicidade de sentidos até um mundo pluriversal” (GROSGUÉL, 2016, p. 44).

Buscamos diálogos com as práticas artísticas dissidentes contemporâneas, uma vez que temos assistido aos investimentos de artistas na transversalidade dos saberes e nas rupturas com os cânones das artes, transitando por linguagens artísticas, borrando as fronteiras, questionando inclusive o que seria a arte e seu sistema (COSTA, 2019).

Aprender a desobedecer e erguer a voz significa, antes de tudo, localizar em nossas práticas artistas e docentes, onde reproduzimos estes discursos que fazem a manutenção do projeto imperial/colonial/patriarcal/racista/sexista. Despir-se do “senhor do ocidente”, como bem assinala Aza Njeri (2020), é uma tarefa cotidiana, que nos exige atenção, pois somos seduzidos por esse monstro com muitos tentáculos o tempo inteiro, quando, em muitas das vezes, nos vemos obrigados a servi-lo.

É fundamental assumirmos os riscos desta desobediência, pois o sistema está atento em silenciar nossa desobediência epistêmica, muitas vezes, em ameaças veladas. Só de existirmos nesses espaços, com nossos corpos políticos, ameaçamos o privilégio epistêmico desse sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista. É preciso lembrar constantemente que, apropriar-se das nossas vozes, consideradas marginais, descolonizar-se da voz do outro opressor, deslocando-se de objeto para sujeito, implica saber escutar e saber para quem e com quem falamos, para ouvir e falar de uma maneira outra (HOOKS, 2019).

Assim, nos colocamos no mundo, implicados/as em nossas escolhas e decisões, marcando uma presença que não é neutra, anunciando formas outras de aprender, apresentando saberes outros que não costumam figurar nas bibliografias ocidentalizadas. Que nossos saberes são práticas democráticas, a serviço “da boniteza da presença humana no mundo” (FREIRE, 2021, p. 37), de uma ética/estética justa e pluriversal, que respeita o ser e a natureza, inclusive não dissociando humanidade e natureza, na qual as cosmopercepções gestam nossas poéticas.

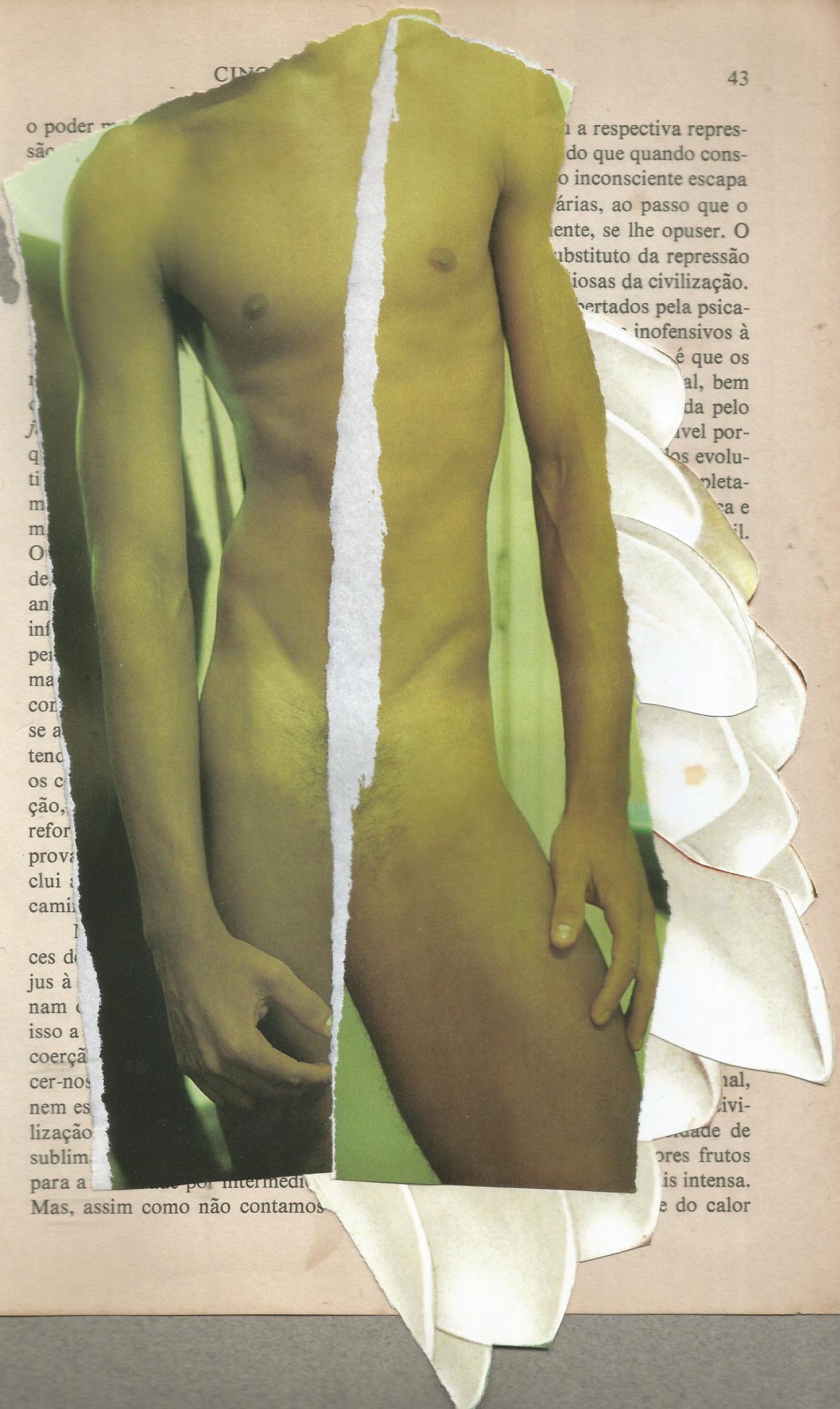
o poder m
sã

a respectiva repres-
do que quando cons-
o inconsciente escapa
árias, ao passo que o
ente, se lhe opuser. O
substituto da repressão
iosas da civilização.
bertados pela psica-
inofensivos à
é que os
al, bem
da pelo
vel por-
os evolu-
pleta-
e
il.

de
an
inf
per
ma
cor
se a
tenc
os c
ção,
refor
prova
clui
cami

ces d
jus à
nam
isso a
coerçã
cer-nos
nem es
lização
sublim
para a
Mas, assim como não contamos

nal,
ivi-
dade de
ores frutos
is intensa.
e do calor



Tais são as pistas para uma desaprendizagem e uma desobediência epistêmica. São estas as deambulações percorridas por práticas artísticas das dissidências. Não existem regras ou manuais a serem seguidos. É preciso criar, se permitir à experiência de uma vida não limitada às normas do: “Penso, logo existo”, ou do: “Conquisto, logo existo” (GROSFOGUEL, 2016, p. 31), ideia cartesiana de existência e de construir saberes.

Romper a lógica hegemônica exige criar metodologias outras, maneiras de ensinar e aprender coletivas. Partindo de saberes ancestrais, dos diálogos onde são expressas as experiências de vida. Olhar para o entorno e pesquisar materiais que são potência para os processos de criação. É uma educação dos sentidos que estamos convocando. Precisamos aprender a cheirar, tocar, saborear, ver e respirar. Pois tudo isso nos foi negado por uma educação que privilegia a razão em detrimento de um conhecimento que envolve todo o corpo.

Um saber estético dissidente investiga o/a artista e sua prática, apreende que a prática artística só pode ser explicada a partir dela mesma. E que todos/as têm o direito de acessar estas formas de conhecimento, e que a universidade é um lugar de pesquisa e produção de saberes que envolve a pluriversalidade e a descolonização dos saberes. Como adverte Preciado (2022), é onde fabricamos nossa liberdade, distanciados de qualquer negociação com as regras heteronormativas. Almejamos uma vida outra, de que não sabemos, e talvez nem queiramos saber.

Apresentamos, pela fragmentação e opressão até hoje imposta a nós, corpos reconstruídos, dissidentes. Imposição esta vinda da religião, da política, dos discursos médicos. Estamos nos reconstruindo, nos recriando, a partir de estéticas outras. Somos arquivos políticos vivos.

Referências.

COSTA, F. J. R. da. Ensino/Aprendizagem das Artes Visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. **Revista GEARTE**, [s.l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.92908. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/92908>. Acesso em: 23 out. 2022.

GROSFOGUEL, Ramon. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista**

Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, 2016.

NJERI, Aza (Viviane Moraes). Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Revista Ítaca**, n. 36 – Especial Filosofia Africana, 2020. Acesso em: 23 out. 2022.

(SER)DISSIDENTE

Larissa Rachel Gomes Silva

O que me remete ao termo dissidência? Na verdade, o que seria dissidência, particularmente? Durante meus anos iniciais de formação em artes visuais, poucas vezes escutei esse termo ou estudei seu conceito. Durante a pós-graduação, em encontros de grupos de estudo, passei a escutar e ler artigos sobre esse termo com mais frequência, mas ainda não conseguia compreendê-lo como um todo: o que é a dissidência?

É claro que, se olharmos o sentido da palavra em um dicionário da língua portuguesa, ele será sinônimo de discordar. E então, a dissidência na arte, é o ato de discordar? Discordar do quê? Da arte atual? Da arte antiga? Da história da arte eurocêntrica, branca e masculina? Ou, simplesmente, discordar e fazer surgir uma nova forma de entender a arte? E a artista dissidente, como seria essa produção? Como é ser artista dentro dessa ideia? Ser artista dissidente seria entrar em desacordo com ser artista?

Em diversos momentos, já me questioneei se, de fato, sou artista. A cada edital que tentei e não fui aceita, principalmente durante a graduação, quando estava começando a entender melhor o que é arte. Porém minhas tentativas de fazer parte de um circuito artístico eram sempre recusadas, e me via apenas com uma possibilidade: ser professora.

Como eu estava em um curso de licenciatura, o que seria mais natural seria me tornar professora; não descartava a ideia, e hoje sou professora, mas sempre pensei que não precisaria ser apenas uma ou outra, poderia ser as duas coisas. Qual seria o problema? Não via e não vejo problema em ser artista professora, pois me entendo como ambas; porém é um percurso complicado, cheio de impasses, mas passei a compreender que ensinar e fazer arte estão relacionadas desde tempos antigos. Está na relação entre o mestre e o/a aprendiz, repassar o conhecimento adquirido para o/a mais jovem;, uma relação que vai além da arte, e está em nossa vida, como a troca de saberes entre mulheres.

Durante meu amadurecimento artístico, fui me entender como mulher artista, passei a buscar outras artistas e fui além: passei a procurar outras mulheres que não estavam ou não se entendiam artistas, mas possuíam conhecimentos de práticas manuais desvalorizadas, como a costura, o crochê e o bordado. Com isso, passei a notar que minha produção, desde o início dos meus estudos, vem se desenvolvendo em torno da arte têxtil. Hoje consigo notar a influência de outras mulheres da minha família nesse entendimento. Trabalhar o têxtil é quase natural entre as mulheres. Quase todas nós temos algum familiar que sabe fazer bordado,

Larissa Rachel Gomes Silva. Bonecas de trapo, escultura têxtil. 2018.
Fonte: acervo pessoal.



marca ou crochê, entre outros processos.

Na minha caminhada, entendi que esse “saber” é um processo educativo e artístico, mas não acadêmico, que uma mulher transmite para a outra, seja da família, seja entre amigas. Ainda me lembro de que, quando minha tia colocava as cadeiras na calçada de sua casa, para conversar e fazer crochê com suas vizinhas e trocar dicas com elas, confesso que, naquela época, tentei aprender, mas não consegui desenvolver tanto quanto a costura. Foi minha avó que me ensinou os primeiros pontos, o que fui melhorando com o tempo, de modo que, hoje, a costura é um lugar de possibilidades em minhas criações: as **Bonecas de trapo** foram o início deste caminho.

Durante a pandemia e o período de isolamento, comecei a viver um momento de inércia na minha produção, pois não consegui desenvolver nenhum projeto. Contudo, além de artista, sou professora, e precisava motivar e estimular minhas turmas a continuarem produzindo, com os recursos e dentro das possibilidades que existiam. Assim, notei que, durante minhas aulas, ao mesmo tempo que estava estimulando os processos criativos e pesquisas dos meus estudantes, estava estimulando o meu próprio processo.

Colaborar com o processo criativo de outros artistas/professores, os quais estão enveredando na arte e enfrentando caminhos similares aos meus, me fez perceber que precisava me desafiar e voltar para minha produção; não aos meus processos mais recentes com a arte têxtil, mas à pintura a óleo, que foi o ponto de partida na minha trajetória artística, quando ainda criança, recebendo o apoio da minha família para pintar.

Voltei à pintura a óleo, porém experimentando a técnica sobre telas de cortiça, que eram parte de outro trabalho, que se desfez com o tempo. Era um material que me chamava a atenção, porém não sabia como lhe dar outro ressignificar. Então, acabei deixando de lado por muito tempo as possibilidades que ele poderia ter, quando vi, em minhas aulas de Análise de Materiais Expressivos e Pintura I, como minhas turmas reagem a cada processo e matérias que eu levava ou pedia que levassem para experimentar. Notei como cada um conseguia tirar o melhor que podia do material que estava levando, entre tecidos, madeira e papel.

A cada aula, notava como ficavam mais interessados e estimulados à experimentação. Eram trocas enriquecedoras, que me motivaram a voltar ao processo de experimentar. Dessa forma, comecei a trabalhar com as telas de cortiça, que foram ganhando cores e formas.

Larissa Rachel Gomes Silva. Sem título. Óleo sob cortiça. 2022. Fonte: acervo pessoal.

Larissa Rachel Gomes Silva. Sem título. Óleo sob cortiça. 2022. Fonte: acervo pessoal.





Pinteí corpos, desde que viessem trabalhando com temas femininos, pois o corpo é o tema que mais venho explorando, por questões particulares, desde as bonecas de trapo. Acredito que as formas e padrões corporais podem ser muito mais exploradas, já que ainda vivemos presos a aparências; e que se tornar mais forte com o uso constante das redes sociais vem influenciando cada vez mais a vida das pessoas, desde a forma de comer até a de se vestir.

Optei por deixar parte da tela in natura para que o material fosse notado. As cores deveriam contrastar, dentre todos os processos. O primeiro foi o que mais chama a atenção, pois me permite deixá-la inacabada.

Acreditava que retornar a esse processo, o qual já havia achado que não tinha mais sentido no caminho que estava tentando traçar, foi algo necessário para entender que meu processo criativo não está preso a uma técnica ou material específico, mas posso explorar as várias possibilidades, desde técnicas mais básicas até processos mais conceituais.

E, ao chegar ao quase fim dessa reflexão, ainda não vou definir o que seria dissidência. No entanto, a proposta não é uma definição – esse nunca foi o objetivo –, mas sim compartilhar minha dissidência, voltar-me para quem sou, trazer e compartilhar minha inquietações, que parecem não ter nenhuma relação com a arte. Porém a arte está sempre em metamorfose: artistas sentem, vivem, choram, riem, procuram entender o que não tem sentido; os artistas dissidentes não precisam se explicar. Somos, fazemos, criamos. Se a arte faz você questionar, criticar de forma positiva ou negativa, chegamos a algum lugar. A arte existe para fazer pensar além do que você imagina.



RASGO

Mônica Lóss dos Santos

a mulher é uma construção
deve ser a mulher basicamente é para ser um conjunto
habitacional
tudo igual tudo rebocado
só muda a cor [...] (Angélica Freitas)

Rasgo é uma série de trabalhos iniciados no final de 2018, os quais venho desenvolvendo até o presente momento. Esta pesquisa surge em um contexto peculiar, em que, depois de anos afastada da prática artística, lancei-me ao almejado reencontro com a pesquisa poética. Somado a isso, também travava outro embate, igualmente desafiador: o de construir um ninho, um refúgio¹ em um novo país, já que, em 2016, havia imigrado para os Estados Unidos. Mas antes de adentrar nos meandros da construção desta série, gostaria de trazer algumas considerações pertinentes para contribuir com as reflexões sobre o tema que estamos propondo aqui discutir, que são as dissidências na arte contemporânea.

Ser uma mulher artista, “latino-americana-brasileira” e imigrante, vivendo nos Estados Unidos, constituiu-se como um aspecto que vem atravessando minha pesquisa artística de diferentes maneiras. Mesmo não sendo um tema abordado de modo direto, ele está sempre presente, enquanto vou coletando as insignificâncias da vida cotidiana, tão potentes e que são capazes de revelar suas singularidades e agudezas entranhadas.

Mas antes de adentrar nos meandros da construção desta série, gostaria de trazer algumas considerações pertinentes para contribuir com as reflexões sobre o tema que estamos propondo aqui discutir, que são as dissidências na arte contemporânea.

Ao partir do têxtil, enquanto materialidade explorando procedimentos e modos de fazer (e de desfazer), tais como crochê, bordado, tecelagem, tingimentos, entre outros, produzo construções, objetos sensoriais e vestíveis que se relacionam com o espaço como caminho para investigar a dimensão ritualística dos fazeres que se desvela na repetição e ruptura do gesto, e como ele se torna um caminho de reinvenção, tanto do próprio fazer como também de algo mais profundo e íntimo, o que venho há algum tempo denominando fazer(se)es².

Este panorama vem conduzindo meu interesse, por investigar noções de identidades, de pertencimento, de ficcionalização dos corpos para produzir naturezas fabuladas e as relações entre o feminino e o doméstico; vínculos que comportam uma carga histórica sobre a construção do feminino, do corpo e em torno dos fazeres manuais como uma extensão dos labores das mulheres e, por

¹ Um refúgio é aquilo que abriga, e protege, que permite privacidade, conforto e aconchego. Se observarmos a natureza, os animais antes de terem suas crias, preparam um lugar seguro para trazê-los ao mundo, um lugar de acolhida e morada. Um lugar que, em alguma medida, substitui a primeira morada, o corpo-casa e que seja esse elo entre o dentro e o fora. A noção de refúgio foi se constituindo como elemento condutor de minha prática justamente por realizar esta costura entre o universo interior, de intimidade e acolhimento com o mundo exterior, na busca pelas insignificâncias que permeiam a vida cotidiana e nas experiências com o mundo.

² Fazer(se)es - É uma expressão cunhada durante minha investigação de doutorado que busca entrelaçar dois aspectos da subjetividade que ocorre através de construções, mediadas pelas narrativas e pelos fazeres ou práticas artísticas. É um termo de duplo sentido, ao referir-se às construções internas, as reelaborações íntimas desencadeadas a partir dos fazeres manuais como um espaço que possibilita extrapolar os limites da vida privada.

consequência, imbricados a uma (falsa) compreensão e definição “totalizante” de feminino.

Dito isso, considero que não há como me manter neutra ao adentrar em campos que naturalmente trazem questionamentos, tensões, e que tangenciam/tratam das dissidências, sejam elas quais forem. E justamente aqui, acredito ser pertinente compartilhar alguns questionamentos que me acompanham nos últimos tempos sobre o tema: Qual será o significado e sentido para a produção em arte contemporânea de trazer à tona questionamentos sobre as dissidências? Será que meu trabalho toca questões e temas dissidentes? Será que eu posso falar sobre dissidência a partir das questões que trago em minha prática artística? E quem pode falar? Quem é que autoriza esse lugar de se sentir dissidente?

De antemão aviso que, para estes questionamentos, não tenho respostas definitivas, e talvez, nunca as terei. O que me proponho aqui é compartilhar o que faz sentido no contexto em que vivo e atuo e, de forma muito honesta, dialoga com minha realidade e experiência até aqui.

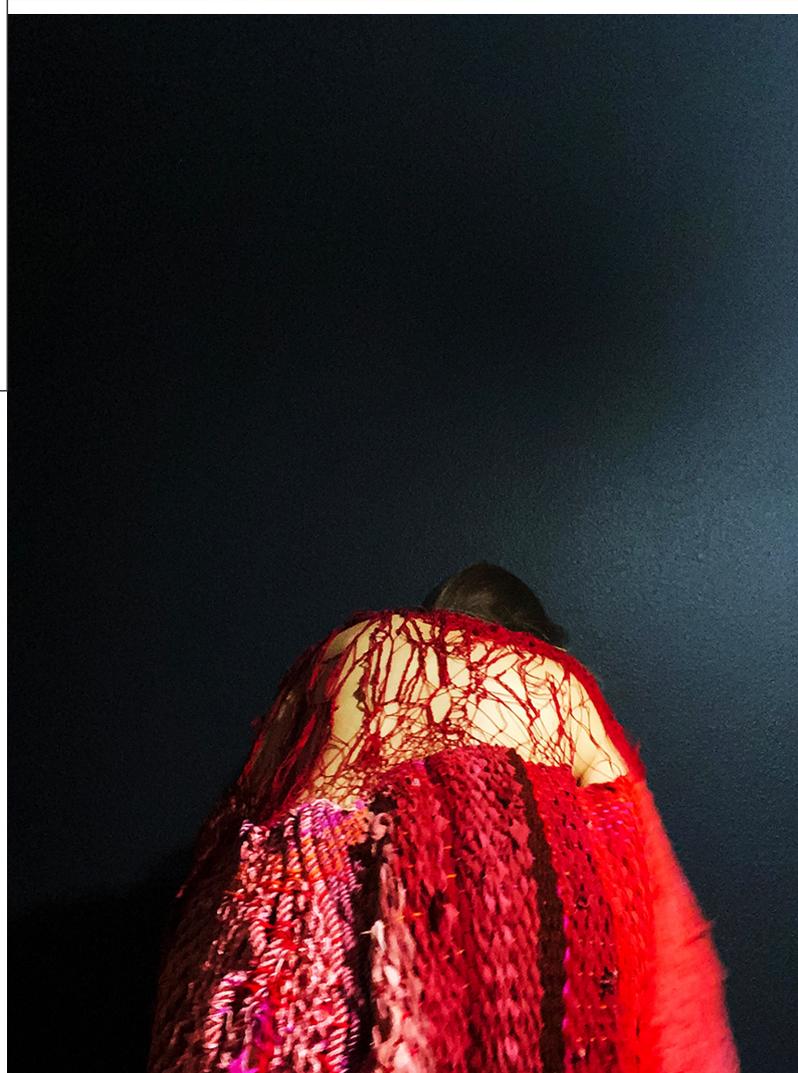
Pensar sobre as múltiplas camadas que envolvem as dissidências tem me possibilitado refletir profundamente sobre as questões de gênero e as relações de imigração/migração dessa realidade circundante que repercutem em minha prática artística, na elaboração de minha subjetividade e nas relações com o contexto em que vivo. Estes temas revelam problemáticas do mundo contemporâneo, tais como os trânsitos e deslocamentos, o fato de ser uma mulher artista da América do Sul no contexto da América do Norte, a sensação de não pertencimento e a construção constante das identidades com raízes flutuantes. Já que “Qualquer situação de deslocamento implica em perdas e adversidades, grandes ou pequenas, passageiras ou definitivas”. (LEITE, 2017, p. 47).

Além disso, a memória constitui um vasto campo de investigação, sendo um espaço de resgate e fabulação, que liga o vivido ao presente, como um refúgio, como o lugar de localizar as perdas, “em um interstício” na constante busca de ser e não somente de estar.

O rasgo e a dimensão ritualística dos fazeres manuais como prática de reinvenção

Mônica Lóss – Carnação II – #autorretrato. 2022, da série Rasgo. Fotografia | Impressão em papel algodão com pigmento natural. 45 x 60 cm (cada), edições 1/10 + P.A.

*Não é uma preocupação minha espiritualizar nada.
As coisas se espiritualizam por si só.
(Sonia Gomes)*



Rasgo, no meu trabalho, constrói-se, inicialmente, através da ruptura do tecido plano em tiras e fios e, logo após, vai se desvelando em questões formais e conceituais. Rasgo é a anunciação de um ato que não se dá somente pela palavra e pela ação, mas é constatado através do seu som, com intensidades e volumes variados. O som que advém do gesto, pode ser rápido e enérgico, ou lento e lânguido; entretanto, em todo o caso, sempre denuncia certa violência que existe na ruptura de coisas inteiras, mesmo sendo elas suaves e flexíveis como tecidos.

Os ruídos que extraía com as pontas dos meus dedos ao rasgar o tecido, transformando a superfície plana e lisa em fios, se assemelham a um canto triste, estridente e sem melodia que venho aprendendo a dosar ao ir empregando menos ou mais intensidade no ato. Pensando bem, não sei por que não uso a tesoura para cortar seus pedaços. Talvez, para que haja uma despedida justa, precisamos desse último embate, “um corpo a corpo” final.

Depois, ao me deparar com aquele emaranhado de fios, o que antes era um tecido inteiro e serviu de abrigo para corpos, agora estava ali em frangalhos, fazendo-me pensar na passagem e na permanência das coisas no mundo.

Um ritual do fazer instaurado no meu processo, “fazer, desfazer e refazer”, como quem fia o tempo, desfia a memória e confia nas forças das naturezas e dos ritos. Através da repetição e disrupção do gesto, venho construindo um ritmo para o meu fazer, percebendo a dimensão ritualística dos gestos e estabelecendo conexões com saberes ancestrais advindos da tecelagem no contexto contemporâneo.

É através deste processo que venho reconhecendo modos de reinvenção em minha prática ao combinar procedimentos, ir experimentando “modos de fazer”, de não fazer e, também, de desfazer. Não me interessa por realizar uma execução perfeitamente acabada, mas sim deixar aparente as marcas do material tal como ele é, com suas costuras, etiquetas, botões. Um fazer que não reproduz e não utiliza receitas, já que não se esgota na realização e na busca por resultado final.

As práticas de reinvenção do gesto vêm se constituindo como um campo de pesquisa formal e, também, conceitual. Um modo de criar um caminho próprio, não repetível, que não reproduz, e sim está no constante processo de burlar “regras” de um fazer carregado de uma herança, que todas nós, mulheres, partilhamos ou herdamos, em alguma medida.

Desta maneira, minha prática desvela-se e revela um modo de lidar e promover minhas pequenas desobediências, “experimentando rotas alternativas e percursos que não

reproduzem, mas sim que vão surgindo espontaneamente através do fazer”. (LÓSS, 2021, p. 172).

Buscando conectar-me com a origem das coisas, deparei-me com um tipo de conexão ritualística proveniente de saberes ancestrais que, mesmo invisíveis, me acompanham. Segundo Bueno, “Conhecer a origem das coisas equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico [...]. Retornar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens recuperando o tempo forte, o tempo primordial” (2005, p. 25).

Assim, tecelagens produzidas em outros tempos, roupas, retalhos, restos de tecidos, linhas e fios tornaram-se a matéria principal de minha pesquisa para produzir construções têxteis, objetos sensoriais e vestíveis.

Lembro-me nitidamente de reunir “jogos de cozinha”, panos de pratos, jogos americanos e lençóis antigos, acumulados ao longo dos anos. Nenhum desses artigos foi comprado por mim. Eles foram ganhados ou doados em épocas diferentes da vida, alguns do meu “enxoval” ou mesmo heranças de família.

De modo silencioso, cada um desses materiais narrava um tempo vivido ou imaginado. Noites de choro e tristeza, alguma enfermidade, na qual o corpo repousou ou se alimentou para recuperar forças, onde houveram sonhos, realizados e perdidos, ou simplesmente se sucumbiu à exaustão: coisas carregadas de memórias, fragmentos e pedaços de um tempo para construir novos corpos, portais, passagens e fendas por onde penetrar e, também, escapar.

O pano é um material que conversa e se desenvolve, ele responde minhas vontades de rasgar as impossibilidades, carrega memória mais do que qualquer outra coisa. É como eu disse sobre a minha vida, mas também sobre muita coisa ao redor. Não sou apaixonada pela vida, sou apaixonado pelos mistérios, os segredos da vida; o tecido é misterioso, tramado, é um conjunto de fios que não percebemos se não chegarmos perto, se não tocarmos, se não refletirmos (GOMES, 2018, p. 76).

Além do trabalho de Sonia Gomes, uma artista com quem compartilho dentre outras questões, o interesse pelo têxtil enquanto matéria carregada de memória e mistérios. Pareceu-me muito interessante a analogia que Louise Bourgeois, artista que também é uma grande referência em minha pesquisa, faz ao considerar que tanto a cama como a mesa são lugares produtores de sofrimentos e angústias, os quais aprisionam os corpos e desejos das mulheres. De certo modo, a superfície retilínea relativa à cama ou à mesa, representaria a ideia central de “Uma vida linear, sem

emoções, na qual o destino da mulher é casar, ter filhos e morrer, sendo que todos estes acontecimentos podem ocorrer no mesmo lugar” (De LAURENTIIS, 2017, p. 64).

A domesticidade da casa e seus elementos ainda é um lugar que produz sentimentos conflitantes, mas principalmente que fala das experiências de mulheres que ainda vivem a sensação de aprisionamento, seja pelas jornadas, duplas ou triplas de trabalho, seja pela insegurança de viver relacionamentos abusivos de subjugação e violências.

Falar sobre esses lugares acaba sendo um modo de refletir sobre as experiências e vivências de mulheres que ainda permanecem invisibilizadas, sobretudo, quando penso nas dificuldades encontradas por nós mulheres artistas em avançar em suas carreiras dando, conta da esfera profissional e das demandas da vida doméstica em condição desigual, comparadas a artistas que não possuem tais demandas.

Persiste a inquietude de que as relações que se desdobram a partir do lugar do feminino, do corpo da mulher e tudo que envolve sua construção, ainda precisa ser esgarçado, tensionado, saindo desse lugar de “superação” que paira no ar. Se ainda sentimos medo em sermos violadas, silenciadas, ter nossos direitos subtraídos, sermos objetificadas, menosprezadas, e ainda precisamos lutar de formas desiguais por visibilidade, sobretudo, enquanto mulheres artistas, ainda temos um longo caminho pela frente.

Carnação e os rituais do tecer

Dentre as construções têxteis que venho desenvolvendo nesta série, escolhi uma das peças que está em processo atualmente, na qual trabalho desde meados de 2022. Avanço pouco a pouco, já que produzi-lo requer muito mais que o fazer das mãos; envolve o movimento de todo o corpo.

Nesse sentido, percebo que o tecer é um elo de conexão profunda entre o exterior e o interior. É um ato que envolve todo o corpo e os sentidos, que afeta e é afetado. Um fazer-ritual de conexão profunda comigo e com quem veio antes de mim, com a natureza e suas intempéries, vulnerável e suscetível às mudanças do tempo e da vida. Exploro o tecer expandido, que se desloca e escapa dos espaços sedentários e íntimos, pertencentes ao universo imóvel da casa, onde por muito tempo foi o espaço destinado a nós, mulheres, para ser uma prática de revelar e desvelar-me. Criar tramas de fios e corpo, criar territórios, portais, construções e corpos

imaginados e improváveis, que teimam em contrariar limites impostos e que são impetuosos como entidades.

De um modo muito espontâneo, minha prática artística indica-me algumas estratégias e modos particulares de operar. Não há um tempo definido para avançar em cada série e projeto. O tempo vai sendo ditado pelos materiais que vão chegando até mim, sejam eles provenientes de descarte, doações ou desapegos, meus e de outras pessoas, ou adquiridos em lojas de segunda mão. O tempo é o das coisas.

Carnação³ é a terceira família de trabalhos dentro da série Rasgo. Estas famílias vêm sendo produzidas a cada três construções têxteis, que se agrupam e se organizam por meio de um mesmo tempo e espaço, através de soluções similares, alguns procedimentos, ou mesmo tema. Na verdade, algo que ainda não sei explicar o porquê; simplesmente assim é que acontece. Gosto muito de pensar nestes grupos como sendo família, uma camada interessante que se liga ao contexto do qual o material é proveniente, também, por produzirem um ambiente doméstico que me interessa tratar.

Esta série de trabalhos é construída em um retângulo de madeira de 1,60 x 1,80 cm, um tear improvisado, com pregos, displicentemente colocados a cada 3 cm em duas de suas extremidades. Através de um vai e vem contínuo, o vão de uma extremidade à outra vai sendo preenchido, até ocupar o espaço com linhas paralelas, com fios feitos de fragmentos do que já serviu para cobrir camas, mesas e abrigar corpos e sonhos.

A partir do urdume já estendido, vem a repetição do gesto – um por cima, um por baixo, um por cima, um por baixo, para construir a trama propriamente dita. Os fios foram previamente tingidos em tons de vermelhos mais claros, que partem do centro da peça e vão ganhando variedades até alcançarem as extremidades.

No centro da construção, existe um respiro, um espaço em que os fios transitam com mais liberdade: eles se agrupam e formam caminhos que se espalham. Nas bordas desse espaço, combino grossas cordas de seda de diferentes espessuras, que vão enredando e sendo enredadas por fios mais finos de algodão, criando uma trama desorganizada.

Esse espaço que ocupa o centro da peça cria um vazio, que poderá ser preenchido de outras formas, ou então para não ser preenchido com nada, deixando somente espaço para outras naturezas existirem.

Ao sair do tear, a peça entra em outro estágio, em que um trabalho minucioso de nós, crochê e amarrações vai sendo empregado, a fim de criar uma trama que vai crescendo na parte

³ Carnação, conforme o dicionário da língua portuguesa significa a cor da pele ou da carne humana, ainda, representação do corpo humano nu e com a cor natural. Não penso ter ouvido esta palavra anteriormente, até ela chegar para mim por meio de um sonho, o qual não lembro muito bem, mas ao acordar, tinha nitidamente essa palavra na cabeça. A partir daquele momento adotei essa palavra para o nome da série, como se ela definisse perfeitamente do que se tratavam esses trabalhos. Uma palavra que me indica a existência de algo que vive no “entre” mundos, um lugar intuído, onde as naturezas são híbridas e estão em constante transformação.

Mônica Lóss – Carnação II. 2022 da série Rasgo. Construção têxtil, tingimento, tecelagem, crochê, macramê e nós. Lençóis antigos, tecidos variados, cordas de cetim, lã acrílica, fios de algodão. 180 x 130 x 50 cm. Imagens da autora.





superior da peça de modo livre e, ao mesmo tempo, como um prolongamento do interior que vai se fazendo visível aos poucos.

Referências.

CARNEIRO, Amanda; FONSECA, Raphael (orgs). **Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto**. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). São Paulo, MAC: Niterói: MASP, 2018.

BUENO, Luçany Silva. **As técnicas tradicionais das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia – Goiás**. Dissertação de Mestrado.

Mônica Lóss – Carnação II. 2022 da série Rasgo. Construção têxtil, tingimento, tecelagem, crochê, macramê e nós. Lençóis antigos, tecidos variados, cordas de cetim, lã acrílica, fios de algodão. 180 x 130 x 50 cm. Imagens da autora.

Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Mestrado profissional em Gestão de Patrimônio Cultural, 2005. (Acesso em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/2282>).

De LAURENTIIS, Gabriela. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

FREITAS, A. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

LEITE, Patrícia Bohrer Pereira. **Ser daqui vindo de lá, ser de lá vivendo aqui: narrativas e deslocamentos**. Revista Brasileira de Psicanálise, 2017, vol. 51, n. 1, p. 46-60. ISSN 0486-641X.

LÓSS, Mônica. Nômad[a]s: o desafio de vagar por memórias. In: BORRE, Luciana; e ANDRADE, Luana (orgs). **Tramações: a memória e o têxtil**. Recife: Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPE; Ed. UFPE, 2021.

Mônica Lóss – Carnação II. 2022 da série Rasgo. Construção têxtil, tingimento, tecelagem, crochê, macramê e nós. Lençóis antigos, tecidos variados, cordas de cetim, lã acrílica, fios de algodão. 180 x 130 x 50 cm. Imagens da autora.



INDÓMITAS

Vanessa Freitag

*We must redefine the imagination
not as a marginal noreality
nor as an altered state but, rather,
as another type of reality.
(ANZALDÚA, 2015, p. 37).*

No ano de 2020, em pleno auge da pandemia e do confinamento de uma parte das nossas atividades para o espaço doméstico, surgiu um conjunto de trabalhos em que imaginei criaturas com um desejo incontável de vagar por aí, devorando-se tudo o que encontrassem pelo caminho. Eu as intitulei como “Indómitas”¹.

Sendo formas escultóricas flexíveis, frágeis e adaptativas aos lugares internos ou externos, elas foram surgindo através da manipulação, experimentação ou exploração de algumas técnicas do universo têxtil, especificamente, o crochê e a costura.

Utilizando como matéria de trabalho utensílios, roupas e prendas que estavam no espaço doméstico, como meias-calças femininas preenchidas com vasos de flor (próprios ou que haviam sido recoletados em bazares da cidade), assim como outros materiais (miçangas, pérolas, bolinhas de gude), fui dando forma a esses seres.



¹ “Indómitas” em espanhol significa arrisca, selvagem, indomável. O nome deste conjunto ou grupo de trabalhos moles nasce a partir da leitura de um livro de Juan Rulfo, “Pedro Páramo” (1955), em que uma das personagens é assim definida pelo autor: como indómita.

Vanessa Freitag.
Indómitas. Escultura têxtil com meia-calça, vaso de flor e sementes. 167 x 20 x 22 cm, 2021. Foto: Vanessa Freitag.

O trabalho com arte dentro de casa possibilitou, em parte, a contenção de angústias e afetos gerados pela presença de um vírus mortal. Foi uma forma de lidar com o desconhecido e, também, um exercício paciente de olhar de novo para materiais quotidianos os quais tinham um propósito ordinário e prático nas nossas vidas, e construir com eles outras possibilidades de “ser”.

Esse exercício de observar com interesse as coisas da casa estendeu-se a outros tipos de cuidados: do jardim, das plantas, dos ciclos dos pequenos seres que nos rodeiam.

Quis trazer as Indómitas, neste ensaio, para pensar sobre algumas das esferas que me interessam indagar na arte, na docência e na vida mesma: sobre corpos moles que carecem de uma estrutura fixa; sobre a ideia de pertencimento e migração; sobre o estranho e o familiar; sobre saberes da mão e saberes do pensar.

Corpos moles ou corpos-miols.

*Entonces, como una coliflor gigantesca,
se abre su cuerpo-huevo y
de él nacerá, con su obra,
otro yo hasta entonces larvário.
(ROLNIK, 2021, n.p.).*

Penso nas Indómitas como um tipo de escultura, se é que podemos considerá-las assim, que parece o miolo de alguma coisa cujas cascas ou exoesqueleto desconhecemos. Ou seja: o miolo de uma fruta, o miolo de alguma semente, o miolo de alguma planta, o miolo de algum corpo animal, o miolo do nosso próprio corpo (humano). O miolo como essa parte carnosa, suave, delicada, frágil e, talvez líquida, grumosa ou pegajosa. Talvez, contendo algumas ramificações nas bordas. E todo o seu corpo é assim constituído, como algo difícil de se manipular, e fácil de se desvanecer/desestruturar ao toque do tempo.

Assim, as Indómitas são constituídas de materiais suaves e macios. Essas esculturas têxteis² são corpos moles desprovidos de uma carcaça que as mantenha numa única posição. Por serem moles ou miolos, elas se adaptam às superfícies e espaços, e também podem conter outros materiais dentro de si ou serem contidas, dobrarem-se e, até mesmo, esticarem-se.

São corpos carinhosos, posto que sua própria condição matériaica convoca a carícia da mão e dos braços; pedem para serem tocados.

² Indudávelmente são têxteis. Mas serão esculturas? Ressoam as palavras de Anzaldúa (2015, p.50, tradução nossa) sobre a ideia de que os “rótulos afetam as expectativas” que temos sobre as coisas, os lugares, as pessoas.

Os corpos moles não querem ser de uma forma só. Há neles uma ampla possibilidade de ser. Geralmente, posso apoiá-las em estruturas externas (o organismo – humano ou de alguma planta) para suspendê-las no espaço.

É possível sobreviver em contextos cujos corpos-moles/corpos-miolos se encontram expostos à mercê do tempo e das asperezas da vida mesma?

Ser daqui e ser de lá.

*Tener autonomia de vuelo,
um vuelo donde el encuentro
con lo irreductiblemente otro
nos desterritorialice;
ser pura intensidad,
de ese encuentro.
(ROLNIK, 2006, p. 336)*

Ser daqui e ser de lá traduz esse estranho sentimento de pertencer a dois (ou mais) contextos. De abraçar duas ou mais culturas (a brasileira, a mexicana e as indígenas mexicanas), porém ao ponto de que a gente já não se sente completamente dentro dessa nova cultura, e já não se sente completamente parte da cultura de origem. É um estado liminal, de estar todo o tempo entre dois ou mais universos, coexistindo. Anzaldúa tem um nome para isso: “Nepantla”. E que ajuda a reconhecer essa sensação de desorientação que se sente como migrante: “(...) to be disoriented in space is to be en nepantla. To be disoriented in space is to experience bouts of disassociation of identity, identity breakdowns and buildups” (ANZALDÚA, 2015, p. 57).

As Indómitas têm uma história: elas são organismos que não pertencem a lugar nenhum; somente estão, desejam ser de lugar nenhum (ou serão de Nepantla?). Eu as imagino como criaturas errantes, que flutuam sobre árvores, muros, se acomodam em corpos outros e procuram o apoio de estruturas mais rígidas para se ancorarem e permanecerem por um breve tempo. Devoram o que encontram em espaços domésticos ou públicos: louças de vidro, brinquedos, roupas e fios, sementes de todo tipo, pedras e folhagens. Se elas permanecem muito tempo nos espaços, surgem raízes que se espalham pelo solo como um grande tapete tecido. Esse estado de contradição, entre ser e não ser, pertencer e não pertencer, é o que torna possível sua existência.

Vanessa Freitag.
Indómitas. Escultura
têxtil com meia-calça,
vaso de flor e sementes.
167 x 20 x 22 cm,
2021. Foto: Vanessa
Freitag.



Às vezes, penso que as Indómitas são uma outra parte de mim mesma, onde me reconheço nesse estranho e familiar corpo-miolo, que vaga por aí, que oculta no intenso desejo de não estar em lugar algum, a necessidade de pertencer a algum lugar. Em palavras de Guatarri e Rolnik (2006, p. 47), “la subjetividade se reconoce em un cuerpo o en una parte de un cuerpo, o en un sistema de pertenencia corporal colectiva”.

Uma criatura estranha e familiar.

*Boca, fronteira onde se esconde a palavra, o desejo, a fome
que se fecha nesta defesa,
arapuca onde o pássaro é capturado,
rede onde o peixe é cercado,
curral emparedado pela cerca,
roda de gente que contempla um círculo,
anel de compromisso que cerca o dedo.
(CLARK, 1964, n.p.).*

As Indómitas são criaturas cuja imagem me causa estranhamento: um corpo mole e alongado, talvez feminino, com uma cabeça pequena que parece um olho ou uma boca, e que, talvez, espera devorar o que encontre pelos lugares. Sinto-me vulnerável ao observar as Indómitas no espaço, especialmente, em ambientes públicos, à deriva, expostas às intempéries e a tudo aquilo que poderia afetar-lhes a existência física.

Vendo-as tão expostas, penso que não são daquele lugar; penso que não pertencem a lugar nenhum. Penso que sua existência será mínima. A ideia em si desestabiliza um pouco a imagem que costumamos ter da escultura: como formas com estrutura, matéria perene, incólume ao tempo, resistentes.

Elas me acionam um pensar-imaginando: lugares e criaturas que não existem, mas que se concretizam mediante o processo artístico. E, por isso mesmo, se tornam reais, palpáveis. Mediante a atenção posta sobre materialidades simples e familiares, desejo manter um olhar de curiosa e de estranhamento sobre aquilo que manipulo, corto, costuro, preencho, estico, dou forma no espaço do ateliê.

Anzaldúa (2015, p. 44) agrega: “Without imagination, the transformation would not be possible. Without creativity, “other” epistemologies – those of the body, dreams, intuitions, and sense other than the five physical sense – would not reach consciousness”.

Vanessa Freitag.
Indómitas-lila. Escultura
têxtil com meia-calça,
copo de vidro e bolinhas
de gude. 175x30x36cm.
2021. Foto: Vanessa
Freitag.



Eu mesma me reconfiguro e me transformo neste processo permanente de fazer e de pensar as Indómitas, dentro ou fora do espaço do atelier.

Saberes da mão e saberes do pensar.

O processo de feitura das Indómitas me leva a pensar sobre a importância do fazer na prática artística. E o fazer está relacionado com o tempo que temos e queremos (ou desejamos) para conhecer uma forma de se trabalhar os materiais e os suportes. Esse tempo que a mão precisa para aprender é um tempo diferente dos saberes do pensar. Já dizia Lygia Clark (LOUPPE, 2005, p. 34) que as mãos “eram muito mais sábias que o resto do meu corpo”.

E sobre o acabado artesanal que algumas das Indómitas apresentam, como por exemplo, o trabalho em crochê que me remete de imediato alguns guardanapos, ou as toalhas de mesa que muitos de nós talvez tenhamos em nossas casas (e que são de valor afetivo para mim). Conectam-me com os saberes que possuíam das mulheres da minha família.

No entanto, as primeiras peças eram menos elaboradas, com pouco tempo de feitura, com muita soltura na forma de construir a ideia das Indómitas. Com o passar do tempo e do processo em si, surgiu a necessidade de incorporar outros elementos, como o crochê, e isto lentificou o processo de criação. Ao mesmo tempo, isso as dotou de um elemento de adorno e possibilitou outras formas de instalação das peças no espaço.

São os saberes da mão os que me guiam na construção do trabalho. E só depois, os saberes do pensar. Surge uma imagem mental daquilo que espero fazer, mas a distância entre o pensar/imaginar e o fazer/concretizar é muito pronunciada. O ato de criação te leva à confrontação daquilo sobre o qual não tens controle, como a falta de domínio no uso de algum material, as medidas e as geografias dos lugares, o peso do trabalho, a fragilidade dos fios e dos tecidos, a tolerância consigo mesma para suportar a angústia que dá esse processo de materializar uma imagem mental do trabalho. Esse processo é muito conflitivo, e pode até ser doloroso. Só depois que o trabalho começa a ser feito, a ter uma imagem concreta do que se será, é a que angústia passa e se torna alegria.

Por isso, para mim, é tão importante o ato de fazer na arte. A necessidade que tenho de concretizar algo, de estar em contato direto e contínuo com as coisas e a sensorialidade da matéria. É

como uma forma de se saber neste mundo real, de estar presente no aqui.

Referências.

ANZALDÚA, Gloria. **Light in the dark/Luz en lo oscuro**: rewriting identity, spiritual, reality. Durham: Duke University Press, 2015.

CLARK, Lygia. **Breviário sobre o corpo**. 1964. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65155/breviario-sobre-o-corpo-2-diario-2>.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas**. Cartografia del deseo. Madrid: Traficantes de Sueño, 2006.

LOUPPE, Laurence. Lygia Clark não para de atravessar nossos corpos. In: **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Catálogo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 33-40.

ROLNIK, Suely. **El híbrido de Lygia Clark**. 2021. Disponível em: <http://hipermedula.org/2022/03/el-hibrido-de-lygia-clark/>.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Vanessa Freitag.
Indómitas-lila. Escultura
têxtil com meia-calça,
copo de vidro e bolinhas
de gude. 175x30x36cm.
2021. Foto: Vanessa
Freitag.



CAPÍTULO II

DIÁLOGOS DISSIDENTES

DA MARGEM AO CENTRO: NARRATIVAS SOBRE O PRESENTE.

entrevista realizada com **Desali** por Emilliano
Alves de Freitas Nogueira

Desali (Belo Horizonte, MG, 1983. Vive e trabalha em Contagem, MG) é formado em Artes Plásticas pela Escola Guignard (UEMG). Seu trabalho transita por múltiplas linguagens, como pintura, grafite, fotografia, vídeo e intervenção urbana, promovendo o contato entre a margem e o centro, questionando as instituições artísticas tradicionais e seu colonialismo, contaminando esses espaços com as ruas. Participou de diversas mostras como “Enciclopédia Negra” na Pinacoteca de São Paulo; exposição “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros”, no Instituto Moreira Salles; “Sertão”, Panorama 36 no MAM, Bolsa Pampulha no MAP e 32 edição do Salão Arte Pará. Tem obras no acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP), “Arte da Cidade”, no acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) e na Pinacoteca de São Paulo.

Emiliano Freitas - Como você entende/articula a dissidência na sua prática artística?

Desali - Eu entendo como dissidência esse deslocamento que vivo dos grupos de que participo, de onde moro, das experiências que tenho aqui na minha comunidade com meus pares, amigos, e a gente acaba construindo juntos, de uma forma coletiva, para criar uma identidade própria, um modo de ação e produção independentemente do que acontece externamente. Por eu morar em uma região periférica de Belo Horizonte, moro em Contagem, no bairro Nacional, e a presença desse deslocamento da margem para o centro, da periferia suburbana até essa área central de Belo Horizonte, que é a Praça Sete, o centro da cidade. Fora do centro, a partir desse contorno da Avenida do Contorno, os outros bairros e esse descaso com esses lugares. Falta de apoio, ajuda, saneamento básico, várias questões, tem um certo distanciamento desse centro de Belo Horizonte, que fica centrado nele em si.

Eu entendo a coletividade dessas propostas que desenvolvo, essas ações a partir de coletivos, em conjunto; essas dissidências contra-hegemônicas, contra-institucional, esse poder verticalizado, essa hierarquia imposta a partir dessa arquitetura, a partir da geografia, acaba tornando a questão assim de alguns trabalhos.

Emiliano Freitas - Em sua prática artística, vemos que há diversos trabalhos construídos em coletivo. Como a produção em coletivo pode contribuir para a produção de desobediências nas artes?

Desali - Eu trabalhei com o coletivo Entre-aspas, que era um coletivo de artistas que moravam na margem, em bairros fora do centro, e a gente se encontrava na Arena da Cultura, na região Central de Belo

Horizonte. A Arena da Cultura possibilitou esses encontros, e a gente, meio que descontente com essas estruturas da arte, de apresentação de trabalhos, já vinha do grafite, da pichação, do lambe-lambe, acabou desenvolvendo um coletivo que coletava os resíduos do centro urbano, esse material descartado, esse lixo, e construir nossos trabalhos na rua, sem autorização, sem aviso prévio; e esses trabalhos tinham uma duração efêmera, ficavam os registros fotográficos. Eram feitos à noite, transgredindo um pouco a ordenação desse domínio que tem o centro. A gente transgredia colocando objetivos no meio da rua, tampando sinais de trânsito; eram bem nesse sentido os trabalhos. Aí tinha o Piolho Nababo, um coletivo que trabalha mais com o mercado da arte, que a gente meio que transgredia essa ideia de galeria, de espaço institucional, trabalhando de forma mais anárquica, que era importante, também, no desenrolar nessa convivência com esse centro urbano, artistas da periferia que participavam, que eram mais presentes. Tinha esse encontro do centro com a periferia, mas a questão anárquica era mais importante, meio que transgredir essas instituições.

Aí fiz residências artísticas também que tinham essa questão meio de abrir um pouco a ferida, de fazer um retorno ao passado, de colocar esse peso colonial dessas representações imagéticas impostas, europeizadas, ocidentais; essa ideia do de fora como cultura, e acaba nesse apagamento do que é próprio nosso, da construção desse novo repertório de vida. Eu acabo focando no entrelaçamento dessas imagens com questões atuais e políticas, continuando na negação desses objetos. Costumo usar objetos mais precários, reciclados, descartados, de fácil acesso, gira em torno disso; e a presença constante desses grupos, grupos marginais, moradores de rua, ocupações de resistência que acabam transgredindo esses espaços, menores infratores, ações educativas nas áreas periféricas até no meu próprio bairro, e pensar nessas novas formas de criação de referências a partir da experiência de cada um, e por aí vai.

Emiliano Freitas - Em seu trabalho, vemos que há o questionamento sobre o sistema da arte. Como você avalia a apropriação de práticas artísticas dissidentes pelo circuito tradicional das artes (museus, bienais, galerias, feiras, etc.)?

Desali - As consequências desses questionamentos são justamente essas espacialidades tão alheias ao nosso repertório de vida, que são esses muros brancos com seguranças na porta, as burocracias, o

que deve entrar e o que não deve. Daí vou tentando, a partir do diálogo e da conversa, meio que burlar (tem um certo consentimento mas tem uma posição de algumas coisas que tem que estar no trabalho). Tem que ter a presença de outros grupos. Acabo criando curadorias dentro de outras curadorias, criando formas de transgredir e transpassar essas camadas que essas instituições da arte - esse sistema da arte – colocam o tempo todo. Ou, quando isso não acontece, fazer na rua em frente a esses lugares, ou levar esse público para outros lugares fora desse sistema da arte. Vai dependendo da relação com o espaço, do lugar, das pessoas, e deixar o processo, a experiência ali guiar o que pode acontecer ou não nesses lugares. Tem horas que elas são mais ácidas, tocam direto nas feridas.

Essas práticas têm questões políticas importantes de resistência e, como tem momentos também em que ela acaba trabalhando de comum acordo, de uma forma horizontal, e por aí vai. Depende de várias circunstâncias e situações. Galerias, por exemplo, dependendo do trabalho, ele rompe essa questão do valor de mercado, ou interage em conjunto com esse valor de mercado. Mas esse dinheiro circula de uma forma mais igual, vai dependendo mesmo.

Emiliano Freitas - No percurso do nosso grupo de pesquisa, observamos que a dissidência ganha diversos desdobramentos na arte contemporânea. Como você percebe a manifestação da dissidência no cenário artístico atual?

Desali - Hoje, assim, eu acho que com a ascensão de vários grupos de resistência e a presença de artistas de outros estados, fora dessa tríade Rio, São Paulo e, às vezes, Belo Horizonte, que é pequena, porque a predominância é de artistas cariocas e de São Paulo. Isso já está meio esboçando a presença dessa dissidência nesse sistema da arte. Artistas negros, indígenas e trans estão cada vez mais constantes e presentes. Eles estão impondo seus olhares, suas pesquisas, suas questões políticas nessas instituições.

Essas manifestações assim nesse cenário artístico atual são muito importantes porque rompem com a padronização que estava imposta, principalmente na minha época, há uns 20 anos atrás, era muito preponderante um tipo de arte ou um tipo de artista, a importância do sobrenome, quem era, as amizades. Isso perpetua até hoje em algumas instâncias, mas o artista, hoje, tem mais autonomia virtualmente. Ele consegue mostrar seu trabalho independentemente da instituição; consegue ter um público que esteja aberto para o olhar desse artista, independentemente se ele

Desali. Bandeira Nacional. 504 esponjas de cozinha doadas pela terracycle, coladas sobre espuma e 6 limpadores de azulejo. 2 m x 1,80 m. 2021. Foto: arquivo do artista.

FRIGIDO POR UMA PESSOA
A FOME TAMBÉM É PROFESSOR

ORRENDO,
DARE.
ORRENDO,
DE QUÊ?
OME,
AGO,
ORRENDO
VIVER.

que se trata de
uma obra de
arte feita
por um
artista
que vive
em uma
situação
de pobreza
e de fome
e que
está
tentando
expressar
seus
sentimentos
através
da arte.



Small white label below the photograph.

está nesses lugares assim. Os desdobramentos são infinitos a partir da conciliação entre arte e tecnologia, Internet, meios de apresentação virtuais e proposições de artistas que estão alheios a essas instituições. Eles preferem trabalhar nas próprias comunidades, apresentar o trabalho para seus grupos, independente da existência desse aparato institucional de eleger o que é arte e o que não é arte.

Acho que foi um crescimento muito grande a partir desses percursos, dessa temporalidade de pesquisa, conhecimento e aprofundamento do que é ser artista hoje, sem se preocupar com essa cartilha da arte; e se preocupar mais com a pesquisa individual, que acaba se tornando coletiva, de grupos isolados, e que agora têm uma posição alheia e não interfere nesse *mainstream* da arte, do que está sendo feito nos Estados Unidos ou fora. Independentemente disso, eles querem desenvolver um trabalho com a carga política autoral, imponente, de luta, de novos mundos, de perseverança de outros mundos, que eu acho mais importante, e tem que continuar existindo.



Desali, "Pele Fera".
Tinta acrílica sobre madeira, 40,5 x 40,5 cm. 2020. Foto: arquivo do artista.

**MONA, ACUENDA ESSES
BABADOS!: NARRATIVAS
(AUTO) BIOGRÁFICAS
AJEUNZANDO¹ MINHA
PRÁTICA ARTÍSTICA**

entrevista realizada com **Brenda Bazante** por
Fábio Wosniak

Brenda Bazante é Mestre em Artes Visuais pela UFPE, possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Norte do Paraná (2018), especialização em Metodologia do ensino de Artes. Atualmente é diretora do Ateliê de Artes Visuais Flor de Antúrio. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em processos criativos que se relacionam com a (auto)biografia.

Fábio Wosniak - Para iniciar a nossa conversa, gostaria que você comentasse um pouco acerca dos assuntos que costumam ser apresentado nos seus trabalhos. Como você articula e seleciona essas temáticas? Como elas encaminham a sua prática artística desde a seleção dos materiais até a finalização da imagem/trabalho?

Brenda Bazante - Quando penso sobre as temáticas que costumo apresentar atualmente nas minhas práticas artísticas, sinto a necessidade de olhar para o passado e falar um pouco sobre como elas foram sendo introduzidas no processo criativo que venho desenvolvendo. Com essa ação, posso reconstruir o caminho que me aproximou de um a(r)tivismo e de um ativismo transfeminista. Ações que se revelam por meio de esculturas, desenhos, fotomontagens, performances, colagens etc.

Assim sendo, para dar início a narrativa (auto)biográfica que proponho, revisito o ano de 2015, quando comecei a trabalhar com as linguagens das artes visuais e suas diversas técnicas. Durante a graduação em Licenciatura em Artes Visuais eu estudei disciplinas de escultura, desenho, pintura, gravura e outras linguagens. Entre elas, a escultura fez meus olhos brilharem. No entanto, apesar de apreciá-las, respeitá-las e admirá-las, não me encantei suficientemente com as imagens das famosas estátuas que mimetizavam com maestria tanto as silhuetas e os gestos quanto a fisionomia do corpo humano.

Diferente disso, foram as abstrações e formas geométricas que me interessaram. Nesse grupo de práticas artísticas tridimensionais, especificamente um artista e suas práticas tornaram-se as referências que usaria ao longo daqueles primeiros anos de criação. Falo do engenheiro e artista estadunidense Alexander Calder (1898-1976) e das suas esculturas cinéticas.

Inspirando-me nas técnicas deixadas por esse importante artista cinético, criei inúmeros móveis, exibindo-os nas várias montagens que fiz da exposição que intitulei "Galhos". Nessa individual, gravetos origamis e fios de nylon deram forma a árvores, estruturas de DNA, cubos etc. e serviram de materiais para comunicar a minha inquietação com as podas irregulares que

¹ Na Pajubá, a expressão "ajeun" significa alimento, mas aqui uso-a como o verbo "alimentar".

aconteciam na cidade do Recife durante o ano de 2016.

Paralelamente a realização dessas exposições e num caminho distinto da temática que denunciava as podas irregulares, tive a oportunidade de ocupar o lugar de palestrante em eventos educativos, artísticos e culturais e nessas ocasiões falar sobre as vivências que experimentei enquanto mulher trans. A convite de professoras, psicólogas, artistas e curadoras, minha voz foi ouvida em rodas de conversa que tratavam do tema da transexualidade.

Apesar desse ativismo transfeminista, a prática artística que criava mantinha-se focada na abstração. Nos raros momentos em que ela se mostrava figurativa, os corpos trans ou travestis não eram os temas tratados. Ao invés disso, representava pássaros, borboletas, mariposas e até mesmo carroséis com seus cavalos. Figuras de papel milimetricamente dobradas que uma vez penduradas nos galhos por finos fios de nylon, giravam ao sabor do vento, a força motriz que escolhi para movimentar os meus móveis.

Em 2019, esse cenário foi modificado. Tendo contato com ativistas e artistas que incluíam vivências transexuais e travestis em suas práticas de escrita, artística, jornalística e outras, senti-me motivada a somar-me a sua empreitada pela garantia de uma vida com dignidade para a população de pessoas transgêneras. Na posição de pesquisadora, estudante, artista e educadora do campo das artes visuais, naquele momento o melhor rumo a ser tomado seria a inclusão da temática da transexualidade em minhas práticas artísticas. Porém, considerando o aspecto majoritariamente abstrato que empregava nos móveis, tal decisão pareceu uma tarefa difícil no primeiro momento. O que me fez procurar desafios e oportunidades de explorar alternativas e encontrar aliadas/os no campo acadêmico.

Em meio a essa “virada de chave” e ao obstáculo que se apresentou, tomei a decisão de participar do processo seletivo para o ingresso no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba (PPGAV-UFPE/UFPB). Buscando um tema que fosse relevante, desafiador e socialmente transformador, mas também levando em conta o desejo de continuar criando os móveis e o de representar as corporalidades trans e travestis por meio deles, optei por juntar, numa mesma criação, prática artística cinética e ativismo transfeminista. Assim sendo, acreditei que no mestrado em artes visuais encontraria as ferramentas necessárias para resolver a seguinte problemática: como construir móveis ou instalações capazes de representar a estética heterogenia dos corpos de mulheres travestis/transsexuais e a diversidade presentes

nas identidades trans?

Essa foi a pergunta que orientou o meu projeto de pesquisa, mas como acontece em muitos deles, ela tinha problemas. Disposta a solucioná-los junto comigo e a não deixar que eles me impedissem de ingressar no programa de pós-graduação, juntamente com a comissão avaliadora, a professora Dra. Luciana Borre abraçou o meu projeto e assumiu a orientação da pesquisa. No início do curso, baseando-me nas experiências que tive com as técnicas cinéticas, tinha uma ideia centralizada no corpo e nas suas formas. Assim, no primeiro semestre de 2020 o objetivo geral da pesquisa era criar um móvel que, ao se mover, representasse as modificações corporais feitas por mulheres trans e travestis no pós-transição.

Ao longo do curso, os ensinamentos e conhecimentos adquiridos nas disciplinas, nas orientações e nos encontros do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq-URCA), foram transformando tanto a pergunta quanto os objetivos da investigação. Com isso, a narrativa (auto)biográfica passou a ser a metodologia empregada, tendo como pergunta a seguinte questão: através da representação das transformações corporais e de performatividade de gênero de mulheres trans e de travestis, como narrativas (auto)biográficas, construídas a partir da narração e reflexão de/sobre memórias individuais e coletivas, podem contribuir para a criação e problematização do conceito de “Trava Transcorpocinética”?

A busca por tal resposta e pela elaboração do conceito orientou tanto o processo de escrita da dissertação quanto a criação das práticas artísticas nela contidas. Ao final da investigação, defini as práticas artísticas Trava Transcorpocinética como um conceito que

Relaciona reflexões sobre relatos (auto)biográficos e práticas artísticas a fim de criar um campo teórico e prático que dê conta de auxiliar, por meio da arte contemporânea, nas linguagens da performance e das esculturas cinéticas, a representação dos corpos de mulheres trans e travestis transformando-se, ou como eu prefiro dizer: movimentando-se da cisgeneridade compulsória (BENTO, 2008), passando pela performatividade de gênero (BUTLER, 2020), até alcançar a dissidência de gênero.

Dessa forma, considero que a passagem das silhuetas e as mudanças de performatividade de um corpo-instante para outro, relacionadas e representadas por meio de uma performance, fundamentam o conceito das práticas artísticas Trava Transcorpocinéticas. Assim sendo, através da junção das palavras “trava”, “trans”, “corpo” e “cinética”, esse neologismo pode ser definido como uma ação performática na qual interajo com uma escultura cinética a fim de representar a movimentação efetuada pelo meu corpo ao atravessar pelo menos duas experiências ocorridas, narradas e refletidas nas

temporalidades biográficas corpo-istantes compulsório, em libertação ou “libertado”. (BAZANTE, 2022, p. 347-348).

Achei interessante trazer essa citação porque nela eu falo sobre a performance e sobre os corpos-istantes. A primeira foi uma linguagem na qual havia começado a me expressar artística e visualmente, antes de entrar para a graduação em Artes Visuais. Os segundos fazem parte do campo conceitual que criei para orientar a elaboração do conceito de Trava Transcorpocinética, tomando como referência as práticas artísticas criadas a partir de cada um deles.

No estabelecimento desse campo epistemológico e artístico, o meu processo criativo tomou o rumo da narrativa (auto)biográfica, uma vez que durante o mestrado naveguei

Por um mar de memórias, refletindo sobre a forma como os acontecimentos que narro contribuíram para a formação da mulher que me tornei e para a construção de conceitos capazes de orientar o meu processo criativo no campo das artes visuais. Percorro um caminho narrativo no qual examino os atravessamentos provocados pelo cotidiano, entendendo-os como experiência de vida organizados em temporalidades biográficas. (BAZANTE, 2022, p. 119).

Diversas foram as imagens citadas e criadas durante os dois anos de curso. Acessando memórias desde a infância até os dias mais próximos, criei fotomontagens digitais, instalações, bordados, esculturas e outras práticas artísticas que acompanharam a escrita e

Tensionam e problematizam as relações entre gêneros, sexo e sexualidades. Assim, usei visualidades e práticas artísticas que dialogam com as teorias nas quais me apoio e com as/os autoras/es com quem me alio. Estratégia na qual as imagens não ocuparam o lugar de ilustrações da teoria ou as justificaram. As imagens citadas representaram micronarrativas, narrativas, autoimagens ou autorrepresentações de suas/seus criadoras/res. (BAZANTE, 2022, p. 21).

Tendo olhado para o passado e para as temáticas que motivaram o meu processo criativo desde 2015, foco agora no presente e como estou criando artisticamente. Antes disso, preciso considerar que a realização do mestrado trouxe muitas transformações. Mudanças que me atravessaram como mulher e como artista, como pessoa trans e como a(r)tivista, como ativista e como transfeminista. Reviravoltas que se mantiveram após a finalização do curso e estimularam o interesse de experimentar outras técnicas e materiais, dado que ao longo dos anos 2020 e 2022 criei com uma variedade de técnicas e materiais nunca



Brenda
Bazante
2022

utilizados por mim.

Nessa perspectiva, comecei a estudar as técnicas de desenho e pintura com lápis de cor (permanente e aquarelável), aquarela e giz pastel - o seco e o oleoso. Além desses materiais, passei a bordar, experimentando a arte têxtil, e utilizar papeis. Esses últimos não mais para dobrar origamis, mas para preencher telas por meio das técnicas de papietagem.

Apesar de desejar expandir meu horizonte no tocante às técnicas e materiais, não abandonei as temáticas da performatividade trans e da narrativa (auto)biográfica. Sigo utilizando-as para criar diálogos/narrativas, tensionar e ampliar os campos de atuação dos conceitos adotados para as práticas artísticas Trava Transcorpocinética, Corpo-Estáticas Compulsórias, Corpo-Cinéticas em Libertação e Corpo-Cinéticas “Libertadas”.

Exemplos dessas investigações criativas são as séries “Folhas” e “Lábios Abatonzados”, nas quais uso lápis de cor permanente para desenhar e pintar folhas de amendoeira e lábios que se avolumam pelo uso de silicone industrial ou outras substâncias.

Na série “Folhas” emprego o lápis de cor - escolar ou profissional, caneta nanquim e caneta em gel no desenho das folhas

Brenda Bazante.
Lábio 1: rouge
alaranjado.
Desenho. Lápis de cor (linha Eco Faber Castell) sobre papel de 150 g/m². 29,7 x 42 cm, 2022.

de amendoeiras. Já para a criação do fundo, mesclo aquarelas, lápis de cor aquarelável e permanente. As memórias da infância, quando usava lápis de cor na escola, quando brincava de subir nas árvores e quando colhia frutos de suas copas, são representadas por meio de folhas em tons de verde, vermelho, laranja e marrom, as cores que normalmente vemos nas folhas de amendoeiras caídas no chão.

Do mesmo modo, sigo na série *Lábios Abatonzados*. Volumosos e supercoloridos, os desenhos e pinturas contam como as pessoas trans que gostam de batom passam a pintar os lábios e introduzir a maquiagem nos seus visuais. Aqui a (auto)biografia se mistura mais intensamente com o tema da performatividade de gênero e as áreas de sombra e de luz mostram como pessoas trans/travestis vão aumentando o volume dos lábios para que eles fiquem mais “femininos”.

Por fim, na esteira dos lápis de cor, voltei a criar utilizando a papietagem, técnica que também havia usado para modelar, com papel machê, folhas de amendoeira. Nesse retorno à papietagem, os ensinamentos sobre a interação da cor foram muito valiosos. Conhecimentos propostos por Joseph Albers que adquiri na residência pedagógica ministrada pelo professor Dr. Fábio Wosniak. Evento que foi realizado dentro do Conversações II, um ciclo de palestras *online* organizadas pelo GPEACC entre maio e agosto de 2022.

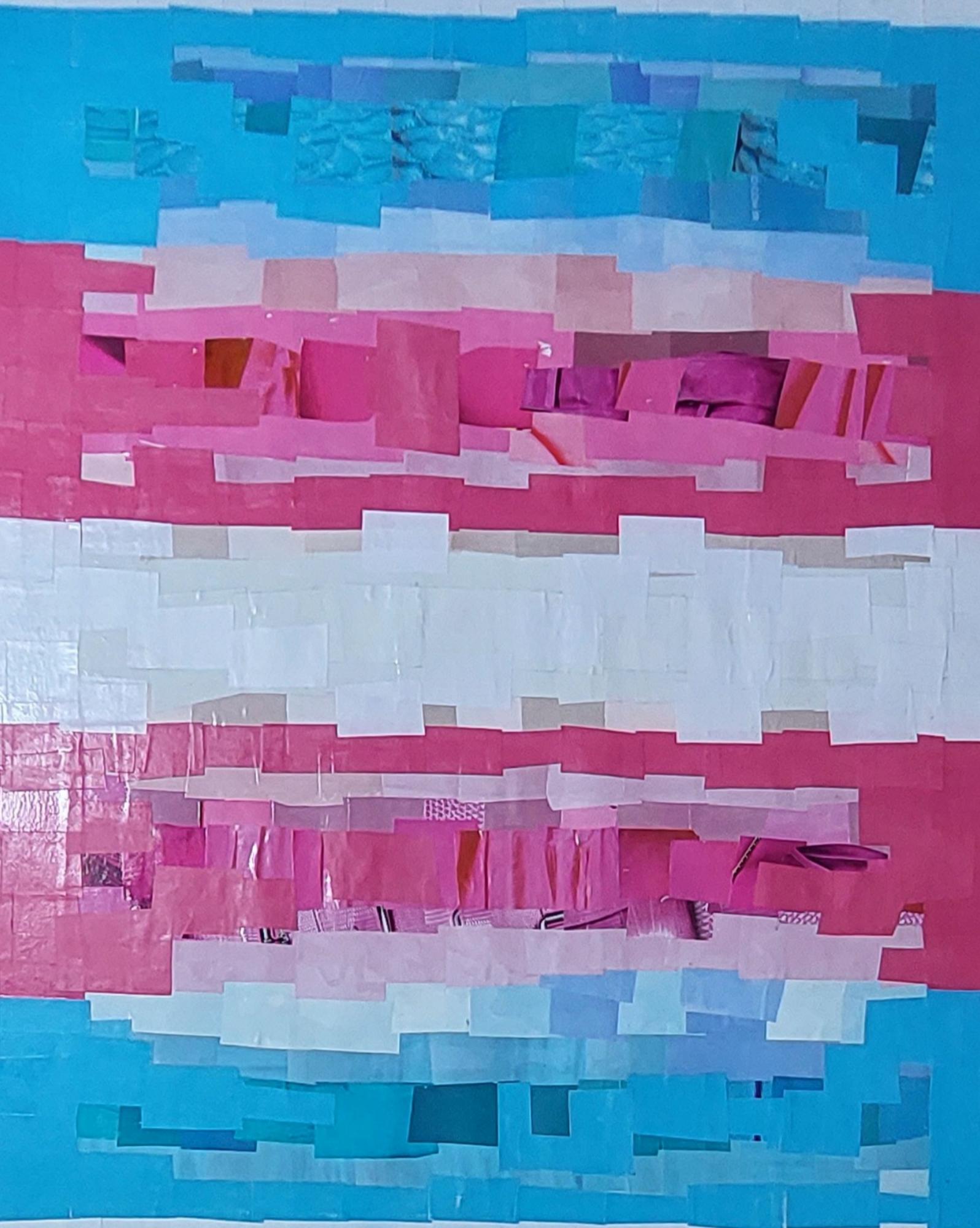
Durante e após a residência, imersa numa nova perspectiva sobre cor, utilizei a técnica para colar pequenos pedaços de papéis sobre telas de tecido e recriar algumas bandeiras ligadas ao movimento LGBTIAP+. Ação que exemplifica o meu posicionamento transfeminista e ativista por meio das temáticas que escolho para criar, artística e visualmente.

Fábio Wosniak - Por que você consideraria que a sua prática artística é uma prática dissidente?

Brenda Bazante - Antes de tratar da dissidência representada na minha prática artística, creio ser importante pontuar de qual delas estou falando. Observando como o tema das dissidências vem sendo pautado atualmente, percebo que ele é muito dito ou escrito, mas o contexto em que ele está sendo colocado quase nunca é explicitado.

Para ajudar a resolver tal problemática, recorro à memória de um dos encontros do GPEACC realizado no primeiro semestre de 2021, quando conversamos sobre as diferenças existentes entre os termos “dissidências”, “dissidência sexual” e “dissidências sexuais e

Brenda Bazante.
Bandeira das Travestis e
Mulheres Trans.
Detalhe. Papietagem.
Papel de revista e Color
Set sobre tela. 40 x 50
cm. 2022.



de gênero”. Inicialmente, o Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, o líder do grupo, apresentou o conceito de “dissidência” existente no Google. Segundo o site, o vocábulo significa discordância de uma política oficial, desavença ou conflito.

Certamente, os temas que discutimos no grupo, e que são temáticas para as criações, aulas e pesquisas de seus integrantes, caberiam nessa significação. Porém, é preciso destacar que a divergência da qual tratamos é um pouco mais específica e essa característica foi estudada através dos conceitos da “dissidência sexual” e das “dissidências sexuais e de gênero”.

A primeira delas surgiu no Chile, no CUDS: o Coletivo Universitário da Dissidência Sexual. Em 2020, Felipe Rivas San Martín, que foi seu líder, publicou o livro “Estatutos de la Disidencia” e inclui no mesmo um artigo contendo 10 teses sobre a dissidência sexual no Chile. Publicação que indico para entender esse conceito.

Associando a dissidência ao ativismo, Leandro Colling professor da Universidade Federal da Bahia, nos aponta a segunda referência, as dissidências sexuais e de gênero

A partir desses conceitos, comecei a me entender como uma pessoa dissidente. Entretanto, não me vejo totalmente na dissidência sexual descrita no estatuto de Martín. Identificando-me como uma mulher trans binária e estando casada com um homem que se identifica como cis, até certo ponto, continuo enxergando-me como uma pessoa de orientação heterossexual. Portanto, percebo que ainda não abandonei totalmente os mecanismos heteronormativos. Afinal, ao classificar a relação que tenho como meu marido segundo esse sistema, estou indo de encontro a uma das teses escritas pelo ex-líder do CUDS.

Do mesmo modo, devido as questões de sexualidade que Colling inclui na discussão sobre as dissidentes sexuais e de gênero, também não posso me considerar pertencente a esse grupo. Portanto, a minha dissidência é de gênero, apenas. Discordo e abandono a determinação cisnormativa que me designou como homem após o nascimento. Logo, sou uma mulher trans e essa categoria confronta a cisnormatividade. Um CISTema colonial moderno de gênero, como nos diz a professora Letícia Nascimento em seu livro “Transfeminismo”.

Refletindo sobre esses conceitos, contextos e me apoiando nos ensinamentos adquiridos até aqui, prefiro dizer que não é a minha prática artística que é dissidente. Penso ser mais correto dizer que ela é contemporânea e está sendo criada por uma pessoa dissidente de gênero que tem usado tal temática para criar micronarrativas, como pode ser observado na imagem a seguir.

Conforme a fotomontagem, tenho tomado como referência



alguns aspectos da minha performatividade de gênero. Entre eles a forma como me visto, falo, me maquio, faço uso da terapia hormonal, arrumo os cabelos, pinto as unhas e outras questões. Temas que também são usados por outras artistas ativistas, a(r)tivistas, feministas, transfeministas etc. Categorias que, considerando as emergências descritas no artivismo das dissidências sexuais e de gênero propostas por Colling, têm lutado para garantir dignidade às suas vidas.

Somo-me ao enfrentamento feito por essas pessoas e, na esteira do pensamento transfeminista, acredito que os aspectos

Brenda Bazante.
Autorretrato: bonita à base de hormônios.
 Fotomontagem digital. 1080 x 1080 pixels. 2021.

acima descritos são suficientes para caracterizar a minha prática artística como dissidente. Porém, o papel que elas desempenham é muito mais importante que essa classificação. Afinal, por meio dessas fotomontagens, papietagens, desenhos etc. comunico-me com a população de pessoas trans/travestis, represento nossas vivências/experiências e fortaleço nossa luta, criando, ativamente e politicamente, a partir da dissidência de gênero.

Fábio Wosniak - A presença das imagens dissidentes no percurso da História da Arte sempre resistiu em existir. Como você analisa/observa atualmente a produção dessas imagens? Considerando que tivemos muitos avanços nos Movimentos Sociais, mesmo diante de um governo fascista e genocida. Aproveito para perguntar também: Como tem sido produzir arte neste momento da nossa História?

Brenda Bazante - Gostaria de começar falando sobre como cursei as disciplinas de História da Arte na graduação. Eu tive apenas duas: História da Arte I e II. Fiz a licenciatura na modalidade EAD e hoje eu tenho a impressão de que, na grade curricular do curso, os conhecimentos foram meio que compactados. Seria essa a razão de ter estudados apenas historiadores clássicos em livros como A História da Arte de Gombrich, História da Arte de Proença e outros que seguem a mesma linha historiográfica, ou seja, a eurocêntrica, predominantemente branca e masculina. Nos livros e nas apostilas que recebi, as imagens apresentadas eram, em sua grande maioria, criadas por homens brancos e europeus, salvo algumas práticas artísticas modernas e contemporâneas criadas por mulheres. Entre elas estavam as brasileiras Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) e a inglesa Bridget Riley (1931-).

De acordo com as referências que tive acesso à época, no Modernismo, as artistas brasileiras seguiram os movimentos de ruptura com o academicismo e na Op. Art a artista inglesa buscou representar a ideia de movimento. Logo, suas práticas artísticas citadas nos livros e apostilas que estudei não podem ser apontadas como criações que discutem ou representam as dissidências que mencionei na pergunta anterior.

Além disso, entre 2015 e 2019, eu não problematizava a questão da ausência de imagens que tratassem de pessoas dissidentes sexuais e de gênero na História da Arte, apesar de percebê-la. Meu foco de pesquisa era a tridimensionalidade e a Arte Cinética, como disse no início da entrevista. Por vezes procurei artistas mulheres que criassem esculturas cinéticas, mas a dificuldade me fez desistir e seguir com as referências dos livros

clássicos.

O tema das dissidências passou a fazer parte de minhas pesquisas no mestrado. Foi o momento em que tive contato com historiadoras como Madalena Zaccara e com o seu livro “De sinhá prendada a artista visual”. Publicação na qual ela apresenta, trabalhando junto com Barbara Collier, Marluce Carvalho e Xavana Celesnah, os caminhos da mulher artista em Pernambuco.

Entre as diversas mulheres artistas que compõem o livro, Guilhermina Velicastello me chamou a atenção. Digo isso porque ela é a única mulher trans relacionada na publicação e foi a primeira a concluir o mestrado em artes visuais do PPGAV UFPE/UFPB. Dessa forma, a sua presença, tanto na universidade quanto numa publicação que segue na contramão das/dos autoras/es que tive acesso até então, mostrou-me ser possível ocupar um lugar diferente da margem social na qual fomos historicamente, socialmente e culturalmente colocadas.

Dito isso, retorno a pergunta e ao trecho no qual é dito que “a presença das imagens dissidentes no percurso da História da Arte sempre resistiu em existir”. Concordo inteiramente, mas quando reflito sobre essa afirmação cruzando-a tanto com a memória da presença da Guilhermina entre as artistas listadas no livro de Madalena Zaccara quanto com os impactos despertados por essa presença, percebo que tal cenário está mudando. Arrombando portas e esgueirando-nos por estreitas passagens, estamos ocupando espaços, sendo incluídas ou incluindo-nos nessa outra História da Arte. Seguindo o caminho traçado por Madalena Zaccara, estamos dizendo não aos longos e duros anos de invisibilidade impostos às práticas artísticas criadas por pessoas trans, travestis e dissidentes sexuais e de gênero.

De forma geral, na publicação acima citada, a autora denuncia especificamente uma realidade de apagamento e de invisibilidade em torno das práticas artísticas criadas pela categoria das mulheres. Todavia, se considerarmos apenas as mulheres trans e travestis nesse contexto, a situação é ainda pior. Vide a existência de apenas uma mulher trans entre tantas artistas citadas na publicação.

Sendo parte da população de pessoas dissidentes sexuais e de gênero, as artistas mulheres trans e travestis sofrem muito mais do que as mulheres cis. No momento, não possuo dados historiográficos para apontar esse panorama excludente, mas no campo da museologia encontramos pistas do apagamento e invisibilidade que nos é imposto. Em 2018, os museólogos Jean Baptista e Tony Boita destacaram esse panorama ao falar sobre os setores que preferem manter-se em silêncio diante das violências e

da precariedade às quais são expostas as populações LGBTIAP.

Apesar de denunciar a omissão do seu ambiente de estudos no período por eles estudado, os mesmos autores nos dão esperanças ao apontar a coragem e disposição de alguns atores do cenário artístico e museológico na inclusão e criação de eventos que tratam do tema das dissidências.

Da coragem dessas pessoas, nutrem-se a pesquisa, a educação, a crítica e a história, pois os dados, imagens, práticas artísticas e educativas desenvolvidas nas exposições e atividades fomentam a criação e o conhecimento sobre práticas artísticas de/sobre pessoas dissidentes sexuais e de gênero.

Seguindo esse caminho, as/os integrantes do GPEACC vêm dedicando-se a combater a invisibilidade e o apagamento. Foi como integrante desse grupo que comecei a ter contato com práticas artísticas de/sobre dissidentes. No entanto, nossos encontros não se resumem a ter conhecimento dessas criações invisibilizadas ou apagadas. Como pesquisadoras/es, educadoras/es e artistas visuais comprometidas/os com o combate à transgltfobia, nossa intenção é divulgá-las e incluí-las em nossas curadorias, sejam as feitas para exposições ou as educativas.

Diante desse desejo, em 2021 ocupamos virtualmente o Comitê de Educação em Artes Visuais do 30º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) com 6 artigos. Todas as pessoas que estavam integrando o grupo no momento do congresso participaram do evento com artigos individuais ou coletivos.

Entre eles chamo atenção para dois textos. O primeiro deles é o artigo que, juntamente com o Prof. Dr. Fábio Rodrigues, intitulei de “Vamos colocar mais sol na cara das monas: práticas artísticas de/sobre dissidentes sexuais e de gênero e o ensino de artes visuais”. Ao longo da escrita, apresentamos e dialogamos com 10 trabalhos de 7 artistas mulheres trans ou travestis para oferecer dispositivos capazes de alimentar práticas educativas dissidentes na contemporaneidade.

No segundo, os estudantes Vitor Hugo e Alex Sousa, sob orientação e cooperação do Prof. Dr. Fábio Rodrigues, apresentaram trabalhos de 7 artistas no artigo intitulado “Práticas artísticas lgbti+ e das dissidências sexuais e de gênero nos catálogos da Bienal de São Paulo – o que desaprender para ensinar?”.

Esses dois textos, aliados aos demais trabalhos que o grupo levou para o congresso, são exemplos de como estamos contribuindo para combater o cenário acima apontado. Exemplos do quanto estamos resistindo para escrever a história de nossas

práticas artísticas e relacioná-la ao ensino de artes visuais numa perspectiva dissidente.

Para citar os efeitos desse trabalho e comentar sobre como analiso/observo atualmente a produção de imagens de/sobre pessoas dissidentes sexuais e de gênero, recorro novamente ao pensamento do Professor Dr. Leandro Colling. A partir dele, procuro entender minhas ações artísticas e a forma como passei a criar desde que tive contato com o GPEACC, após a entrada para o Mestrado e sendo uma mulher trans artistas que vive num país que foi governado por grupos ultraconservadores, genocidas, transglbtfóbicos, racistas etc.

Amparando-se na genealogia foucaultiana, Leandro Colling apresenta as condições de emergência para a cena a(r)tivista no Brasil. Analisando-as, entendo que meu processo criativo está sendo atravessado pelas seguintes questões:

a) o avanço, desde 2011, de setores religiosos conservadores contra as políticas públicas de apoio e de garantia de dignidade a população LGBT, culminando na eleição de um dos piores presidentes que o nosso país já teve.

b) a falta de espaço nos movimentos LGBT para pautas distintas daquelas majoritárias e que se aproximam de um referencial heterocentrado, fazendo as/os artistas encontrarem outros mecanismos para impulsionar seu ativismo, entre eles as narrativas de suas experiências.

c) o crescimento do número de estudos que tratam de gênero e sexualidade, principalmente os ligados às dissidências sexuais e de gênero.

d) a facilidade de acesso a um público mais amplo e a divulgação de ações/práticas artísticas por meio do uso das redes sociais e da tecnologia.

e) o grande número de pessoas trans, travestis e não binárias assumindo as suas identidades, fato que foi percebido desde 2007 e que representou um aumento significativo dessa população.

Questões como essas têm movido meu processo criativo e me fortalecido para criar diante do contexto político atual.

Como exemplo, gostaria de trazer uma performance que apresentei durante a exposição resultante da residência artística Veneza Teimosa, realizada em 2022. Para vê-la, basta acessar o QR Code ao lado.



Fábio Wosniak - Quais são as suas referências e o que inquieta você a ponto de provocar a sua prática artística?

Brenda Bazante - Diante do intenso posicionamento ativista transfeminista e artista que adotei desde 2019/2020 e mencionei ao longo de toda a entrevista, com certeza o combate à transgênfobia e a (auto)biografia me provocam a criar artisticamente. Nesse processo, as questões ligadas a performatividade de gênero, principalmente no tocante às mudanças nas atitudes, nas silhuetas corporais e nos modos de vestir, me provocam e inquietam. Bem como os trabalhos de Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro, Guilhermina Velicastelo, Erica Magalhães e Isadora Ravena são grandes referências para mim.

Fábio Wosniak - Você tem artistas dissidentes para indicar?

Brenda Bazante - Os trabalhos de curadoria de Renata Martins e Ian Habib criaram dois catálogos que se configuram como enormes referências para pesquisar artistas transgêneres no Brasil. São eles o Panorama de Artistas Transgêneres no Brasil, acessado por meio do site <http://catalogoartemais.com.br/> e o MUTHA, o Museu Transgênero de História e Arte, acessado no site <https://mutha.com.br/>.

Nesses espaços virtuais podem ser encontradas inúmeras práticas artísticas que são ótimas referências de criações de/sobre pessoas dissidentes sexuais, dissidentes sexuais e de gênero ou dissidentes de gênero. Entre elas: Érica Magalhães (@e_rica_magalhaes), Guilherme Borsatto (<https://linktr.ee/guilhermeborsatto>), Monique Huerta (@cravisk), A Androgina (@aandrogina) e Jeisiekê de Lundu (@jeisieke). Além desses catálogos, gostaria de citar as criações de Guilhermina Velicastelo (@velicastelo), Apenas Regi (@apenasregi), Isadora Ravena (@isadoraravena_), Alex Souza (@alex_sousa) e Oura (@aoruaura).

Referências.

BAZANTE, Brenda Gomes. “**TRAVA TRANSCORPOCINÉTICA**”: narrativas (auto)biográficas e práticas artísticas de/sobre travestis, transexuais e dissidentes sexuais e de gênero. 2022. 390 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) PPGAV UFPE/UFPB. Recife, 2023. Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/45748/4/DISERTA%C3%87%C3%83O%20Brenda%20Gomes%20Bazante.pdf>. Acesso em: 19 mar 2023.

BAZANTE, Brenda Gomes; COSTA, Fábio José Rodrigues da. “VAMOS BOTAR MAIS SOL NA CARA DAS MONAS”: PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE/SOBRE DISSIDENTES SEXUAIS E DE GÊNERO E O ENSINO DE ARTES VISUAIS.. In: **(Re)existências**: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa(PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383248-VAMOS-BOTAR-MAIS-SOL-NA-CARA-DAS-MONAS--PRATICAS-ARTISTICAS-DESOBRE-DISSIDENTES-SEXUAIS-E-DE-GENERO-E-O-ENSINO>>. Acesso em: 19/03/2023 14:34

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Por uma primavera nos museus LGBT: entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. **Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 252-262, 2018. Acessado em: 05 out. 2022. Online. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17790>.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARTÍN, Felipe Rivas. **Estatutos de la dissidência**. Santiago: Écfrasis Ediciones, 2020.

MÁXIMO, Victor Hugo Rodrigues; SOUSA, valdenia alexandre de silva alex. PRÁTICAS ARTÍSTICAS LGBTI+ E DAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO NOS CATÁLOGOS DA BIENAL DE SÃO PAULO – O QUE DESAPRENDER PARA ENSINAR?.. In: **(Re)existências**: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa(PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/384084-PRATICAS-ARTISTICAS-LGBTI-E-DAS-DISSIDENCIAS-SEXUAIS-E-DE-GENERO-NOS-CATALOGOS-DA-BIENAL-DE-SAO-PAULO--O-QUE-DE>>. Acesso em: 19/03/2023 14:36.

TRANS*BORDAR: A CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS TÊXTEIS PARA TEMPOS DE LIBERDADE DE SER

Entrevista com Emma Segura Calderón
realizada por Mônica Lóss

Emma Segura Calderón, Costa Rica, 1994, artista visual, designer têxtil e de vestuário. Licenciada com “summa cum laude” em Arte e Comunicação Visual, com ênfase em Têxteis pela Universidade Nacional. Graduada como Técnica Especialista em Design de Moda pelo Instituto Nacional de Aprendizagem e Produção Gráfica pelo Byte Centro de Estudos. Vencedora do Prêmio Nacional Francisco Amighetti de Cultura em Artes Visuais – 2021, na categoria tridimensional por sua exposição individual “O trânsito da corporeidade é imanente”, na Galeria de Criação Jovem da Alliance Française (Galería Joven Creación de la Alianza Francesa).

Em 2020, fez parte do “Colectivo em Fuga”, no processo de direção e conceituação coletiva de videoarte “Tálamo”, primeiro lugar no Festival Internacional de Cinema de Veracruz na categoria “Curta Experimental”. Foi convidada a participar do Podcast “Quiero Queer” do Museu de Identidade e Orgulho. Faz parte da seleção de artistas centro-americanos do projeto brasileiro Artistas Latinas. Cofundadora da Rede de Bordadeirxs Feministas da América Latina: Feminismos Transbordantes.

Em 2022, apresentou as exposições individuais “Trans*Semiosis: escritas, corpos e têxteis” na Satisfactory Art Space, e “É TEMPO DE SER”, projeto composto por uma performance pública coletiva na cidade de San José, Costa Rica, e uma mostra em colaboração com distintxs artistas no marco do projeto “Libre de Ser de Hivos América Latina”. Seu trabalho vem sendo apresentado em países como: El Salvador, República Dominicana, Bolívia, Uruguai, Argentina, Chile e Estados Unidos.

Mônica Lóss - Como você apresentaria seu trabalho para alguém que ainda não o conhece? Quais são os interesses e temas que a sua prática artística aborda?

Emma Segura Calderón - Ao referir-me ao meu trabalho, considero importante mencionar o contexto de meus processos formativos e como a minha identidade tem vindo a transformar-se de forma retrátil através de todas estas dinâmicas. Durante minha adolescência, questionava sobre o que eu poderia entender como arte. O que me levou a investigar o meu contexto e o porquê a arte era acessível a algumas pessoas e não a outras. Quando terminei a escola, queria estudar arte, porém, o ambiente que me cercava me dava todos os sinais de que aquele meio não era para mim. Apesar disso, sempre tive uma certeza em mim: que nunca quis desistir de ser eu mesma.

Resolvi estudar costura em oficinas de capacitação comunitária, junto a muitas outras mulheres de diversas origens diferentes da minha, que pela primeira vez me fizeram sentir bem-vinda. Elas, assim como eu, decidiram que este ofício também faria parte de suas vidas. Mais tarde, ingressei em um centro de estudos técnicos onde me formei em Design de Moda e Alfaiataria. Naquela época, minha certeza ainda era a mesma, e todas as perguntas que vinha coletando me fizeram lembrar de mim e do meu desejo de estudar arte. Foi assim que, cinco anos depois de ter trilhado outros caminhos, entrei e realizei esse sonho. Sonho que me permitiu até agora cumprir a promessa que fiz à pequena Emma, de não deixar de ser eu mesma, apesar das circunstâncias e das tempestades que me cercam.

Faço esta introdução resumindo meu processo de formação aberta, pois minha pesquisa artística é feita de autoexploração, autorreflexão e autopercepção. Componentes que partem de uma perspectiva metodológica autobiográfica. Ou seja, estou interessada em falar a partir de minhas próprias experiências sobre questões que me interessam e que, como perspectiva política, passam pelo meu corpo e pelo meu ambiente, as quais, para mim, são impossíveis de serem ignoradas. Falar da minha própria experiência não se refere ao meu eu, mas considero que, como artista, mas principalmente como pessoa com experiências de vida trans*, é fundamental que falemos na primeira pessoa.

Mônica Lóss - Como você descreveria sua prática artística? Quais são os materiais e técnicas que você explora?

Emma Segura Calderón - Penso meu trabalho como um processo aberto e constante, como é a própria vida, e não como uma sucessão de individualidades. Interesse-me pela investigação em torno dos corpos, dos gêneros e das identidades e relações que se estabelecem com o tempo, o espaço e a memória. Busco questionar, analisar e repensar a realidade normativa, em diálogo com uma perspectiva transfeminista, como outra forma de vivenciar o cotidiano.

Há um elemento autobiográfico no meu fazer, o qual utilizo, principalmente, os meios e técnicas têxteis para realizar o meu trabalho. Compreender um lugar que historicamente tem sido ocupado por corpos feminizados e dissidentes, da esfera privada à esfera pública, e, por sua vez, os assumo como atos de resistência e enunciação que falam da existência, rejeição e do valor inferior que foi dado a essas práticas.

Escrever na primeira pessoa é o gesto político de tornar



presente minha voz como forma de expressar e estender meu corpo e minha identidade, de apropriar-me das minhas palavras, de um lugar de minha própria enunciação. Interessa-me o que escapa às regras, o subversivo e o dissidente; as formas de habitar o mundo que não são nomeadas, que são violentadas, degradadas e expulsas como parte das formas de disciplinarização de um sistema que se assume como norma.

Emma Segura, declaração da artista, 2022.

O corpo e os corpos são o cerne do meu trabalho. Interessa-me trabalhar o conceito de corpo através de uma abordagem que exploro a partir da fenomenologia, que explica o corpo vivido; um corpo além da compreensão do físico e que também passa por aspectos não matéricos, tais como sentimentos, experiências, emoções, pensamentos e memórias. Isso também é alimentado por um componente que, a partir dos transfeminismos, podemos entender como a reivindicação de autonomia corporal e identitária, pois não somos apenas o corpo que a medicina e a lei nos ditam.

Mônica Lóss - Como sua trajetória e história pessoal cruzam sua produção e se conectam com a dissidência?

Emma Segura Calderón. Detalhe da obra "O que diz meu cabelo sobre mim?" Escultura macia – Livro-arte bordado e feltrado à mão com o cabelo da artista sobre algodão tingido com o chá de cochoilha (medidas variáveis). 2022.

Emma Segura Calderón - Entre 2019 e 2021, desenvolvi uma série de 19 exercícios que partem de uma compreensão dos têxteis e das suas técnicas como elementos que me possibilitassem colocar uma série de questões em perspectiva. Foi assim que desenvolvi “O trânsito da corporeidade é imanente”, um projeto de pesquisa e produção que toma como referência um questionamento das noções hegemônicas de corpo, identidade e gênero, a história da arte; disciplinas como escultura e têxteis, a partir de uma abordagem autobiográfica e transfeminista.

¹ Notas de tradução: O termo “escultura macia” foi adotado como alternativa para trazer a ideia mais próxima possível sobre o termo utilizado pela artista ao referir-se ao seu trabalho como “escultura blanda”.

A partir do desenvolvimento do conceito de *escultura macia*¹ como extensão do corpo e como eixo estruturante, sobre o diálogo entre técnica e conceito, investigo questões como: O que é e como é um corpo? E também me questiono por que os têxteis na história da arte não tiveram um lugar que os justificasse como “obras de arte” em si mesmas. Isso me levou a entender a escultura tradicional a partir da ideia em que relaciono sua rigidez e necessidade de espaço público como metáfora das masculinidades hegemônicas, em contraste com os têxteis, o que suscita outros códigos relacionados ao universo do pessoal e do íntimo.

Emma Segura Calderón.
Vista da montagem.
Exposição O trânsito da corporeidade é imanente na Aliança Francesa, San José, Costa Rica, 2021.
F o n t e :
https://issuu.com/emmaseguracalderon/docs/el-transito-de-la-corporalidad_es_inmanente

Para isso, trabalhei com técnicas como bordados à mão, corantes naturais, costura à máquina e feltragem, além de materiais “naturais” como algodão e meu próprio cabelo, em contraste com outros de origem sintética como metáfora para desmistificar a



naturalidade do corpo.

Esse primeiro exercício investigativo, que se tornou uma exposição, foi desenvolvido simultaneamente como minha pesquisa no trabalho de conclusão da graduação, intitulado “Itinerário Trans*: uma aproximação autobiográfica a partir da escultura macia no corpo e a identidade trans* como exercício de politização do privado”². Projeto em que, através da metodologia e abordagem proposta, me interessa destacar a importância de posicionar a subjetividade situada, a partir de uma perspectiva transfeminista, em contraste às supostas posições hegemônicas objetivas e universais. Uma posição política de desestabilização dos parâmetros normativos hegemônicos e desmistificação da naturalidade do corpo e da identidade, na qual a investigação é assumida como um ato performativo que posiciona a história pessoal autobiográfica como parte de um exercício incipiente de criação de memória coletiva trans*.

Mônica Lóss - Como você percebe a manifestação da dissidência no cenário artístico atual, e como essas manifestações podem contribuir para ampliar as discussões em nossos tempos atuais?

Emma Segura Calderón - Desenvolvi uma metodologia que toma como referência a Pesquisa Baseada nas Artes e a Autoetnografia, desenvolvendo uma proposta que me permitiu colocar, dentro do espaço acadêmico, aspectos de experiências de vida trans* e pessoas dissidentes do sistema binário sexo-gênero, a partir da própria experiência encarnada, e não de um exercício de extrativismo acadêmico. Ou seja, meus interesses pessoais, políticos e artísticos são encontrados como partes consubstanciais de minha pesquisa. Da mesma forma, não parto apenas de uma posição em que o conhecimento sobre o trans* me pertence, porém, como proposta de pesquisa, interessa-me principalmente trabalhar junto a pessoas trans* que abordam os temas de minha pesquisa em outras áreas disciplinares, como um exercício de eco, ou seja, um interesse em expandir as vozes trans* no âmbito acadêmico. Este último pude desenvolver mais de perto em dois projetos pessoais principais que desenvolvi ao longo de 2022. O primeiro, Trans*semiosis: escritas, corpos e têxteis.

Podemos falar de escrita têxtil? No sistema têxtil, encontramos uma trans*semiosis que combina forma e significado de forma avassaladora e multiforme. As fronteiras imaginárias são borradas entre texto e têxtil para mostrar que essas mídias, enquanto fios, possibilitam o entrelaçamento, encadeamento e hibridização de seus suportes simbólicos. A leitura têxtil, ao

² Notas de tradução: Itinerario Trans*: una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado” é o título do trabalho em espanhol, que é o idioma original do texto.

contrário da leitura textual, é aberta à própria experiência do leitor, sem a necessidade de esforços ou aplicações enciclopédicas, muito menos disciplinares ou formais. Por sua vez, a leitura de um têxtil desestabiliza a hierarquia perceptiva, pois o tato assume uma centralidade interpretativa, geralmente destinada à visão. Assim, a percepção háptica (tato) permite ao leitor, que toca e sente, desfazer texturas, padrões e fios, com a finalidade de configurar signos táteis na escrita têxtil.

Trans*semiosis: escritas, corpos e têxteis, 2022.

Com esse trabalho, propus um exercício de escrita têxtil coletiva, no qual me interessava convidar as pessoas a compartilhar o universo dos têxteis a partir de uma dinâmica que potencializasse as experiências vividas, para serem incorporadas ao tecido. Voltando ao conceito de extensão do corpo, agora como extensões dos corpos, com a participação de mais de 60 pessoas que colaboraram na criação do têxtil.

Também desenvolvi “É TEMPO DE SER”, uma proposta artística que faz parte do projeto “LIVRE DE SER”, de Hivos América Latina. Esse trabalho ocorreu em duas etapas: uma performance coletiva e pública no âmbito do dia de visibilidade Trans* e não-binários, e uma exposição de artes visuais na qual convidei outros artistas para participarem comigo.

Emma Segura Calderón.
Exercício de escrita têxtil
coletiva. Satisfactory Art
Space, Costa Rica. 2022



Com a performance, me interessei em refletir sobre meu lugar de enunciação e como a oportunidade de apresentar esse projeto poderia ser levada ao coletivo, um espaço de tomada de agência para pessoas trans* e não-binárias, que toma o conceito de marcha como um dispositivo que permite ativar a partir da visibilidade e da tomada do espaço público. Quanto à exposição, foi um exercício de produção e autocuradoria em que abri o meu processo criativo e de trabalho à colaboração com pessoas trans*, não-binárias e apoiadores. Como parte de uma compreensão dos contextos em que vivemos, em que nos damos as mãos e com fúria e ternura impulsionamos a todes.

Emma Segura Calderón.
Performance coletiva. É
TEMPO DE SER: NOS
NOSSOS PRÓPRIOS
TERMOS. Costa Rica.
2022.



ENTRE O CORPO E O UNIFORME

Entrevista com **Élcio Miazaki** realizada por
Thiago Goya

Élcio Miazaki, artista nascido em 1974 na capital paulista, é formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAUUSP). Sua produção utiliza objetos principalmente das décadas de 1960 a 1980, e significa pesquisas quanto ao período ditatorial no Brasil. Aborda as Forças Armadas também nas questões que envolvem o arquétipo masculino em seus projetos de performances (TONSORES - 2022; C.Q.D. - 2018) e instalações (BOMBA 1968/ NASC.1986 - 2022; APAGAMENTO - substantivo masculino - 2022; Impulsos Imitativos - 2017/2019); Espaço reservado para possíveis retornos - 2016). Expôs em instituições públicas inclusive universitárias: ECEU - Espaço Cultural e de Extensão Universitária - USP Ribeirão Preto, DaP (Divisão de artes plásticas - UEL - Londrina/PR), Museu Casa das Onze Janelas (Belém - PA), Galeria Canizares (UFBA - Salvador - BA), FAV UFG (Goiânia - GO), GAP (UFES - Vitória - ES), Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte - MG), Memorial Municipal Getúlio Vargas (Rio de Janeiro - RJ), MARP (Ribeirão Preto - SP), Centro de Cultura Ordovás (Caxias do Sul - RS), entre outras. Vive e trabalha em São Paulo.

Thiago Goya - Como você apresentaria, para alguém que ainda irá conhecer seu trabalho, os interesses e temas que permeiam sua prática artística?

Élcio Miazaki - Nasci na década de 1970, em plena ditadura civil-militar no país. Quando se é criança acho difícil perceber os aspectos políticos. Então tenho procurado, desde 2016, por materiais de época para ter uma 'segunda chance', saber melhor o que se passou. Ao mesmo tempo em que fui encontrando manuais do exército brasileiro e outros dados das Forças Armadas, vi que era impossível não discutir sobre formas de masculinidades encontradas nesse meio, como um microcosmo da sociedade. Considero tardia minha carreira como artista visual, que teve início cerca de 13 anos após a conclusão da graduação em arquitetura e urbanismo. Esse começo, em 2013, coincide com as grandes manifestações ocorridas naquele ano. Participei de algumas, quando uma polícia violenta havia atacado repórteres (consequentemente a imprensa) e manifestantes. Parecia que estávamos vivendo um possível retorno do 'fantasma' que esteve por mais de 20 anos no país. E considero esses fatores como o quadro que permeia a minha prática artística.

Thiago Goya - Você poderia citar um trabalho que, de alguma forma, passa pela questão das dissidências?

Élcio Miazaki.
T O N S O R E S .
performance, 30'.
concepção e direção:
Élcio Miazaki. atuação:
Lucas Simões e Felipe
Luciano. captação de som
e imagem: Bruno Gold.
produção: João Galera.
fotos: Helena Marc2022.





Élcio Miazaki - *Tonsores* (2022) é uma performance em que dois rapazes com trajes militares raspam os cabelos e barbeiam um ao outro. Na primeira vez em que foi realizada foram escolhidos dois homens de idades diferentes, um mais velho e outro mais jovem. A diferença de vinte anos entre eles trazia a camada de hierarquia, do mais velho para o mais novo, além de sugerir a representação de uma figura paterna. Tempos depois decidi que, com dois jovens de, no máximo vinte e poucos anos, o trabalho conseguiria evocar a busca por uma padronização dos corpos, algo bastante visto nas forças armadas, pelo menos, como nós civis detectamos.

O que investigo nessa performance é a normatização da imagem. Com a barba e o bigode raspados, esses homens passam por um apagamento de identidade, quase como se fossem obrigados a não terem diferenças, e adquirem um visual nivelado. Isso remete diretamente na busca do exército e nas corporações militares por um alinhamento a favor de um coletivo.

Isso também toca na questão de como ser homem, a serviço de uma corporação, sem liberdade de escolha ou livre arbítrio. São educados em cima dessas referências sistematizadas, além da obrigatoriedade de alistamento aos dezoito anos de idade, evidenciando que a sua liberdade em decidir é apenas aparente.

O trabalho também tem o aspecto em lidar com o outro, a proximidade, confiança (ou não), entrega (total ou parcial) e a tensão de não ferir o companheiro nos dois atos. Eu não atuo nas minhas performances pois elas pedem padrões específicos, como o de corpos jovens.

Os atores relatam sempre como foi a experiência, do desenvolvimento de certa intimidade e sensibilidade na execução do trabalho.

O detalhe e a delicadeza da pressão da lâmina molhada que vai gradativamente exigindo um cuidado maior em quem faz a ação. Eu mesmo não tenho uma dimensão maior do que o projeto propõe, onde quem performa é que acaba sentindo. Minha função é mais de concepção e a vivência fica para os atores em cena.

Tudo o que é raspado (cabelo e barba) é recolhido e acaba se transformando em uma instalação num momento posterior. Também é recorrente eu não descartar qualquer material.

Há quem diga e enxergue que o trabalho esbarre em algum lugar do fetiche, da sexualidade, diante da contínua tensão entre os corpos dos rapazes, e nos refugos resultantes dessa performance. E o curioso é que os soldados dependiam mutuamente quando espelhos não estavam disponíveis. Então, pode existir a questão da associação de sua imagem 'refletida' no outro.

Thiago Goya - O conceito de dissidência na arte tem sido um campo de investigação para nosso grupo de estudos. Entre algumas das acepções do termo está: a ideia do que diverge e discorda de um sistema, regime ou opinião vigente; grupo, geralmente minorizado, que vai na contramão de uma hegemonia. Como você percebe a dissidência em camadas do seu trabalho artístico?

Élcio Miazaki - O fato de pensar e produzir arte, por si só, já é uma forma de ir contra uma hegemonia... Não? Ocorre que perco certo interesse quando encontram uma forma 'vendável' de uma produção minha, por mais que eu faça uso de algumas técnicas que desafiam a sua própria existência (esse fato era suficiente para não colocarem à venda a produção); ou quando os passos para determinado resultado de um trabalho, não são mais desconhecidos. Aí parto para 'outras inquietações' ou desdobramentos que determinados procedimentos apontam. Explico: algumas criações minhas, hoje, estão mais ligadas a performances, assumindo basicamente características de fotoperformance e videoperformance (ou mesmo instalações). Essas linguagens, na minha concepção e experiência, são mais ainda difíceis de serem comercializadas e assimiladas do que pinturas ou desenhos, pelo menos aqui no Brasil. Mas nem por isso acho que o artista deve estar numa técnica em detrimento de outra. O fato está em como ele vai 'resolver' determinado trabalho, que meios mais 'adequados' pelos quais ele vai decidir desenvolver certa 'ideia'. Aí eu acho que vale listar um programa de 'necessidades', que o artista/arquiteto deva atender. A arquitetura me condicionou a isso, mas procuro antes de tudo uma demanda mais 'interna', para depois identificar as 'externas'. Talvez o meio das artes visuais prefira enxergar os artistas conforme as técnicas que lhe convém, o que eu considero bastante questionável. Cabe ao artista aceitar ou não.

Thiago Goya - Como você percebe a manifestação da dissidência no cenário artístico atual?

Élcio Miazaki - Acredito que encontro essa manifestação em produções que sejam mais experimentais, quando desafiam uma 'lógica' sistêmica da arte, ou questionam suas monetizações. Não sei se consigo mensurar a 'manifestação da dissidência' no cenário artístico hoje, numa escala maior... Talvez porque vejo que isso ocorre nas escalas menores, em pequenas ações. Espaços 'independentes' e ateliês coletivos, por mais que muitos sirvam no final para projetar nomes ao 'sistema', ainda podemos encontrar

nesses espaços uma produção que diverge de uma aceitação 'fácil' ou de 'digestão' sem grandes percalços. Não sei se essa produção também encontra a precarização da área... Ou melhor, acho 'impossível' dela não cair nesse fato. Menciono isso, pois os artistas são forçados a encontrar meios de subsidiar suas produções, mais cedo ou mais tarde, seja por meio de representação em galerias, aprovação em editais (e conseqüentemente uma legitimação do seu fazer), ou mesmo atuar em trabalhos considerados 'paralelos'.

Élcio Miazaki. CIRANDA.
papel, pvc, torno manual,
madeira e ferragens.
160 x 40 x 40 cm. 2017.
Foto: arquivo do artista.



O BORDADO COMO ATO DISSIDENTE: SANTO MIGUELITO

Entrevista com **Santo Miguelito** realizada por
Vanessa Freitag

Miguel Pérez Ramos é artista que reside e trabalha na cidade de Puebla/México. Recebeu financiamento nacional para seus projetos artísticos como o PECDA e FOESCAP; também participou de exposições artísticas no México e no estrangeiro, bem como, residências artísticas na FAAP/SP(Brasil); Materia Gris/La Paz(Bolívia) e em Jászdózsa (Hungria). Página web: www.santomiguelito.com

Vanessa Freitag - Miguel, é um prazer conhecer teu trabalho e, sem dúvida, nos interessaria saber mais de ti e do teu “personagem”, o Santo Miguelito. Quem é Santo Miguelito e o que faz como arte?

Miguel - Santo Miguelito é um avatar que me permite construir espaços de expressão enriquecidos pelas formas culturais do meu lugar de origem. Constantemente, trato de esticar os significados das convenções axiomáticas do “dever ser”, como a beleza do meu próprio corpo gordo. No meu trabalho artístico, analiso os âmbitos do público e do privado, as construções sociais que integram a minha identidade como indivíduo, a minha própria subjetividade, o meu corpo, minha sexualidade e minhas tradições. Emprego e evidencio as possibilidades que oferecem alguns ofícios e práticas entre o campo das Artes Visuais e Plásticas, e os contextos em que os exerço e me desenvolvo, como no bordado, na cerâmica, na arte ação (performance), na fotografia, no vídeo, na cohetería (arte dos fogos de artifício), entre outras que utilizo ao longo da pesquisa artística. Eu sou Miguel Valentino Pérez, artista mexicano, dissidente e criador do avatar Santo Miguelito Pérez.

Vanessa Freitag - Existe um interesse pela fotoperformance e pela performance na tua prática artística. Por que consideras que são linguagens que potencializam as questões e problemáticas que são abordadas no teu trabalho?

Miguel - Considero que a arte da ação (performance) é um dos suportes mais sinceros e nobres que podemos utilizar no mundo da produção artística, pois, para realizá-lo, se faz necessário gerar uma consciência com e para o corpo. Esta consciência se alimenta das experiências de vida e das diversas etapas pelas quais vamos passando ao longo da vida mesma. No meu caso, a performance chegou na minha vida graças à prática do bordado, a qual retomei ao longo da minha formação na universidade. Ao ser uma técnica que requer muita atenção, eu aproveitava qualquer momento do dia para fazer o trabalho bordado, fosse na parada de ônibus, no caminho que fazia de casa para a universidade, ou para qualquer

outro destino. Seja qual fosse o motivo, eu aproveitada esse tempo para bordar. Afortunadamente, minha formação como bailarino de danças polinésias e, por me apresentar em diversos shows, me deu a possibilidade de desenvolver a sensibilidade para perceber os olhares e a reação que provoca meu corpo completamente diferente do estereótipo que exigem os cânones dos espectadores deste tipo de espetáculos. Em ambos os casos, tive muito “pano pra manga”: nas danças polinésias, era um homem gordo dançando algo que se pensava que era unicamente executado por mulheres; no bordado, era um homem realizando um ofício que se acreditava que era único e exclusivamente feito por mulheres.

Com a fotovídeo/performance, me permiti trabalhar a partir de um espaço mais controlado e sob o rigor que exige uma câmara de estúdio; fotógrafos e designers, na maioria das vezes, meus grandes amigos, foram meus primeiros públicos. Isto me permitiu explorar a partir de diversos pontos de vista. Ao ser eu mesmo meu próprio modelo, foi fácil entender e explicar as intenções das fotos construindo toda uma história e narrativa em cada exercício.

Graças a estes exercícios de estudo, tive a possibilidade de desenvolver e explorar com ações no espaço público, como praças, parques e na rua. Ou seja, onde o confronto com o público é muito similar ao das apresentações em espetáculos de dança. Obviamente, influencia muitíssimo o tipo de cenário, o espaço, o tipo de público. Além disso, a guia e a estrutura de apresentação dancística é diferente à liberdade que você tem ao trabalhar com a arte da ação, posto que se bem também recorremos a uma espécie de “guia”, e a estrutura de como se irá desenvolver a arte da ação, difere do como se realizará a catarses na performance, a qual, é muito diferente das artes dancísticas ou teatrais inclusive. Considero, então, que a arte da ação e a performance são linguagens que ajudam muito a potencializar primeiro o conhecimento que tens com o teu próprio corpo, como responde e funciona diante da própria vida, o que te permite desenvolver empatia e resiliência com o teu entorno.

Vanessa Freitag - Miguel, particularmente me instigam muito os teus bordados. Como iniciaste/aprendeste a bordar, e de que forma trazes isto como parte do teu trabalho artístico? Para ti, o ato de bordar é performático?

Miguel - Iniciei no mundo do bordado ainda na minha infância. Durante as férias, eu ia passá-las na casa da minha avó. Acho que tinha uns 7 ou 8 anos quando ela me iniciou na técnica, motivada em parte pelo saber fazer e evitar o ócio. Ou seja, para “matar o

“Santo Miguelito”,
Desenho do pôster de
Samuel Segura para a
performance: “XV Santo
Miguelito y presentación
de Santa Sazón”, 2022.
Fotografía de Xanath
Mirell.



XV SANTO MIGUELITO
Y PRESENTACION
DE SANTA SAZON

tempo” fazendo coisas mais “produtivas”, e também aproveitar esse momento para a elaboração de algo que teria uma função específica dentro de casa. Minha tia não se cansava de repetir que esta prática era uma função única e exclusiva para elas; e este conhecimento que estava aprendendo mediante o bordar era só para que os homens, depois, pudessem ensinar às suas esposas, dado que elas eram as encarregadas desse saber/dever.

Miguel Ramos Pérez,
“Santo Miguelito como
Sebastián”. Da série: “O
corpo gordo como objeto
de desejo”. Bordado
sobre tecido, 128 x
86cm, 2019. Fotografia
de Miguel Ramos Pérez.



TERRITÓRIOS DISSIDENTES: EFERVESCÊNCIAS ARTÍSTICAS EM SOLO ANCESTRAL.

Entrevista com Maria Macêdo realizada por
Larissa Rachel Gomes Silva

Maria Macêdo

Artista/Educadora/Pesquisadora.

Licenciada em Artes Visuais/URCA, co-líder do Grupo de Pesquisa Novos Ziriguiduns (Inter)Nacionais Gerados na Arte-NZINGA/CNPq. Indicada ao Prêmio PIPA 2022. Compôs o 31º Programa de exposições do Centro Cultural São Paulo, e a 7ª edição do Laboratório de Artes Visuais Porto Iracema das Artes-CE (2020/2021), e a curadoria educativa da 15ª Bienal Naifs do Brasil, SESC Piracicaba/SP. Possui obras em acervos públicos privados. Integra ajuntamentos artísticos, e é integrada pela mata fechada. Evocando a força ancestral e ficcional da vida no campo, encontra nas vivências na terra o caminho que guia o seu fazer artístico enquanto artista agricultora retirante fertilizadora de imagens.

Larissa Rachel - Como você se apresentaria para uma pessoa que ainda não a conhece?

Maria Macêdo - Peço licença para usar a descrição que ouvi de um babalaô, “raízes errantes”, num crescimento silencioso guardado pela terra. Mas, em termos de formalidade, sou uma mulher negra, retirante, moradora da zona rural do Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte, interior do Ceará. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri/URCA, colíder do grupo de pesquisa Novos Ziriguiduns Internacionais Gerados na Arte – NZINGA/CNPq/URCA, atuando com pesquisa e educação, me experimentando também nas encruzadas com as linguagens do teatro e da música, pelos quais tenho atuado em algumas coletividades onde resido.

Larissa Rachel - Como você descreveria sua prática artística?

Maria Macêdo - Como solo fértil para redesenhar meus caminhos de vida e trabalho, através do que tenho entendido como fertilização das imagens, da elaboração de narrativas que se pautem na humanização e reconheça as centralidades de quem nasce com a resiliência do umbuzeiro. Como alguém que cresceu cercada pela sabedoria do mato, venho desenvolvendo criações artísticas guiadas por esse “matutar” enquanto ciência da mata, alimentada pelas cosmovisões pretas e indígenas, contrapondo às urgências, violências e destruição das vidas fomentadas pelo projeto falido de modernidade.

Nesses entremeios, também pesquiso sobre acontecimentos da historiografia cearense, como as migrações, as secas e os

campos de concentração que aqui existiram, refletindo sobre os processos de retirada que ocorreram no país; e como esses movimentos serviram para o enraizamentos de imagens estereotipadas em relação aos/às sertanejos/as, nordestinos/as, e moradores/as da zona rural. E tenho como miolo fundante pensar as práticas e saberes da terra como analogia para a criação artística; criar a partir do que me sustenta.

Larissa Rachel - No percurso do nosso grupo de estudos, observamos que a palavra dissidência nos exigia uma compreensão mais dinâmica acerca do que estávamos entendendo sobre este termo e seus desdobramentos na arte contemporânea. Como você percebe a manifestação da dissidência no cenário artístico atual? Você se entende como uma artista em dissidência? Se sim, quais as reverberações da dissidência na sua poética artística?

Maria Macêdo - Inventamos inúmeras palavras para nomear coisas que são inerentes às matrizes formativas que divergem do que universalmente foi ditado enquanto norma. Existir e recriar essa existência é uma premissa dos povos originários, afro diaspóricos e não cisgêneros. O que temos observado com uma efervescência cada vez maior é a continuidade de caminhos que há muito foram abertos por nossos cordões de ancestrais. É isso que, por exemplo, faz com que eu e muitos outros artistas cada vez mais jovens tenham conseguido adentrar/transitar pelos espaços da arte, e que possamos hoje identificar os nossos mais velhos. Considero importante ressaltar que não é uma inovação, e sim continuidade, pois esses processos de retomada e reinvenção não se iniciam apenas quando o sistema da arte se vê pressionado a atender algumas reivindicações e começa a capitalizar essas identidades.

Nós que habitamos as rasuras, fissuras e borrões desta estrutura social esbranquiçada, temos criado trabalhos potentes porque encontramos em nossos corpos e caminhos uma potência inventiva/criativa de vida que nos reconhece enquanto sujeitos/as a partir das ficções e singularidades que compõem nossas existências, centralidades e a base de saberes ao qual fomos parides, e na qual muitos tiveram que se refazer, se parir novamente.

Esse entendimento da minha presença no mundo redirecionou meus entendimentos do que se constitui enquanto centro e periferia (nas muitas esferas); e é esse caminho aberto com mãos e língua afiada que me impulsiona a seguir criando imagens. Porque faço uma arte onde me vejo, onde meus/minhas parentes se

reconhecem, a qual contrapõe uma lógica branca/academizada de produção de saberes e de entendimento sobre como se inventa um/uma artista. Adubando com os pés o chão, e incendiando com a boca o mundo.

Maria Macêdo. Dança para um futuro cego.
Captação fotográfica: Jaque Rodrigues.
Captação audiovisual: Eliana Amorim e Jaque Rodrigues. Edição: Francisco Luiz.
Sonorização: Alda Maria e Diego Silva.
Montagem: Maria Macêdo. 2022.



POR UM/A TERRA-CORPO- ALMA-MENTE-CORAÇÃO DESCOLONIZADO

Entrevista com Vitor Tuxá realizada por Fábio
Wosniak

Ezequiel Vitor Tuxá é liderança jovem indígena da etnia Tuxá Kiniopará, localizada em Ibotirama-Bahia. Lecionou a matéria “Cultura Indígena e História” durante o período de 2015 a 2016 em sua comunidade. Autor do “Audiolivro Tuxá Kiniopará: um Presente do Passado Para o Futuro”, premiado pela lei Aldir Blanc Bahia, e também um dos autores do “Álbum Sonoro Tuxá Kiniopará”, ambos disponíveis no Spotify e YouTube. O audiolivro deu voz e visibilidade aos anciãos da sua comunidade, além de reconstruir e recontar as histórias do seu povo. É psicólogo (IPS-UFBA) e escritor-pesquisador integrante do projeto de extensão “LIVRO-LUGAR: edição de narrativas de comunidades tradicionais e periféricas”, onde nasceu seu primeiro livro “O que falam as águas?”, incentivado pela FUNCEB. Também é artista e expande sua arte em seu perfil do Instagram (@vitor.tuxa), e no perfil ÑAÑIKE (@__nanike), onde fala de diversidade, resistência, inclusão, acessibilidade e preservação cultural.

Fábio Wosniak - Para iniciar a nossa conversa, gostaria que você comentasse um pouco acerca dos assuntos que costumam ser apresentados em seus trabalhos. Como você articula e seleciona essas temáticas? Como elas encaminham a sua prática artística desde a seleção dos materiais até a finalização da imagem/trabalho?

Vitor Tuxá - Eu parto principalmente da colagem digital e da fotografia como expressão artística. Elas surgiram como um afago, um respiro em meio ao caos da pandemia. Procurei através delas libertar minha imaginação seguindo um caminho de retorno ao que sou em ancestralidade. A minha intenção com a colagem e com a fotografia é unir os fragmentos da história do meu povo perdidos e manipulados pelo desterro colonial. Pertencço ao povo Tuxá. Vivemos atualmente nos limites dos municípios de Rodelas e Ibotirama. Mas, originalmente, habitávamos um complexo de ilhas no Baixo-Médio do São Francisco, em especial, a Ilha da Viúva. Nosso território sagrado, no entanto, foi submerso pelo empreendimento chesfiano da Hidrelétrica de Itaparica na década de 80. Obrigados, nos deslocamos para outros territórios. Injusta desterritorialização sofrida provocou feridas irremediáveis, separações, a diáspora dos meus antigos, – de mim. Aquele lugar não era uma propriedade, mas sim um território fundante de nossa subjetividade.

Fotografo a natureza da aldeia nova onde nasci, e eles, os que viveram na pele tamanho sofrimento: os anciões, os adultos... Há sempre um recorte em suas narrativas, um rasgo passado, um

Vitor Tuxá.
Mestiço/Colagem
Digital. 2021 (recorte da
obra "Mestiço"
deCandido Portinari)



vazio e um registro da história, do tempo em suas faces. Portanto, a colagem surge para reflorestar esse passado, preencher, semear, unir. Meu produto final é a composição de imagens: homem e natureza, superpostas, sobrepostas, em um fundo preto de apagamento na tentativa de alertar que, sem nós, os guardiões da natureza, não haverá crescimento, só crescerá cimento. Hackeando o sistema em que vivo e me apropriando da tecnologia que tanto nos é negada, dou visibilidade à nossa experiência, à nossa existência.

Fábio Wosniak - Por que você consideraria que a sua prática artística é uma prática dissidente?

Vitor Tuxá - Pois é uma denúncia. Nós, povos indígenas, não somos o que a arte branca conta, uma verdade não contada há tempos. O Brasil é terra-corpo-alma-mente-coração colonizado. O que fazer para descolonizar? Procuo, engatinhando, dar essa resposta através da minha arte e acolher o passado e fazer dele diálogos (im)possíveis com o presente. Reconhecimento da pluralidade epistêmica do mundo e estabelecimento de ecologias de saberes.

Fábio Wosniak - A presença das imagens dissidentes no percurso da História da Arte sempre resistiu em existir. Como você analisa/observa atualmente a produção dessas imagens? Considerando que tivemos muitos avanços nos Movimentos Sociais, mesmo diante de um governo fascista e genocida. Aproveito para perguntar também: Como tem sido produzir arte neste momento da nossa História?

Vitor Tuxá - Acredito que nos momentos mais difíceis a arte precisa ainda mais estar presente, pois ela é um registro, uma memória, um marcador do que somos naquele dado momento, um respiro. Minha arte é uma tentativa, no presente, de construir relações, observar possíveis padrões e evitar que erros cometidos no passado pelas sociedades não se repitam. Ademais, a arte indígena, em sua amplitude, tem muito a nos ensinar sobre o uso de saberes e práticas ancestrais, em diferentes campos da vida. E é com esses saberes e práticas que podemos (re)criar a realidade, (re)pensar cartografias, (re)ligar presentes e (re)orientar caminhos metodológicos. Atualizando-nos, seguimos para o futuro, que é o agora. Fazer/criar arte neste momento da nossa história é uma esperança, um encontro, uma tentativa de tirar naus cabrais das costas, uma prece, uma mudança... um grito de existência.

Vitor Tuxá. Espelhado 5.
Coleção Espelhado/
Colagem Digital. 2020.



Fábio Wosniak - Quais são as suas referências, e o que inquieta você a ponto de provocar a sua prática artística?

Vitor Tuxá - A arte foi umas das principais disseminadoras de um pensamento coletivo errôneo sobre o ser indígena. À exemplo, no quadro “A primeira missa do Brasil”, do pintor brasileiro Victor Meirelles, vemos “índios” pelados, felizes, sendo catequizados com harmonia e tranquilidade, – uma cena clássica do tão conhecido descobrimento. Essa leitura da história brasileira sempre relegou às populações indígenas um papel subalterno, secundário, como se esses povos tivessem aceitado a dominação europeia de forma pacífica. Reconhece-se que, das referências das formas de contar a história brasileira, não surgem questões puramente verdadeiras sobre os povos originários. Como diz a ativista indígena Uýra: “De nós não se fala, não se lembra, para nós não se cria monumentos.”

Munduruku diz que a consciência, felizmente, pode ser (re)educada. Possibilitando se utilizar do aprendizado para a transformação das relações humanas. Mas para aprender é preciso desaprender. Desaprender a arte, as convenções impostas para aprisionar, os livros de histórias... Esvaziar-se das verdades ocidentais para preencher-se, acordar. Foi em parte a arte, em suas diversas formas, responsável pelos preconceitos e visões colonialistas do que eram os indígenas, contando de forma errônea a história do “descobrimento”. Portanto, faço arte por pura revolução e demarcação de um espaço que há muito nos tomaram. Minhas referências são os meus avós, pais, todos aqueles que lutam por suas terras.

Fábio Wosniak - Você tem artistas dissidentes para indicar?

Vitor Tuxá - Yacunã Tuxá, João Pedro Cá Arfer Tuxá, Tayná Cá Arfer Tuxá, Ziel Karapotó, Beatriz Tuxá, A margem...

POSFÁCIO

**PRÁTICAS CENSÓRIAS E DE
INTERDIÇÃO¹ COMO
DISPOSITIVOS DA
HETEROCOLONIALIDADE E
DO HETEROTERRORISMO**

Fábio José Rodrigues da Costa

Nos últimos meses revisitei o artigo: *Na escola se aprende que a diferença faz a diferença*, publicado em 2011 pela Berenice Bento. O retorno a esse texto foi motivado pelo meu convencimento de que seguimos vivendo no regime da heterocolonialidade e do heteroterrorismo que passou a demonstrar com mais nitidez suas feições a partir do golpe de 2016 que retirou Dilma Rousseff, primeira mulher, eleita e reeleita do campo progressista da presidência de nosso país. O golpe teria como consequência a eleição em 2018 do então deputado federal e representante da extrema direita, Jair Messias Bolsonaro, para presidente do Brasil.

A partir de 2019 passamos a testemunhar um projeto de governo voltado a estimular a mais brutal campanha contra a população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais pós ditadura civil-militar ocorrida entre os anos de 1964 e 1985. O governo que se instalou em nosso país não só se voltou contra essa população, isso porque também incentivou o levante contra a população preta, indígena e pobre, reafirmando seu projeto fundamentalista religioso, patriarcal, sexista, misógino, conservador, machista, racista e transgênero.

A partir de março de 2020, esse governo irá revelar que seu desprezo pela vida iria muito além do já demonstrado, uma vez que sustentou um discurso negacionista diante da mais letal epidemia experienciada pela humanidade em tempos atuais. Em nosso país um vírus mortal encontrou outro “vírus”, o vírus do negacionismo, que já exalava seu veneno muito antes da proliferação da Covid-19. O projeto da extrema direita ganhou contornos até então nunca vistos na história do Brasil pós ditadura civil-militar. Ao longo dos primeiros anos da pandemia (2020-2022) mais de 600 mil brasileiras e brasileiros perderam a vida e estima-se que mais da metade poderia ter sido evitada.

Nos últimos quatro anos (2019-2022) estivemos em estado de ameaça e de medo que não começou com a pandemia, mas com o projeto do governo de extrema direita que estimulou o ódio dando voz e autoridade a branquitude, ao machismo, ao sexismo, a misoginia, a transgênerofobia, a violação de direitos individuais e coletivos, ao genocídio. Ao mesmo tempo em que sua finalidade era a instauração de uma ditadura civil-militar. Esse projeto foi perseguido e segue no imaginário de muitas(os) brasileiras(os).

Mas qual a relação entre o projeto da extrema direita com a heterocolonialidade e o heteroterrorismo? Essa indagação é a questão central de meu pensamento nesse exercício de escrivência e, por esta razão, o retorno ao pensamento de Bento (2011). Apoiado na pensadora irei articular com uma das

¹ Sobre esse tema e sua problemática diálogo nesse texto e tomo como referência o artigo *Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional de autoria de Maria Cristina Castilho Costa e Walter de Sousa Junior*. Os autores manejam duas categorias de censura: censura clássica e pós-censura. A censura clássica seria, então, aquela institucionalizada pelo Estado brasileiro a partir do golpe civil-militar de 1964 que instaurou a ditadura no Brasil. “Trata-se de uma censura oficial, sistemática e rotineira, que recaía sobre imprensa, rádio e, mais tarde, a televisão, bem como controlava a produção editorial, além de espetáculos teatrais, circenses e musicais. Era realizada por censores que, inicialmente, ocupavam cargos de confiança e, mais tarde, concorriam em processos públicos ao ofício de censor” (COSTA; JUNIOR, 2018, p. 22). Sobre a pós-censura irei apresentá-la ao longo do texto por considerar que as “práticas censórias” ou “interdições” (expressões utilizadas pelos autores) estão mais próximas com a exposição *Miradas LGBT do Cariri da Diversidade*, assim como com outras exposições que referencio.



² A partir daqui irei manter a expressão censura, porém seria mais adequado usar pós-censura uma vez que no Brasil, segundo Costa e Junior (2018), “Os órgãos oficiais de censura foram extintos, no Brasil, com a Constituição de 1988. Os censores foram assimilados pela Polícia Militar, processo que teve início ainda durante a ditadura civil-militar.”. (p. 29). No entanto, penso que substituir censura por pós-censura pode confundir o(a) leitor(a). Mas, na atualidade as práticas censórias ou de interdição são demonstradas por “processos judiciais; decisões administrativas de empresas privadas e instituições públicas; atitudes policiais de veto e interdição; iniciativas de curadores,

experiências que vivenciei quando propus e realizei a exposição *Miradas LGBT do Cariri da Diversidade* no ano de 2009. A partir dessa exposição estabeleço articulações para demonstrar que a heterocolonialidade e o heteroterrorismo seguem orientando o pensamento e as relações sociais em nosso país e como afetam direta ou indiretamente as práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero e suas interseccionalidades com as questões de raça, classe, gênero, etnias. Entendo que a censura² ou as práticas censórias e de interdição a essas práticas artísticas é um dispositivo da heterocolonialidade e do heteroterrorismo que precisa ser denunciado e combatido.

Bicha, cuidado!

O medo nos acompanha desde sempre e quando pensamos que já estamos conscientes de nosso lugar no mundo, vem a advertência sobre os riscos que estamos a correr por tentarmos propor debates que coloquem em questionamento a heterocolonialidade. Assim, algumas irmãs e irmãos dissidentes sexuais e de gênero viam minha proposta de realizar a exposição como algo perigoso uma vez que para muitas(os) a “sociedade” não está preparada para ser provocada a pensar a partir das práticas

artísticas das(os) dissidentes sexuais e de gênero. E quando estará? Quantos séculos precisaremos esperar para que esta tal sociedade se sinta preparada? Quantas(os) de nós precisam morrer para que esta sociedade compreenda que é ela que mantém e alimenta a heterossexualidade compulsória e o heteroterrorismo?

Estas indagações e meu ativismo junto ao movimento LGBTI+ na cidade de Juazeiro do Norte-CE, mas especificamente no GALOSC (Grupo de Apoio à Livre Orientação Sexual do Cariri), me causavam medo, mesmo assim resolvi correr o risco e insisti com o projeto que resultou na exposição Miradas LGBT do Cariri da Diversidade, que integrou a programação da II Mostra de Artistas LGBT do Cariri da Diversidade, uma das ações que antecederam a Parada LGBTI+ do ano de 2009. A exposição ocupou a Galeria do SESC Juazeiro do Norte de 01 de julho a 30 de agosto de 2009.

Com o objetivo de reunir artistas dissidentes sexuais e de gênero da região ou pelo menos das cidades mais próximas como Barbalha, Crato e Juazeiro do Norte, optei por lançar um edital e procurei exercitar o acolhimento de iniciativas de artistas heterossexuais dada minha compreensão de que o combate a TRANSLGBTIFOBIA não é um compromisso apenas da população de dissidentes sexuais e de gênero, e sim de todas e todos.

Recebemos onze inscrições, sendo oito de artistas dissidentes sexuais, três de artistas heterossexuais e uma de um coletivo de artistas. A qualidade das propostas e a diversidade de práticas,

produtores e patrocinadores, cedendo às pressões de grupos de ativistas e religiosos; pressões de autoridades instituídas; monitoramento de grupos organizados da sociedade civil, decisões de exclusão de pessoas não gratae em eventos e comemorações; repressão promovida por redes sociais e assédio moral, que tentam silenciar artistas, intelectuais, jornalistas e demais profissionais, evitando denúncias, críticas e oposição, como no tempo da “censura clássica”.” (IDEM, p. 30).

II Mostra de Artistas LGBT do Cariri da Diversidade. Acervo do autor. 2009.



suportes, mídias, técnicas e temáticas me obrigaram a aceitar todas as candidaturas. Participaram da exposição as(os) seguintes artistas e coletivo: Orlando Pereira, Oliver de Oliveira, Joseph Olegário, Nívia Uchoa, Dinho, Leo Dantas, Geraldo Júnior, Frederyck Sidou (heterossexual), Francisco dos Santos (heterossexual), Carlos Robério (heterossexual) e o Coletivo Bando (Carol Landim, Dinho, Geraldo Júnior, Jânio Tavares, Malan Amaro e Orlando Pereira).

Como curador acredito, defendo e proponho que sejam asseguradas ações educativas em todas as exposições e tenho vivenciado experiências maravilhosas nos meus projetos curatoriais sempre atrelado a um projeto educativo. Para a exposição propus ao SESC uma curadoria educativa orientada pela compreensão de que a arte é, segundo Barbosa (2005, p. 99), “aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou a científica”. E, alinhado com o pensamento da autora, tanto o projeto curatorial quanto o educativo partiam da compreensão de que “dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, de onde estamos e de como sentimos”. (Idem).

O campo conceitual da exposição e do educativo tomaram para si *quem somos, onde estamos e como sentimos* como eixos conceituais. Caberia, então, ao educativo articular por meio da mediação o diálogo entre as práticas artísticas e o público. Para atender a esta exigência foram contratados dois educadores da Híbrido Produções para mediar a exposição, o Ricardo Santos (heterossexual) e o Jaildo Oliveira (dissidente sexual), ambos na época estudantes da licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA). Jaildo Oliveira além de educador também participava como artista.

Como curador e curador educativo, trabalhei com os mediadores a importância da promoção do diálogo com o público a partir das práticas artísticas (pinturas, desenhos, fotografias, instalações, projeções, assemblage) presentes na exposição, reafirmando minha posição de que não existe uma “arte gay” e reforçando esta posição a partir do pensamento do artista português João Pedro Vale quando questionado se sua arte é “gay” ou se existe uma “arte gay”, salienta que: “A arte é política, isso sim, e é levada pelos agentes que a fazem pelo caminho que melhor defende as suas causas (...). Não, não é por a arte ser feita, por exemplo, por uma mulher que essa arte é feminista”. (VALE, 2008, n.p).



Tomando como referência o artista português, procurei estabelecer associações com o termo *artivismo*, uma vez que, as(os) artistas presentes na exposição se colocavam nesse lugar ou até mesmo como militantes do movimento LGBTI+. Outra associação era entre a prática artística e o imaginário gay, lésbico ou mesmo *queer* nas temáticas e problemáticas reveladas pelos artistas, daí que nos aproximamos ainda mais do modo de pensar do João Pedro Vale: “Mas não fico de todo ofendido se oiço dizer que alguns dos meus trabalhos vivem do imaginário gay. Não recuso isso (...). Qualquer leitura que as pessoas possam fazer do meu trabalho é sempre positiva”. (VALE, 2008, n.p). E nos interessava, ou posso dizer interessava a mim, aos educadores e aos artistas os ruídos, o incômodo, a dúvida, o espanto, a risada, o olhar atravessado, a inquietação; aquela pergunta que se fazia num tom tão baixo que beirava ao sussurro, ao que não deveria ser mencionado.

O público visitante era fundamentalmente as(os) usuárias(os) do SESC, aquela pessoa que entrava na galeria depois de sair da musculação, do caratê, da natação, da partida de futsal. Aquela senhora que esperava para começar sua aula de pintura, bordado, artesanato. O moto táxi que esperava por uma corrida, a vendedora da loja de tecidos ou das inúmeras lojas de artigos religiosos. Oromeiro que visitava a cidade para agradecer ao Padre Cícero pela graça alcançada.

Nosso maior desafio era evitar que o público saísse de sua visita à exposição com um olhar minimizador para as práticas artísticas atrelando a elas um rótulo de “arte gay”. Nos interessava

II Mostra de Artistas LGBT do Cariri da Diversidade. Acervo do autor. 2009.

o exercício da reflexão, do questionamento, do encontro e do desencontro a partir das práticas artísticas como resultante dos modos de pensar/criar das(os) dissidentes sexuais e de gênero e, novamente nos apoiamos no artista português: “agora, é minimizador pensar que determinada obra de arte, por ser feita por um artista gay, tem de ser lida como arte gay”. (VALE, 2008, n.p).

A exposição não tinha por objetivo exibir “arte gay” ou “arte LGBT”, mas dar visibilidade às práticas artísticas de artistas dissidentes sexuais e de gênero que pensam/criam não porque pertencem a população de dissidentes sexuais e de gênero, mas porque desde seu lugar/tempo se apropriam do mundo e criam visualidades se utilizando de um “modo de olhar, de ver, contemplar, fitar, mirar, observar, testemunhar, examinar, vislumbrar, olhar de relance, espiar, espreitar, e entrever o mundo”. (DIAS, 2005, p. 282).

A exposição era sobre a existência de práticas artísticas de artistas dissidentes sexuais e de gênero tanto no âmbito das representações das culturas que constituem as(os) desviantes ou dissidentes, seus modos de existência, seus desejos, suas utopias; quanto no tocante às representatividades que se situam na relação entre arte e ativismo, ou seja, quando a(o) artista entrelaça seu ativismo LGBTI+ com sua prática artística, ou seja, o que passamos a entender como ativismo. Por ativismo me associo ao pensamento de Leandro Colling (2017), a partir de seu artigo “O que temem os fundamentalistas”, publicado pela Revista Cult, edição 217. Para o autor, podemos pensar no ativismo como o encontro entre práticas políticas e práticas artísticas e culturais como práticas de resistência. E que estas práticas estão “numa multidão de diferentes que encontramos em escolas, universidades, ruas, locais ocupados, redes sociais, teatros, bares, prédios públicos diversos, algumas igrejas e terreiros, produzindo potentes contradiscursos”. (COLLING, 2017, n.p).

Durante o período em que a exposição foi exibida no SESC Juazeiro do Norte nada de excepcional ocorreu, tudo caminhou dentro do que havíamos programado e as(os) visitantes não demonstraram reações transgênerofóbicas quanto aos objetos expostos, aos educadores, as(os) artistas ou mesmo a instituição que abrigava e promovia a exposição. A exposição teve uma segunda exibição na cidade de Barbalha-CE, fazendo parte da XI Mostra SESC de Cultura e para esta edição me desafiei como curador a pensar um espaço expositivo alternativo, dado que não dispúnhamos de galeria na cidade nem no Centro de Artes da URCA que funcionou até finais de 2010 no município.

Encontrei uma casa (residência) de esquina próxima ao Centro de Artes, aluguei a casa, projetei a expografia, pintamos, instalamos o projeto de luz e os objetos. Batizamos a casa de Galeria 76 (era o número da residência). Durante o período de 14 a 21 de novembro de 2009 a exposição ficou em exibição. Mantivemos o projeto curatorial e educativo dentro dos campos conceituais e educativos já experimentados na edição anterior. Um diferencial foi o número de mediadoras(es), pois contamos com as seguintes colaborações de estudantes das licenciaturas em Artes Visuais e Teatro do Centro de Artes da URCA: Edvania Santos, Rita Cidade, Joaquina Carlos, Edceu Barbosa e Fábio Tavares. A montagem da exposição ficou a cargo do Jaildo Oliveira da Híbrido Produções com o auxílio de Edceu Barbosa, Edvania Santos, Ísis Xenofonte, Fábio Tavares e Emanuel Siebra. O desenho de luz foi assinado por Orismídio Duarte e o Catálogo por mim, Reginaldo Farias e Carlos Robério com revisão de texto do José Eldo Elvis Pinheiro Morais.

Se o número de visitantes na Galeria do SESC Juazeiro do Norte foi considerado excepcional, na cidade de Barbalha podemos dizer que ultrapassou todas as expectativas. Nada de extraordinário aconteceu, além do número de visitantes. Como o GALOSC foi contemplado com o Prêmio Cultural LGBT 2009 da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, publicamos o catálogo da exposição.

O Padre Cícero como propriedade da heterocolonialidade e do heteroterrorismo

A distribuição do catálogo como parte das ações do projeto vislumbra dar visibilidade às práticas artísticas, bem como, possibilitar outras ações educativas tanto nas escolas quanto em outras instituições. Porém, quando o catálogo chegou às mãos dos vereadores da Câmara Municipal de Juazeiro do Norte, gerou polêmicas que não se dirigiam à exposição ou ao catálogo, mas sim para a fotografia da instalação Cícero Romão Batista de autoria do Coletivo Bando. Na imagem temos em detalhe um conjunto de estatuetas que compunham a instalação e que foi publicada no catálogo.

Os ataques vinham de homens heterossexuais brancos, vinculados a partidos de direita e supostamente representantes da fé e da religiosidade cristã da região. Estas pessoas que não visitaram nenhuma das edições da exposição, tinham como alvo a fotografia da instalação impressa no catálogo, ou seja, imagens que

II Mostra de Artistas LGBT do Cariri da Diversidade. Acervo do autor. 2009.



representavam em gesso natural o Pe. Cícero que foram apropriadas e ressignificadas pelo coletivo de artistas.

O conjunto de estatuetas adquiridas no mercado local, aliás estima-se existirem mais de 30 fábricas nos fundos de quintal da cidade de Juazeiro do Norte, onde santeiros se dedicam a fabricação das imagens em gesso; receberam pelas mãos do coletivo a cor vermelha nas unhas e em uma delas também nos lábios. Das catorze fotografias do catálogo, apenas essa foi alvo da ignorância, do discurso de ódio, do heteroterrorismo, da tentativa de associar a fotografia da instalação como um gesto anticristão. Mas o levante também estava associado a ideia de que o Padre Cícero expressa a masculinidade cisgenera, heterossexual, a norma de gênero e sexualidade hegemônica.

A questão era que a instalação e seu aspecto debochado perturbava a suposta ordem natural das coisas e de suas representações estéticas, pois na imagem em gesso foi aplicado tinta vermelha no que seria as unhas e lábios, daí que a figura do Padre Cícero trazia símbolos associados ao feminino. Pensando com Bento (2011), a prática artística do coletivo tencionava exatamente a noção hegemônica de que “o gênero e a sexualidade se expressam unidos”. (p. 552).

Curioso é que a apropriação de estatuetas que fazem parte do imaginário popular associadas às práticas religiosas não é algo novo e um dos artistas contemporâneos mais conhecido no Brasil e no exterior que faz uso delas é Nelson Leirner (1932).

O mais curioso é que entre os meses de maio a agosto de 2009, circulou pelo Ceará (Fortaleza e Juazeiro do Norte) a exposição Vestidas de Branco do artista Nelson Leirner com curadoria de Moacir dos Anjos. A cargo dos Centros Culturais do Banco do Nordeste, a exposição foi exibida de 08 de maio a 04 de julho no CCBNB de Fortaleza, e de 14 de julho a 31 de agosto no CCBNB Cariri na cidade de Juazeiro do Norte.

Vestidas de Branco foi concebida pelo artista em 2007 quando preparava sua retrospectiva que ocorreria no Museu Vale, em Vila Velha (ES). Ao visitar o museu se deparou com noivas e noivos que se posicionavam nos jardins posando para as cansativas sessões de fotos que iriam compor os famosos álbuns de casamento. Para Almerinda da Silva Lopes (2016), Leirner é um

Observador atento do comportamento humano e da realidade que o cerca, o artista iria afirmar que aquelas cenas insólitas dos casais transitando de um lado para o outro, sob um sol abrasador, em que os noivos tentavam ajudar as companheiras a suspenderem os véus para acompanharem o fotógrafo a encontrar o melhor ângulo para bater as fotos, não lhe saíam



mais da memória. Nelson Leirner comunicou, então, ao diretor do Museu que desista da retrospectiva por preferir criar uma proposta inédita, especificamente para aquele espaço. (p. 41).

De fato, o artista cumpriu com sua proposta e em 2008 é inaugurada a exposição. Para Moacir dos Anjos (2008), curador e autor do texto do catálogo da exposição,

Por quase toda a sua obra, de fato, encontram-se as condições que tornam o seu sentido cômico e irônico possível: o foco em questões próprias ao que é estritamente humano, o apelo à inteligência em vez do chamado ao sentimento, e a capacidade desse apelo ser partilhado por muitos ⁽²⁾. (n.p).

Ainda sobre o artista e seu processo criativo, Moacir dos Anjos enfatiza “que Nelson Leirner cuida de desnudar e frustrar aspirações a uma suposta objetividade no estabelecimento de juízos, ainda que tal campo lhe sirva como modelo para a extensão de sua obra a outros âmbitos ⁽²⁾”. (ANJOS, 2008, n.p).

É esse artista que chega à cidade de Juazeiro do Norte por meio da exposição Vestidas de Branco. No CCBNB a exposição manterá seu campo conceitual adaptando sua expografia à galeria do quinto andar do edifício que abriga o Centro Cultural. Do conjunto de objetos que compõem a instalação e as cenas irônicas e debochadas do rito do casamento e para objetivar nosso campo de reflexão, destacamos o “bolo de casamento” dado que esse objeto ficcional se constitui da apropriação de estatuetas diversas para enfeitar ou decorar o bolo e, dentre as quais figura uma do Padre Cícero em posição destacada, como descreve Moacir dos Anjos (2008):

Como enfeites desse arranjo que evoca, em metáfora possível, a alvura de uma tela preparada para a mácula da pintura, imagens que são símbolos de religiões distintas – algumas quase que somente na cor preta e outras quase que somente na cor branca – são postas alinhadas nas bordas de cada uma das camadas do bolo de mentira, formando círculos quase monocromáticos de baixo a cima, onde preside afigura de um Padre Cícero. (n.p).

Ainda em relação ao objeto e a apropriação pelo artista da estátua do Padre Cícero, Silva (2016, p. 42) descreve a composição do mesmo com uma riqueza de detalhes:

Apoiado no centro de uma enorme mesa, o bolo era ladeado por uma centena de pratos de porcelana branca, em que seria servido aos convivas. Cada uma das camadas do bolo era contornada por imagens simbolizando distintas religiões ou

crenças. No topo do bolo Leirner posicionava-se a imagem brevemente será coroado santo brasileiro pelo Papa), rodeado por uma sequência de gessos pintados de Santa Rita de Cássia, considerada pelos crentes como a padroeira dos casos de difícil solução. As demais bordas do bolo foram preenchidas por pequenas estatuetas pintadas de branco ou preto, respectivamente marinheiros, bailarinas, pretos velhos e sacis-pererês.

A montagem da instalação no CCBNB Cariri o “bolo de casamento” foi exibida apenas sob a mesa redonda original sem as longas mesas laterais e os pratos de porcelana como descreve Silva (2016). Os demais elementos de enfeite do bolo foram mantidos como podemos observar na imagem abaixo. Como a Híbrido Produções participou da montagem e foi a responsável pelo programa educativo, a foto foi tirada na abertura da exposição pelo Carlos Robério Silva que além de participar da montagem, também foi um dos educadores da exposição.

As(Os) convidadas(os) dos noivos foram representados por diversas estatuetas organizadas milimetricamente em direção ao casal e ao bolo que foi posicionado entre os dois, porém um pouco recuado e sobre um longo tapete vermelho que separa o lado direito do lado esquerdo, onde se posicionaram as(os)

Vestidas de Branco.
Acervo do autor. 2008



convidadas(os). Essa composição segue a mesma concepção da primeira versão da exposição exibida em 2008 com algumas alterações na ordem dos elementos. O cortejo que se forma para a cerimônia é constituído de estatuetas de “santos de culto católico, entidades do candomblé e macumba (imagens de iemanjá, personagens do folclore, índios, pretos velhos, pombas giras, exus), budas, cangaceiros, anões de jardim, miniaturas de esculturas clássicas.”. (SILVA, 2016, p. 42).

Outro aspecto importante é ver a estátua do Padre Cícero, no alto do bolo como a vemos no alto do Horto na cidade de Juazeiro do Norte. Ironicamente nas camadas abaixo, são dispostas estatuetas das referencialidades das práticas religiosas que formam nosso país, assim como de outras representações que constituem as diversas culturas visuais contemporâneas. Para Moacir dos Anjos (2008, n.p), Nelson Leirner estaria operando com “o progressivo desarranjo de categorias de catalogação em âmbitos os mais distintos da vida privada ou comum”.

O casal de noivos é representado pela apropriação de dois manequins desses que vemos em lojas de roupas ou em vitrines, e que reproduzem a visão hegemônica de sexo/gênero (sexo masculino/gênero masculino, sexo feminino/gênero feminino) ou posso dizer homem/mulher cisgeneros ou, ainda, uma representação de um casal heterossexual. Nada, portanto, sugere que a ironia, o deboche ou o desmanche proposto pelo artista e pelo curador problematize o gênero, nem a existência de dissidentes sexuais e de gênero. Cabe aqui o olhar atento de Teresa de Lauretis (1987, p. 209), “a representação do gênero é a sua construção - e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção”.

O que de fato muda na representação dos noivos é a apropriação pelo artista de máscaras que aplicadas aos manequins substituem as feições humanas pelas de macacos. O que me fez lembrar do clássico filme Planeta dos Macacos, tanto do primeiro longa-metragem de 1968, quanto das oito produções subsequentes, sendo a mais recente Planeta dos Macacos: a guerra (2017).

Para o curador a exposição Vestidas de Branco a partir da figura dos noivos como um casal de macacos seria “difícil não rir, ademais, ao dar-se conta de que os nubentes para quem todos os convidados se voltam em “O casamento” possuem máscaras de macacos nos rostos e que, em vez de um buquê de flores, a noiva traz nas mãos uma palma de bananas”. (ANJOS, 2008, n.p).

As ironias e brincadeiras do Leirner com os ritos do casamento estão presentes em toda a exposição, cada etapa é representada e a estátua do Padre Cícero Romão Batista ocupa o topo do bolo desde sua primeira montagem. Para os visitantes das terras Kariris a estátua do padre não é a mesma que os santeiros de Juazeiro do Norte fabricam, segundo Silva (2011, p. 247), “ouviam comentários de que a imagem do Padre Cícero, presente na representação do bolo do casamento, se encaixa ao modelo europeu, diferentemente das representações feitas em nossa região”.

Se o público visitante identificava distanciamento entre a representação do Padre Cícero presente na exposição com as estatuetas de fabricação local, o mesmo não acontecia em relação às conexões que propusemos em relação ao sonho pelo casamento acalentado por algumas pessoas. A curadoria educativa buscou conectar o desejo pelo casamento com a graça alcançada, isso porque no Museu Vivo do Padre Cícero existem dois vestidos de noiva exibidos em vitrines. Como o museu se organiza a partir dos ex-votos, embora também se proponha a contar a história do padre, buscamos orientar nossa abordagem a partir da estética da devoção, partindo do conceito de ex-votos como forma de agradecimento pela promessa alcançada.

Mas quais as conexões entre a exposição do Nelson Leirner com os ataques à fotografia da instalação Cícero Romão Batista proposta pelo Coletivo Bando? E por que esses ataques se constituem em dispositivos da heterocolonialidade e do heteroterrorismo?

O coletivo de artistas subverte as convenções estabelecidas quando se apropriam das estatuetas, isso porque deslocam-nas do sentido atribuído a elas como presença do padre e santo para cobrar outros sentidos e significados na construção das subjetividades. Segundo o antropólogo Roberto Marques (2015, p. 372-373), analisando a instalação, o coletivo “aproxima mundos em convívio, causando tensão política e estética ao metonimizá-los em um mesmo objeto”.

O coletivo brinca, ironiza e debocha com as estatuetas como crianças que sem qualquer ideia de masculinidade ou feminilidade aplicam batom e esmalte aos lábios e unhas de seus brinquedos que remetem a figura humana. Como nos lembra Bento (2011, p. 552),

As "confusões" que uma criança faz ao misturar os dois mundos (o masculino e o feminino) são interpretadas pelo olhar atencioso das instituições, como um indicador de uma homossexualidade latente. Nessa hora, entra o controle produtor: "Isso não é coisa de menino/a!". Controle produtor porque produz masculinidades e feminilidades.”.

Se Leirner utiliza máscaras de macacos e as aplica nos manequins que representam noivas e noivos, o coletivo usa do batom e do esmalte aplicado aos lábios e unhas da estatueta para tensionar “os processos de reconhecimento do humano, colocados em termos da possibilidade de luto por aquelas pessoas que desapareceram, mas cuja vida era encarada de um modo não reconhecível pelas normas da inteligibilidade.” (OLIVEIRA, 2017, p. 93).

A instalação Cícero Romão Batista (2009) do Coletivo Bando dialogava com o documentário Também Sou teu Povo (2006) que fazia parte da exposição Miradas LGBT do Cariri da Diversidade. O documentário dirigido por Orlando Pereira e Franklin Lacerda traz depoimentos das travestis de Juazeiro do Norte e sua devoção ao Padre Cícero. Embora a devoção ao padre não seja de exclusividade de ninguém, a construção da masculinidade na cidade de Juazeiro do Norte foram impondo um conceito de fé e prática religiosa a partir de uma “ideia de um sujeito racional, universal e autodeterminado” (OLIVEIRA, 2017, p. 74) pela heterossexualidade e a ortodoxia de gênero.

A invisibilidade às práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero e suas culturas contribui para que a transgltifobia se mantenha em nosso país. A reação contra a fotografia da instalação Cícero Romão Batista do Coletivo Bando foi usada de forma intencional demonstrando que o discurso de ódio gerador das inúmeras práticas violentas que chegam a atos de agressão verbal, física e até mesmo a morte de pessoas dissidentes sexuais e de gênero, seja considerado normal. Para Bento (2011, p. 553), “os regimes de verdades estipulam que determinadas expressões relacionadas com o gênero são falsas, enquanto outras são verdadeiras e originais, condenando a uma morte em vida, exilando em si mesmo os sujeitos que não se ajustam às idealizações”.

Os ataques ao coletivo de artistas, ao curador e ao GALOSC pretendiam promover um clamor popular em nome da honra e da santidade do Padre Cícero, que para os heterroterroristas estavam em ameaça, pois a suporta masculinidade e heterossexualidade do padre foram questionadas, isso porque supostamente as estatuetas levavam em si elementos do feminino e, claro que em uma sociedade fundada na masculinidade e na heterossexualidade compulsórias, nada mais grotesco e desviante do que imaginar uma estátua do padre que pudesse remeter ao feminino ou mesmo a homossexualidade.

Sobre essa questão Bento (2011), acrescenta que “há uma

amarração, uma costura, no sentido de que o corpo reflete o sexo e o gênero só pode ser entendido, só adquire vida, quando referido a essa relação” (p. 553). A autora problematiza ainda mais ao refletir que “as performatividades de gênero que se articulam fora dessa amarração são postas às margens, analisadas como identidades transtornadas, anormais, psicóticas, aberrações da natureza, coisas esquisitas” (IDEM).

É evidente que o esforço em censurar⁴ a fotografia da instalação Cícero Romão Batista não é um fenômeno isolado, como pode parecer aos olhos de alguns. O fato é que a censura às práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero tem sido experienciada desde algum tempo. Essa censura faz parte dos dispositivos da heterocolonialidade e do heteroterrorismo que colocam as margens/marginalidades “a produção de seres abjetos e poluentes (gays, lésbicas, travestis, transexuais, e todos os seres que fogem à norma de gênero) e a desumanização do humano são fundamentais para garantir a reprodução da heteronormatividade” (BENTO, 2011, p. 554).

A heterocolonialidade, o heteroterrorismo e a construção da arte e da mídia anti-critãs

Na verdade, o fato é que essa onda conservadora vem se configurando desde muito antes, como foi o caso da censura às práticas artísticas dos fotógrafos estadunidenses Andres Serrano (1950) e Robert Mapplethorpe (1946-1989). O processo criativo de Serrano envolve o uso de fluidos corporais como sangue, sêmen, urina etc. Entre 1987 e 1990 desenvolveu uma série fotográfica intitulada *Immersion* na qual fotografava estatuetas e outros objetos que compõem o imaginário visual cristão em recipientes com estes fluidos. A fotografia *Piss Christ* (1987) provocou ruídos e um levante das(os) conservadoras(es) fundamentalistas cristãos dos Estados Unidos e, particularmente, do Reverendo Donald Wildmon, principal nome da American Family Association (AFA).

A exibição da fotografia não era novidade dado que foi exposta no *Los Angeles County Museum of Art*, na *Carnegie-Mellon University Art Gallery* e no *Virginia Museum of Fine Arts* entre maio de 1988 a janeiro de 1989 (REIS, 2017) sem provocar o ódio dos fundamentalistas religiosos. E como para eles não precisa de contexto e tudo que não reafirme sua “teologia” será a expressão do mal, do diabo e deverá queimar no fogo do inferno. Toda e qualquer prática artística e seus criadores que ultrapassem as normas de gênero e sexualidade nas artes sofrem as consequências.



⁴ “Outra característica dessa pós-censura é que ela não é uma iniciativa apenas do Estado e de seus órgãos de segurança. Na atualidade, empresas de comunicação ou não, escolas públicas e privadas, igrejas de diferentes religiões, partidos políticos, instituições estatais e não estatais criam seus próprios critérios censórios, defendendo interesses políticos e econômicos, e o poder que exercem em meio a determinados grupos sociais.”. (COSTA; JUNIOR, 2018, p. 31).



A mobilização articulada por Wildmon, a partir de abril de 1989, atraiu a atenção do Senador Alfonse D'Amato que levou ao Senado sua indignação e em ato de extremismo chega a rasgar um exemplar do catálogo da exposição durante sua fala (REIS, 2017). Para os fundamentalistas cristãos era preciso evitar investimentos governamentais na promoção de práticas artísticas que ferissem seus princípios e bases religiosas.

Essas iniciativas deram ar para a chamada “guerra cultural” promovida pelos fundamentalistas cristãos nos Estados Unidos e influenciou adeptos em diversos outros países. O maior objetivo era evitar a promoção de eventos culturais, com recursos públicos e privados, que dessem visibilidade ao que consideravam ser “a arte e a mídia anti-cristãs” (REIS, 2017, p. 9).

Se a guerra cultural estava no plano do debate, da crítica, da mídia televisiva, de manifestações de fundamentalistas religiosos, ela recebeu um reforço institucional quando o Senador Jesse Helms, conseguiu aprovar no Senado e na Câmara dos Deputados a Emenda Helms, no final do ano de 1989 (REIS, 2017). A emenda agora transformada em Lei seria o instrumento legal para impedir aplicação de recursos públicos para a promoção de práticas artísticas e exposições que fossem consideradas “obscenas”.

É nesse contexto que a exposição retrospectiva itinerante, *The Perfect Moment*, programada para janeiro de 1990, do fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989), será envolvida em cancelamentos e chegará a levar ao tribunal o diretor do Contemporary Arts Center, em Cincinnati.

Em abril de 1990, é inaugurada a exposição *The Perfect Moment* no Contemporary Arts Center (Cincinnati), entre o público presente estava a “polícia dos vícios” [que] expulsou os presentes para que pudessem filmar a mostra e dar entrada em um longo processo judicial que seria finalizado apenas no fim daquele ano” (REIS, 2017, p. 12.). Por meio de liminar, um juiz federal decidiu por manter a exposição aberta ao público, que recebeu mais de 80 mil visitantes em menos de dois meses.

O final do julgamento, por um júri popular, absorveu o diretor Dennis Barrie e o Contemporary Arts Center das acusações de exibirem obscenidades. Para Reis (2017, p. 13), esse resultado “pode parecer uma enorme vitória para o lado progressista, mas também pode ser visto como uma derrota apenas pelo fato de os ortodoxos terem conseguido julgar as artes em um tribunal de direito”.

No ano 2000, o roteirista e diretor Frank Pierson (1925-2012) exhibe o documentário *Dirty Pictures*, que chegou ao Brasil via TV paga em 2002 com o título “Fotos Proibidas”. O documentário

aborda a saga do diretor Dennis Barrie e o *Contemporary Arts Center* para exibir a retrospectiva de Robert Mapplethorpe.

No Brasil as práticas censórias e de interdição às práticas artísticas e exposições que abordam questões das dissidências sexuais e de gênero não é algo recente, embora tenha nos parecido quando a exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, promovida pelo Santander Cultural na cidade de Porto Alegre em 2017, foi cancelada e seu cancelamento provocou um amplo debate tanto no Brasil quanto em outros países. Até então nenhuma exposição com esta temática tinha recebido tanta atenção da mídia televisiva e, com as redes sociais, ganhou mais visibilidade. Para Trevisan (2018, p. 554):

Apesar de proibida em 2017, a exposição Queermuseu de Porto Alegre apontou um caminho profícuo. Ou seja, museus podem optar por curadorias temáticas e contemporâneas que abordem temas até então *s u b v a l o r i z a d o s* ou menosprezados. Chamar a atenção para sexualidades desviantes na arte é, antes de tudo, aproximar a produção artística da vida cotidiana e problematizar seu olhar a partir delas.

A censura às práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero faz parte do projeto dos(as) conservadores(as) e fundamentalistas cristãos orgulhosos da heterocolonialidade e do heteroterrorismo que se alimenta da pedagogia do medo. E esse projeto e sua dimensão educativa ensinam as crianças que “o mundo infantil se constrói sobre proibições e afirmações. Essa pedagogia dos gêneros hegemônicos tem como objetivo preparar os corpos para a vida referenciada na heterossexualidade, construída a partir da ideologia da complementaridade dos sexos” (BENTO, 2011, p. 551). Para Costa e Junior (2018),

Acentua-se, nessa época de pós-censura, a censura proveniente de decisões judiciais, a chamada censura togada. Por iniciativa de parentes, grupos organizados da sociedade civil, personalidades importantes da vida pública ou artistas, juízes determinam de forma arbitrária – isto é, sem conhecimento profundo do assunto em pauta, sem jurisprudência e, muitas vezes, sem ouvir todos os interessados e estudiosos do tema – o recolhimento de livros ficcionais ou científicos, a mutilação de obras, o fechamento de exposições públicas, a retirada de cartaz de espetáculos, a retirada da Internet de programas e serviços.”. (p. 31-32).

A construção da masculinidade e da feminilidade heterocentrada tem encontrado aliados institucionais, não só na

escola de educação básica, mas nas universidades e até mesmo nos cursos de artes. Quando questionamos as ausências, apagamentos e silenciamentos sobre as práticas artísticas de artistas negras(os), mulheres, indígenas e dissidentes sexuais e de gênero, alguém nos diz com um tom de autoridade que será abordado em componentes curriculares que tratam da História da Arte. Mas esse alguém talvez não perceba ou não queira perceber que tenha sido a História da Arte a principal disciplina que colaborou e ainda colabora com a reprodução dessa construção a qual problematizo. Segundo Lauretis (1987),

A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça - na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental - em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou "aparelhos ideológicos do Estado". A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo. (p. 209).

E a construção do gênero e da heterossexualidade também se encontra nos museus, centros culturais e galerias voltados às práticas artísticas, mesmo quando buscam exibir exposições que chamo de dissidentes como a “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira” (2017) e “Histórias da Sexualidade” exibida no MASP de 20 de outubro de 2017 a 14 de fevereiro de 2018. Por se tratar de exposições temporárias que estão com data marcada para serem desmontadas, logo essas instituições voltam a manter suas narrativas expositivas heterocentradas, daí que contribuem para a heterocolonialidade, o heteroterrorismo e a translgbtifobia.

As exposições temporárias cumprem um papel importante na promoção do debate, da reflexão e para quem alcança visitar qualquer uma delas outro modo de pensar sobre as pessoas dissidentes sexuais e de gênero e suas práticas artísticas. No entanto, a falta de exposições permanentes sobre as contribuições da população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexos (LGBTI+) colabora para que se permaneça acreditando que não façamos parte da memória e do patrimônio cultural de nosso próprio país. Como nos lembra Batista e Boita (2017, p. 109), “nos mais de três mil museus brasileiros dedicados à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, o tema LGBT ainda é negado por seus profissionais”. Para os autores esta negação leva-os a “concluir que os museus e patrimônios são

espaços de vocação fóbica à diversidade sexual, contribuindo, com isto, com o cenário de discriminação acentuada vivenciado pelas comunidades LGBT no país”. (IDEM).

A negação a que se referem os autores encontra na reiteração analisada por Bento (2011, p. 552), a sustentação da heterocolonialidade e do heteroterrorismo. Para a autora “as reiteraões que produzem os gêneros e a heterossexualidade são marcadas por um terrorismo contínuo”. Essa continuidade é exercida pela escola (BENTO, 2011; PRECIADO, 2020), assim como pelos museus (BATISTA; BOITA, 2017). No tocante às escolas, Preciado (2020) propõe a criação de “uma rede de escolas-em-fuga, uma trama de escolas trans-feministas-queer que acolham os menores que se encontrem em situação de exclusão e assédio em suas respectivas instituições de ensino, mas também todos aqueles que preferem a experimentação à norma” (p. 199).

Já em relação aos museus, estes seriam responsáveis por “uma ação cidadã interessada em colaborar na superação de fobias à diversidade sexual impregnadas na cultura nacional”. (BATISTA; BOITA, 2017, p. 111).

Voltando a relação ou distanciamento entre a exposição Vestidas de Branco e a exposição Miradas LGBT do Cariri da Diversidade, a primeira, pese seu tom, não deixava de reproduzir as supostas verdades heteronormativas. A segunda, porém, transgrediu as normas de gênero e sexualidade dando visibilidade ao “abjeto”, portanto, afrontando a heterocolonialidade que se vendo ameaçada aciona seus dispositivos dos quais a censura é um deles.

Assim como políticos, no Congresso ou no exercício de funções executivas, decidem, sem consulta pública, nem orientação especializada, pela retirada de obras de arte de espaços públicos, pela modificação de conteúdos científicos da programação escolar, pela alteração de currículos, pelo sigilo de processos de interesse público.”. (COSTA; JUNIOR, 2018, p. 32).

Para Bento (2011), “A invisibilidade é um desses mecanismos, e quando “o outro”, “o estranho”, “o abjeto”, aparece no discurso é para ser eliminado. É um processo de dar vida, através do discurso, para imediatamente matá-lo”. (p. 552).

Apontamentos para não finalizar

A censura aos artistas e suas práticas não é recente, basta recordarmos o caso da fotografia da instalação “Desenhando em

Terços” da artista Márcia X (1959-2005) que integrou a exposição “Erótica - Os Sentidos da Arte”, com curadoria de Tadeu Chiarelli e que seguia sua itinerância logo após sua exibição no CCBB de São Paulo (onde foi visitada por mais de 54 mil pessoas), passando pelo CCBB no Rio de Janeiro e depois seguindo para o CCBB de Brasília. Antes mesmo de concluir o cronograma previsto e depois de ser visitada por mais de 70 mil pessoas, a censura foi aplicada levando a retirada da fotografia do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro em 2006. Segundo matéria publicada na Folha de São Paulo, de 20 de abril de 2006 por Talita Figueiredo (2006, n.p), “O ex-deputado Carlos Dias (PTB) registrou notícia-crime na 1ª DP, no centro, por considerar a obra uma 'afrenta à fé católica”.

Em 2009 vivenciei como curador o terror promovido pelos heteroterroristas na cidade de Juazeiro do Norte e cidades vizinhas tendo como prática censória a fotografia da instalação Cícero Romão Batista. O fato é que o terror leva ao temor e, eu, os membros(as) do coletivo Bando e da Ong GALOSC, passamos por um período de pavor, medo, insegurança e incertezas. As ameaças e exigências para dar explicações às emissoras de rádio locais, chegavam a todo momento. Algumas dessas emissoras iam às ruas e perguntavam à população o que elas pensavam a respeito, claro que tentavam induzir a resposta. Foi um momento assustador porque estávamos diante de ações heteroterroristas.

O(A) leitor(a) pode estar pensando que estou citando casos isolados e que isso não ocorre no Brasil, em que a censura foi aplicada. No entanto, tomo a liberdade de me apoiar no Observatório de Censura à Arte que foi criado para mapear práticas censórias e de interdição as práticas artísticas no Brasil desde o ocorrido com a exposição Queermuseu, para demonstrar que ao longo do período de 2017 a 2022, exatamente pós o golpe de 2016 e a ascensão da extrema direita ao governo de nosso país, teremos práticas censórias ou de interdição contra as diferentes expressões da arte como levantou o Observatório. Aqui, trago um recorte para as artes visuais, dado ser meu campo de interesse e atuação, seja como curador independente, seja como professor/pesquisador em um curso de Artes Visuais.

Vejamos então as exposições e objetos que foram censurados ou interditados pelos heteroterroristas de 2017 a 2022: Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira (10/09/2017, Porto Alegre/RS, Santander Cultural, Censor: sociedade/empresa); Santificados (13/03/2018, Centro de Cultura Ordovás, Caxias do Sul/RS, Censor: Poder

Executivo/prefeitura); O mundo em 10 anos: (26/11/2018, Espaço Cultural Antiga Igreja Matriz, Dois Irmãos/RS, Censor: Poder Executivo/prefeitura); Objeto: O que pode um casamento (GAY)? (29/05/2019, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza/CE, Censor: gestor público); Objeto: BIO-I (23/07/2019, Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre/RS, Censor: gestor público/Poder Executivo/prefeitura), Exposição: Ruína (06/02/2020, Galeria Municipal de Arte de Balneário Camboriú, Balneário Camboriú/SC, Censor: gestor público/autarquia); Exposição: TODXS XS SANTXS RENOMEADO #EUNÃOSOUDESPESA (28/02/2020, Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/RJ, Censor: Poder Executivo/prefeitura); Objeto: Grafite de Marielle Franco (20/05/2020, Avenida Maurílio Biagi, Ribeirão Preto/SP, Censor: desconhecido); Exposição Suaves Brutalidades (13/05/2021, Banco da Amazônia, Belém/PA, Censor: gestor público); Objeto: Escadão Marielle Franco (30/07/2021, Escadão Marielle Franco, São Paulo/SP, Censor: Desconhecido); Exposição: Abecedário da Diversidade (10/06/2022, Plaza Shopping Niterói, Niterói/RJ, Censor: empresa privada); Exposição: Minh'Alma Cativa (23/11/2022, Centro Cultural da Diversidade, Cidade São Paulo/SP, Censor: desconhecido).

Desde meu ponto de vista a população de dissidentes sexuais e de gênero de nosso país segue ameaçada pela heterocolonialidade e o heteroterrorismo estrutural e estruturante de um Brasil de quase 523 anos. Penso que nossos desafios são maiores do que acreditávamos porque hoje sabemos que em nossas casas, no nosso ambiente de trabalho, na padaria, na farmácia, no ônibus, no metrô, no táxi, na praça, no hospital, na escola, na universidade, no cinema, no shopping, na feira, no supermercado, no mercadinho do bairro, na parada de ônibus, no aplicativo de delivery, na portaria do prédio público ou privado, na delegacia de polícia, na casa ao lado, no bar, no restaurante, na igreja (qualquer uma delas), no consultório de qualquer especialidade médica, na academia, no aeroporto, no avião, na livraria, na biblioteca pública, na rua, no banheiro público, no sinal de trânsito, na praia, na pousada, no hotel, no show, no teatro, no centro cultural, no museu, na galeria, na emissora de rádio ou televisão, nas redes sociais, na câmaras municipais, nas assembleias legislativas, na câmara dos deputados, no senado federal, no STF, no executivo municipal, estadual, federal o heteroterrorista está de prontidão.

Em todos os lugares presenciais ou virtuais existe um(a) heteroterrorista pronto para agir porque ele(a) se sente, hoje, autorizado(a) ao crime. Não será um governo progressista o

suficiente para mudar essa realidade, precisaremos de sucessivos governos e políticas públicas que assegurem em todos os níveis mudanças significativas para combater a transgênerofobia em nosso país. Precisaremos de mais exposições em espaços públicos e privados que ampliem e agucem a curiosidade, a inteligência, o sentimento de pertencimento; que revelem a memória e contribuição da população de dissidentes sexuais e de gênero na construção de nosso país. Como nos disse o Ministro de Estado dos Direitos Humanos e Cidadania, Silvio Almeida, em solenidade de posse: “Pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexos, vocês existem e são importantes para nós!”. Sim, senhor Ministro, somos importantes, mas essa importância deve ser demonstrada por ações de combate a transgênerofobia e isso inclui agir diante das práticas censórias e de interdição em todas as suas formas de expressão e, claro, no tocante as práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero como forma de combater a heterocolonialidade e o heteroterrorismo.

Referências

ANJOS, Moacir dos. Vestidas de branco. In: LEIRNER, Nelson. **Vestidas de branco**. Vila Velha, ES: Museu do Vale, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. (org.). **Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BATISTA, Jean; BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos Museus, patrimônios e espaços de Memória no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação, SESC São Paulo**, n. 5, setembro 2017. Disponível em <<https://portal.secsp.org.br/files/artigo/70a5e644/a393/463e/a32c/38a11c4c671c.pdf>> Consultado em: 10 de janeiro de 2023.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(2): 336, maio-agosto / 2011. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200016>>. Consultado em 16 de janeiro de 2023.

COLLING, Leandro. O que temem os fundamentalistas. **Revista Cult**, São Paulo, 17 mai., 2017, edição 217. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/fundamentalistas-anti-lgbt/>>. Consultado em: 15 de fevereiro de 2023.

COSTA, Maria Cristina Castilho; JUNIOR, Walter de Sousa. Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 19-36, jan./jun. 2018. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28154/17498>>. Consultado em 15 de janeiro de 2023.

DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria Queer. In: BARBOSA, Ana Mae. (org.). **Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe "terço erótico" em exposição. **Folha de São Paulo**, caderno Cotidiano, 20 de abril de 2006. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm#:~:text=O%20ex%2Ddeputado%20Carlos%20Dias,Achei%20um%20absurdo.%22>>. Consultado em 15 de fevereiro de 2023.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5673685/mod_resource/content/4/DE%20LAURETIS%2C%20Teresa.%20A%20Tecnologia%20do%20G%C3%AAnero%20%281987%29.pdf>. Consultado em 10 de janeiro de 2023.

LOPES, Almerinda da Silva. Apropriação e ironia na instalação 'Vestidas de branco' de Nelson Leirner. **Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras**. Lisboa, 7 (14): 36-43. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/38582/2/ULFBA_E_v7_iss14_p36-43.pdf>. Consultado em: 22 de janeiro de 2023.

MARQUES, Roberto. Imagens do popular no cariri: algumas notas à luz das obras de Geraldo Sarno e J. de Figueiredo Filho. **Revista de Ciências Sociais**, nº 42, Janeiro/Junho de 2015, p. 355-377. Disponível em <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/issue/view/1659>>. Consultado em: 10 de dezembro de 2022.

OLIVEIRA, João Manuel de. **Desobediências de gênero**. Salvador, BA: Editora Devires, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

REIS, Maria Eduarda da Trindade dos. **Censura e Arte: as guerras**

culturais e o conservadorismo americano. Rev. Belas Artes, n.24, M a i - A g o , 2 0 1 7 . D i s p o n í v e l e m <<https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/24/censura-e-arte-as-guerras-culturais.pdf>>. Consultado em: 20 de fevereiro de 2023.

SILVA, Carlos Robério. Vestidas de branco: uma experiência múltipla; um múltiplo de experiências. In: COSTA, Fábio José Rodrigues da. (organizador). **Arte/educação na pós-modernidade/mundo**. Curitiba, PR: CRV, 2011.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALE, João Pedro. “A arte não existe”. **Revista TimeOut Lisboa**, 09 de janeiro de 2008. Disponível em <<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/coisas-para-fazer/revista-time-out>>. Consultado em 10 de dezembro de 2022.

Sobre os (as) autores (as):

Ricard Huerta. Artista e professor catedrático em Educação Artística da Universitat de València, Espanha. Pesquisador do Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas. Diretor do MUSEARI e do EARI - Educación Artística Revista de Investigación; Fundador e atual presidente de AVALEM - Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios. Coordenador do Grupo CREARI de Investigación en Pedagogías Culturales. Membro do Seminario de Género de los Museos de Catalunya.

Emiliano Alves de Freitas Nogueira. Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Goiás - Câmpus Goiás. Doutor em Arte e Cultura Visual (UFG), mestre em Artes (UFU), especialista em Arte: Cultura e Criação (SENAC/MG) e graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFU). É artista visual e membro do CAPU (Coletivo de Ações Poéticas Urbanas). Suas investigações artísticas abrangem as relações entre autoficção e temporalidades, discutindo como as memórias são possibilidades para pensar a contemporaneidade, recorrendo a contranarrativas para reposicionar as relações afetivas.

e-mail: emilianofreitas@ufg.br

site: www.emilianofreitas.com

Thiago Goya. Licenciado em Artes visuais pela Universidade de Brasília UnB; especialista em Arte e Educação pela Universidade de São Paulo - USP. Arte/educador e artista visual. São temas de interesse as reflexões acerca das temáticas de gênero, sexualidade, corpo e afeto e as questões que perpassam as representações das masculinidades. Experimenta em seus trabalhos o desenho, a aquarela e o bordado livre, entre outras mídias.

Contato: thgoya@gmail.com

Site: www.thgoya.com

Fábio Wosniak. Professor Adjunto do Departamento de Letras e Artes, Vice Coordenador do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Professor colaborador no PROFARTES/URCA, Líder do Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais - GPEDAV/CNPq e do Projeto de Extensão Apotheke em Dissidência - UNIFAP. Representante regional/Amapá da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP.

e-mail: fwosniak@gmail.com

Larissa Rachel Gomes Silva. Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí. Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE) pela Universidade Federal da Paraíba (2018). Graduada do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri/URCA (2015). Integrante do O GPIHMAE (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação). Estudou de 2012/2013 na Università di Bologna através do Programa Ciência sem Fronteiras financiado pelo CNPq, como bolsista de Graduação Sanduíche no Exterior.

e-mail: rachelgomes0@gmail.com

Mônica Lóss. Soledade, RS – Brasil vive e trabalha em San Diego, CA - USA. Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, Espanha, Mestre em Educação e pós-graduada em Design para Superfícies pela Universidade Federal de Santa Maria, RS – Brasil, é pela mesma instituição, bacharel e licenciada em Artes Visuais. Investiga materiais e procedimentos têxteis para produzir objetos, fotografias, performances, vídeos e instalações e vem participando de exposições em instituições no Brasil, Estados Unidos, México e Europa.

site: www.monicaloss.com

instagram: <http://www.instagram.com/monicalossart>

e-mail: monicalossart@gmail.com

Vanessa Freitag. Artista, professora e pesquisadora da Universidad de Guanajuato/Campus León/México. Entre os projetos mais recentes, investiga a linguagem têxtil como possibilidade de criação no contexto universitário.

site: www.freitagvanessa.com

e-mail: freitag.vane@gmail.com

Fábio José Rodrigues da Costa. Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Coordenador do Mestrado em Artes (PROFARTES), Líder do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq) do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Curador Independente.

e-mail: fabio.rodrigues@urca.br

SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Tw Cent MT
Publicação: Universidade Federal do Amapá,
Macapá-AP
2023
