

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS



TECENDO UMA ARTE FEMINISTA:
REIMAGINAR OUTROS MODOS DE VIDA E OUTROS USOS DA ARTE

Larissa Schip Ferreira de Deus



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação
de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil
(CAPES).

Pelotas, 2023

TECENDO UMA ARTE FEMINISTA:
REIMAGINAR OUTROS MODOS DE VIDA E OUTROS USOS DA ARTE

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Zeferina Ferreira Maio

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Helene Gomes Sacco

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Rosa Blanca

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Prof.^a Dr.^a Rosângela Fachel de Medeiros

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de PósGraduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Zeferina Ferreira Maio

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

D486t Deus, Larissa Schip Ferreira de

Tecendo uma arte feminista : reimaginar outros modos de vida e outros usos da arte / Larissa Schip Ferreira de Deus ; Ana Zeferina Ferreira Maio, orientadora. — Pelotas, 2023.

218 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Arte feminista. 2. Estratégias ativistas. 3. Transfeminismo. 4. Antiespecismo. 5. Palimpsesto. I. Maio, Ana Zeferina Ferreira, orient. II. Título.

CDD : 305.42

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Tudo isso são apenas simplificações grotescas. Não sou nada do que você pensa que sou. Eu mesmo não sei o que sou. O que cada um é não é mais fácil de saber do que a posição exata de um elétron em um acelerador de partículas.

Paul B. Preciado

AGRADECIMENTOS

Às artistas e aos artistas que compõem a minha teia e, às autoras, autores que me guiaram nessa pesquisa.

Às minhas amigas, Ana, Flah e Beti; Ao meu amigo Everton, por todas as trocas artísticas e por ser minha dupla de vida; À minha amiga Cassi, por tanto me ensinar, incentivar e moldar minha maneira de amar; À minha irmã, Priscis e meu primo, Rafael, por acreditarem e participarem da minha arte e serem minha leveza e meu abrigo; à minha mãe e meu pai, por me formarem e, me fazerem acreditar que eu posso ser o que eu quiser; À minha psicóloga Bruna, pelas conversas sobre vida e pesquisa; À vocês que me que me ensinaram a afetar a revolta e me incentivaram à busca para um outro modo de vida.

À tia Rô e tio Paulo, por me fazerem sentir a própria pequena miss Sunshine, no cuidado de me levarem a outro estado. À Gal, Caetano, Maria Bethânia e Gilberto, por serem a minha melhor matilha.

À família que encontrei em Pelotas, Raysa, por ser minha par de mestrado; ao Lucas e Marcelo por tanto que me afetaram.

Às gurias do grupo de pesquisa Caixa de Pandora e aos estudantes da disciplina de estágio docente, pelas trocas e encontros.

À Andressa, pela atenta revisão de minhas palavras nesta pesquisa.

Ao corpo docente do mestrado em artes visuais da UFPEL, em especial Felipe, Clovis, Roseli e Larissa, pelos ensinamentos e parcerias.

À minha orientadora Ana Maio, por me guiar nesta pesquisa e confiar em minhas palavras.

Às professoras examinadoras deste trabalho, Helene Sacco, pelos aprendizados, trocas e cuidados, que tornaram o meu deslocamento um aconchego; Rosângela Fachel pelas inúmeras trocas, fechamentos e carinhos; Rosa Blanca pelos direcionamentos apontados na banca de qualificação, que tanto moldaram esta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa cedida de julho de 2022 a junho de 2023, possibilitando a dedicação exclusiva à pesquisa durante este período. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES).

RESUMO: Essa dissertação busca por um modo de produção na arte feminista e vivências contrárias a estrutura patriarcal, se alinhando, primeiro às perspectivas dos movimentos transfeminista, antiespecista, anarquista e decolonial, e posteriormente ao conceito de reimaginação de Jota Mombaça. A partir da análise de quatro trabalhos artísticos produzidos por mim, sendo dois em vídeo e dois em lambe-lambe, teço conexões com a produção de artistas que escapam as normas sociais criadas pela ficção de poder imposta pela sociedade hegemônica. E por meio de um relato de memórias, encontros e experiências da minha trajetória como artista, investigo o lugar da minha produção, tanto em relação ao espaço físico no sistema das artes nacionais, como no lugar epistemológico, referente às poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: arte feminista; estratégias ativistas; transfeminismo; antiespecismo; palimpsesto; reimaginação.

RESUMEN: Esta disertación busca un modo de producción de la arte feminista y experiencias contrarias a la estructura patriarcal, alineándose, primero, con las perspectivas de los movimientos transfeminista, antiespecista, anarquista y decolonial, y luego con el concepto de reimaginación de Jota Mombaça. A partir del análisis de cuatro obras artísticas producidas por mí, dos en video y dos en lambe-lambe, hago conexiones con la producción de artistas que escapan de las normas sociales creadas por la ficción de poder impuesta por la sociedad hegemónica. Y a través de un relato de memorias, encuentros y vivencias de mi trayectoria como artista, indago el lugar de mi producción, tanto en relación al espacio físico en el sistema nacional de las artes, como en el lugar epistemológico, referido a la poética.

PALABRAS CLAVE: arte feminista; estrategias activistas; transfeminismo; antiespecismo; palimpsesto; reinención.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Frame do filme “*Art, women, revolution!*”, 2011.
- Figura 2 - Carolee Schneemann, “*Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*”, 1963.
- Figura 3 - Hannah Wilke, S.O.S. – “*Starification Object Series*”, 1974-1982
- Figura 4 - Eleanor Antin, “*Carving: A traditional Sculpture*”, 1972.
- Figura 5 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
- Figura 6 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
- Figura 7 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
- Figura 8 – Larissa Schip, mapa de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 250 x 600 cm.
- Figura 9 - Roberta Barros, “Sem título #8 / Projeto Costurar” (detalhe), 2005.
- Figura 10 – Anna Maria Maiolino, “Por um fio”, 1976.
- Figura 11 – Anna Maria Maiolino, “*In-Out (Antropofagia)*”, 1973.
- Figura 12 – Anna Maria Maiolino, “*In-Out (Antropofagia)*”, série “Fotopoemação”, 1973.
- Figura 13 – Lenora de Barros, “Poema”, 1975.
- Figura 14 – Letícia Parente, “Marca Registrada”, 1975.
- Figura 15 – Larissa Schip, registro do processo de criação de “Palimpsesto”.
- Figura 16 - Louise Bourgeois, “*Spider*” (Aranha), 1996, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Figura 17 – Lenora de Barros, “Retromemória”, 2022, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Figura 18 – Teia em construção.
- Figura 19 – *Frames* de Eleanor Antin, no filme “*Art, women, revolution!*” (2011).
- Figura 20 – Grafite de *Mujeres Creando*.
- Figura 21 – Grafite de *Mujeres Creando*.
- Figura 22 – Grafite de *Mujeres Creando*.
- Figura 23 – *Frames* de Amelia Jones, no filme “*Art, women, revolution!*” (2011).
- Figura 24 – Larissa Schip, “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 250 x 600 cm, no Circuito de Arte de Contemporânea de Curitiba 2019, instalado na vitrine do Museu de Arte de Municipal, em Curitiba-PR.
- Figura 25 – Exposição Palimpsesto, 29º Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2º Mostra de 2019, em São Paulo – SP.
- Figura 26 – Exposição Palimpsesto, 29º Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2º Mostra de 2019, em São Paulo-SP.
- Figura 27 – Santarosa Barreto, “A luta”, 2018-19.
- Figura 28 – Santarosa Barreto, “A Luta”, 2018-19 na exposição “Histórias feministas: artistas depois de 2000”, no MASP.
- Figura 29 – Registro de processo de “Galinhas Anarquistas”.
- Figura 30 – Eugenia Vargas Pereira, “Sem título”, 1986.
- Figura 31 – Cena da animação A fuga das galinhas, 2000.
- Figura 32 – Larissa Schip, frames de “Galinhas Anarquistas”, 2020.
- Figura 33 – Larissa Schip, frames de “Galinhas Anarquistas”, 2020.
- Figura 34 – Larissa Schip, frames de “Galinhas Anarquistas”, 2020
- Figura 35 – Aline Motta, “Filha Natural”, vídeo, 2018/2019.
- Figura 36 – Grada Kilomba, “Ilusões vol. I - Narciso”, 2017.
- Figura 37 – Grada Kilomba, “Ilusões vol. II Édipo”, 2017.
- Figura 38 – Símbolo usado pelo coletivo *Polvo de Gallina Negra*.
- Figura 39 – *Polvo de Gallina Negra*, “*Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores*”, 1983.
- Figura 40 – *Polvo de Gallina Negra*, receita da performance “*Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores*”, 1983.
- Figura 41 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
- Figura 42 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
- Figura 43 – Laura Miranda, montagem de “Estrela Canina” na exposição “Nomos”, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2018.
- Figura 44 – Laura Miranda e Mônica Infante, *frames* de “Estrela Canina”, 2018.
- Figura 45 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
- Figura 46 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
- Figura 47 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
- Figura 48 – Larissa Schip, Cartaz de “Galinhas anarquistas” para divulgação no projeto Cosmopolíticas, pintura a óleo e reprodução digital, 2021.
- Figura 49 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
- Figura 50 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
- Figura 51 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
- Figura 52 – Larissa Schip, instalação de “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
- Figura 53 – Yael Bartana, “O patriarcado é história”, 2019, exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”, MASP
- Figura 54 – Randolpho Lamonier, “A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90”, 2019.
- Figura 55 – Larissa Schip, fotografia da casa da minha mãe em 2019
- Figura 56 – Randolpho Lamonier, série “Profecias”, 2018-2021
- Figura 57 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, em junho de 2023, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
- Figura 58 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, arte postal.
- Figura 59 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação
- Figura 60 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 61 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 62 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 63 – Hudinilson Jr., “Zona de Tensão”, 1980.
- Figura 64 – Hudinilson Jr., “Zona de Tensão”, 1980
- Figura 65 – Vânia Mignone, “Sem título”, 2017; “Sem título”, 2018; “Sem título”, 2019; “Sem título”, 2015.
- Figura 66 – *Frame* do filme “A febre do rato”, 2011.
- Figura 67 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 68 –Dora Longo Bahia, frames de “A autobiografia obscena”, 2022.
- Figura 69 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 70 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
- Figura 71 – Larissa Schip, “Chama”, na exposição “Buraco”, maio de 2013.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	14
2	Na teia da arte feminista.....	18
2.1	Um encontro com a arte feminista norte-americana.....	19
2.2	Fios a brasileira.....	39
2.3	O levante feminista contemporâneo.....	54
2.4	A mulher aranha.....	59
2.5	Esqueça o quarto só para si, saia do banheiro, vamos para rua.....	69
2.6	Como se estivéssemos em palimpsestos de putas.....	81
3.	Galinhas anarquistas: modos de ser e criar.....	92
3.1	Faça você mesma.....	93
3.2	O transfeminismo é um animalismo.....	96
3.3	Afetar a revolta.....	116
4.	Tecendo uma realidade reimaginada.....	144
4.1	Notas sobre uma episteme desobediente.....	145
4.2	A luta pelo fim do mundo.....	150
4.3	Ideologia utopia.....	155
4.4	Chama.....	175
5	Considerações finais.....	207
6	Referências.....	214

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação relata uma travessia, que parte da necessidade de entender minha produção artística, assim como do desejo de moldar as percepções sobre meu modo de produzir. Uma travessia que apresenta quatro trabalhos artísticos de maneira cronológica, porém relatando experiências em uma temporalidade que resgata memórias e encontros, entre livros, exposições e conversas.

As memórias e relatos que compõem esta pesquisa tem como objetivo narrar um processo artístico, que parte de inquietações e problemáticas a partir da minha própria vivência, buscando elaborar escrituras de uma contra história da arte. Uma alternativa feminista, campo no qual apreendo e localizo meu trabalho; em um inadequar-se, um projeto político, expresso no desejo de um viver de outra maneira, para escapar das normas sociais regulatórias, ficções que constituem o poder patriarcal e o mundo capitalista.

De maneira “palimpsística”, com sombras, memórias e contradições, o presente texto se apresenta como uma busca por entendimento de encontros, um desejo de contribuição para uma arte feminista, uma colagem de imagens e ideias em uma contínua busca de outros modos de produzir e de viver, baseados em afetos a revoltas.

Começo por observar a história da arte, percebendo a estrutura patriarcal na qual se estabelece, o que consiste em um ponto inicial para pensar a estrutura política do lugar em que atuamos. Este estudo se inicia com esse olhar. Eu, artista, mulher cis, branca, sapatão e periférica, olhando em volta, de dentro do circuito de arte, tentando entender o lugar da minha produção artística.

Com o objetivo de refletir sobre uma possível arte feminista, relaciono a minha produção artística com a de outras mulheres, que assim compõem uma história alternativa ou avessa à tradição patriarcal da arte. Analisando, incorporando e revisando a literatura sobre arte feminista, arte das mulheres e teoria feminista. Assim, proponho um feminismo ampliado, que passa por um desmonte da sujeita mulher, incluindo nesse relato corpos que perante a norma são tidos como o outro.

Com a intenção de reimaginar o modo como nossa sociedade é estruturada e buscar um outro modo de vida. Refletindo sobre a minha produção artística, no que diz respeito às influências que interferem em seu processo constitutivo, sigo a metodologia proposta por Sandra Rey, em um trânsito entre prática e teoria. No entanto, busco demonstrar a teoria como uma ação, de escolha e acesso.

Como estratégia metodológica, realizo a criação de uma teia de encontros, como uma rede de tramas – diferente da história da arte hegemônica, ligada ao cânone, no que entendemos socialmente por masculino – ou seja, não linear, composta por várias ramificações. Essa teia é formada por várias pessoas artistas que são referência para o meu processo de criação.

No primeiro capítulo, “Na teia da arte feminista”, analiso o trabalho “Palimpsesto”, lambe performance, realizada em 2018, partindo do meu primeiro encontro com uma arte feminista localizada nas artistas norte-americanas, conecto minha produção a Carolee Schneemann, Hannah Wilke e Eleanor Antin, explorando o uso do corpo e da câmera de vídeo e o conceito de repetição, dos estudos de Andrea Hofstaetter, seguindo o conceito de Gilles Deleuze da repetição como transgressão.

Em seguida, discorro sobre artistas brasileiras, partindo dos estudos de Roberta Barros, e analiso um modo de criar com fios e a referência à palavra, conectando as artistas Roberta Barros, Anna Maria Maiolino, Lenora de Barros e Letícia Parente. Reflito acerca das técnicas de costura como criação das mulheres no passado e uma poética de subversão que as artistas contemporâneas realizam resgatando essa técnica.

Relato o contexto do levante feminista ativista contemporâneo, atribuindo a importância de acesso possibilitado por exposições e livros de teoria feminista e arte das mulheres. Pois, o movimento estabeleceu uma mudança na produção de conhecimento e estrutura do sistema de arte, assim como possibilitou o meu processo de criação. Alinhada à figura da teia, discorro sobre a mulher aranha, inserindo a animalidade que perpassa a minha produção artística, com a autora

Rebecca Solnit e as artistas Louise Bourgeois e Lenora de Barros – uma aranha que simboliza uma mãe monstruosa, um terror patriarcal, uma figura de subversão.

Analiso textos que comparam as possibilidades de criação entre homens e mulheres, com as autoras Linda Nochlin, Judy Chicago, Mira Schor e Virgínia Woolf, com a intenção de demonstrar as diferenças de poéticas, tratamento, estrutura e acesso das artistas no sistema de arte. Esses estudos advém de uma perspectiva de um feminismo branco, assim, estabeleço contrapontos com Gloria Anzaldúa, que fala diretamente às mulheres negras, latinas, mães solo, lésbicas e todas aquelas que se encontram à margem de um sistema de privilégios. E com María Galindo, junto ao coletivo *Mujeres Creando*, uma perspectiva anarcofeminista nas ruas da América Latina.

Concluo esse capítulo com um relato acerca da minha participação em exposições com o trabalho “Palimpsesto”, sendo “Circuito de Arte de Contemporânea de Curitiba” e “Palimpsesto, 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra”, realizadas em 2019. Essas experiências me levaram a refletir sobre o lugar da minha produção artística, entre legitimação e desconfortos. A partir disso, insiro um desejo por liberdade frente ao circuito de arte nacional, conectando o trabalho da artista Santarosa Barreto com sua poética anarcofeminista.

No segundo capítulo, “Galinhas anarquistas: modos de ser e criar”, analiso o vídeo “Galinhas Anarquistas” (2020), que busca enfatizar uma visualidade marginal, em que estabeleço uma relação entre Gloria Anzaldúa, e o lema “Faça você mesma”, advindo da cultura punk e da ideologia anarquista, uma análise que se dá com a autora Ivone Gallo e a ativista Nadya Tolokonnikova.

Busco ampliar a abordagem do movimento feminista com o ativismo transfeminista e o antiespecismo, epistemes localizadas na América Latina, em um desejo de não reduzir lutas de resistência, nos limites de essencialismo biológico. Para tanto, utilizo como fundamentação teórica os encontros com Sayak Valencia, Paul B. Preciado, Jack Halberstam e Anahi Gabriela González e as referências poéticas das artistas Eugenia Vargas Pereira e Laura Miranda.

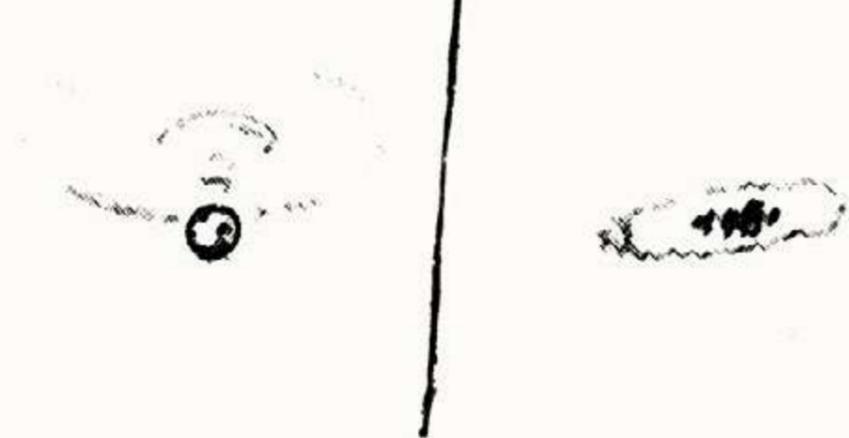
Apresento a narrativa de “Galinhas anarquistas”, que surge no desejo de afetar a revolta, em conexão com as artistas Aline Motta, Grada Kilomba e o coletivo *Poivo de Gallina Negra*, alinhada ao conceito de escriturabilidade de Conceição Evaristo.

No terceiro capítulo, “Tecendo uma realidade reimaginada”, discorro sobre o impacto que a exposição “Grada Kilomba: Desobediências Poéticas” exerceu sobre minhas pesquisas, isto é, uma necessidade de mudar o olhar para as produções de artistas que configuram uma categoria de subalternidade, alinhada ao movimento de decolonialidade, com o autor António Pinto Ribeiro.

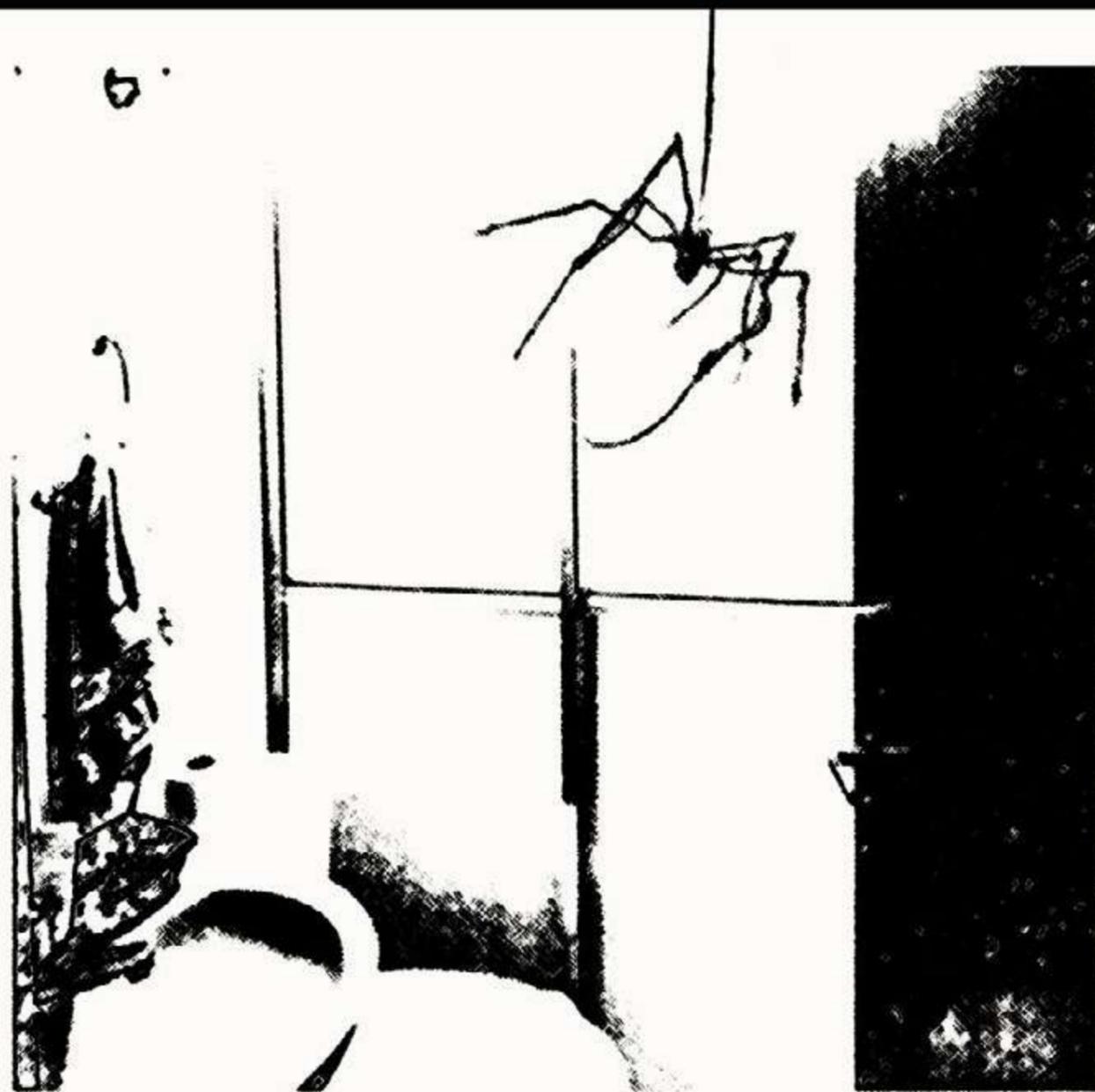
A pesquisa – que gira em torno de estratégias ativistas diante da estrutura capitalista e da política de estado na qual estamos inseridas – propõe a análise de lutas coletivas. No entanto, analisando a impossibilidade de negociação com a normatividade patriarcal, atrelada ao poder como uma ficção, insiro o conceito de reimaginação de Jota Mombaça, com um desmonte, alinhada às teorias de Judith Butler e Jack Halberstam, que discutem a construção ficcional do gênero.

Assim, nesse processo de escrita, pude perceber que, para além da ideia da sujeita mulher, o que de fato me interessa, são os modos de fazer nas poéticas dessas artistas. Nesse sentido, o caráter biológico passa por uma desconstrução. Seguindo a ideia de abandonar o mundo em que vivemos, estabeleço um paralelo com a mudança do meu próprio modo de vida, ocorrido nos últimos dois anos, diante da trajetória do mestrado. Relato o deslocamento para cidade de Pelotas e, a partir dessa nova maneira de viver, analiso os trabalhos “Ideologia Utopia”, lambe-lambe realizado no ano de 2022, e “Chama”, videoinstalação, realizada em 2023.

Com “Ideologia Utopia”, discorro sobre uma relação entre as estratégias ativistas e a ideia de reimaginação, estabelecendo conexões com o artista Randolpho Lamonier e a artista Yael Bartana. Em “Chama”, faço uso do fogo de fogueira, que encontrei na morada da cidade de Pelotas, como símbolo de transformação, morte e renascimento, em meio a um cenário político caótico e as afetações diárias que encontrei em minha nova morada. Com “Chama” também faço referência a um “chamar” de transformações monstruosas, alinhada às teorias e vivências de Paul B. Preciado, e à ideia de fracasso de Jack Halberstam. Finalizo a teia desta pesquisa com o artista Hudinilson Jr. e as artistas Vânia Mignone e Dora Longo Bahia.



2 NA TEIA DA ARTE FEMINISTA



2.1 UM ENCONTRO COM A ARTE FEMINISTA NORTE-AMERICANA

Esta pesquisa nasce de um desejo de pensar as artes visuais de maneira não hegemônica, além de uma crescente necessidade de organizar conexões que vem se formando não só ao longo do meu processo artístico, mas também na minha incursão nos estudos feministas desde 2016. Situo a pesquisa, que se encontra na Linha de Pesquisa *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*, no interior do meu trabalho como artista visual. Assumindo uma abordagem de artista pesquisadora com os questionamentos que a prática artística contém e as problemáticas que dela advém, os conceitos aqui abordados emergem do próprio fazer e refletem também um processo pessoal. Levantando questões poéticas e conceituais que indicam os caminhos da pesquisa teórica, sigo a noção de Sandra Rey (2022), isto é, proponho um trânsito entre prática e teoria; reconheço, portanto, que a reflexão teórica influencia o trabalho artístico e nele provoca desdobramentos.

Rey nos mostra, no texto “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”, que a investigação nessa área deve ser tida como um trânsito entre prática e teoria. Assim, a obra é um processo de formação e um processo de sentido, e a teoria é entendida como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar, não como um conjunto de normas estanque ou de verdade inquestionável. Segundo a autora, “[os] conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa.” (REY, 2002, p.125).

A relação entre teoria e prática é ininterrupto, no entanto, a divisão binária entre ambos é, por vezes, difícil de reconhecer nessa pesquisa. Frequentemente me pergunto onde e quando começo a produção de uma prática artística. Acredito que minha produção advenha de uma espécie de poética de encontros, seja com livros, exposições, conversas com outras pessoas artistas; encontros em que a teoria precisa ser escolhida e encontrada. Nesse sentido, a teoria, assim como a prática, se torna uma ação.

Esse texto é um relato de encontros. A produção artística segue uma linha cronológica, porém os encontros, por vezes nebulosos em sua temporalidade, aparecem em voltas, conforme cada momento vira significado na construção de conhecimento. A pesquisa extrapola o período de dois anos do curso de mestrado e revisita alguns pontos da minha trajetória como artista seguindo aspectos que me parecem pertinentes, isto é, uma arte feminista, uma teoria feminista, um

circuito de arte e a produção de cinco trabalhos artísticos. Uso as palavras “uma” e “um” – seguindo a ideia de uma pesquisa que não se coloca como uma verdade inquestionável –, pois esses encontros advêm de um trânsito que me pertence, com marcadores sociais, econômicos, regionais, de gênero e sexualidade, alinhados a subjetividades que me atravessam, acidentes, escolhas e possibilidades de acesso.

Não teria sentido falar de encontros sem me apresentar – o que ocorrerá, naturalmente, no decorrer deste escrito. De início, quero destacar que me encontrei no mundo das artes, há 12 anos, quando comecei a cursar Licenciatura em Artes Visuais. Naquele momento, não tinha ideia do que significava fazer essa graduação, a única certeza que tinha era a de continuar estudando. Venho de uma família de pai e mãe docentes, que apesar das dificuldades financeiras, sempre colocou os estudos como prioridade, então, fazer uma graduação já era tido como um caminho certo. A imposição de realizar uma graduação era uma trajetória lógica que visava uma formação para o mercado de trabalho. Minha mãe e meu pai não puderam realizar as formações que desejavam; por circunstâncias diversas, como os horários dos cursos e a possibilidade de trabalho posterior na área de formação, minha mãe cursou pedagogia e meu pai a licenciatura em física.

Aos 17 anos, escolher uma profissão é nebuloso e eu confesso que era o tipo de adolescente que se encontrava perdida nessa escolha. Naquela época nem imaginava que ser artista era possível, minha família também não; sendo assim, a licenciatura era um alívio, além de ser o único curso de artes, em Curitiba, que se realizava no período noturno.

Foi Luzilete, uma amiga da minha mãe que havia feito a graduação na Faculdade de Artes do Paraná, que me incentivou para esse caminho. Luzilete me emprestou o livro “Iniciação à história da arte” de H. W. Janson e Anthony F. Janson. Já na orelha daquela edição, lemos que: “Este livro oferece um panorama fascinante do desenvolvimento artístico do homem”. Os autores contam a história da arte desde o período paleolítico até o modernismo, fazendo jus ao propósito de ser uma história da arte do homem. O termo “homem” é indicado como universal, porém, ao ler essa história encontramos de fato uma arte de homens, uma história hegemônica e europeizada.

Naquele momento, mesmo eu me declarando feminista desde a pré-adolescência, a questão da arte era tão distante de meus conhecimentos que esse contraste entre o número de artistas homens em comparação a artistas mulheres não me causaram impacto. Eu estava descobrindo um novo mundo de conhecimento, empolgada com a história da arte e com o intuito de estudar para o vestibular, assim, um pouco por acaso e um pouco para desviar dos estudos das apostilas de Exatas do Ensino Médio, me encontrei no campo das artes visuais.

No período da graduação circulei por diversos lugares, trabalhando em escolas, museus e ateliês de artista, e, simultaneamente, comecei a atuar como ativista. Primeiramente, por uma necessidade, ao me descobrir lésbica - encontrei apoio no movimento LGBT¹ de Curitiba -, e, em seguida, em função da percepção de que esse movimento não atendia plenamente aos meus ideais, encontrei na Marcha das Vadias de Curitiba a oportunidade de ser ativista feminista. Esses movimentos foram uma formação em paralelo às artes. Quando, no final da graduação, comecei uma pesquisa em poéticas, como trabalho de conclusão de curso, meus trabalhos artísticos discorriam sobre o movimento LGBT e o movimento feminista.

Descrevo esse período pois essa pesquisa tem início nesse momento em que me deparei com um campo de conhecimento para o qual a minha formação não havia me preparado e, por isso, desejava estudar arte feminista. Os primeiros encontros dessa pesquisa situam-se na investigação do trabalho “Palimpsesto”, datado de 2018, mas como sinalizado anteriormente, a produção dos trabalhos que serão apresentados começa em encontros anteriores. As questões que estão não só atreladas, como são a origem de “Palimpsesto” e constante retorno são meus primeiros contatos com arte feminista, ou ainda uma arte feita por artistas mulheres.

“Palimpsesto” faz referência à produção de arte feminista norte-americana dos anos 1960 e 1970. Nesse período, as mulheres artistas lançaram seus corpos em diversas produções e criaram novos circuitos de arte - um circuito feminista. Segundo Roberta Barros (2016), o movimento feminista, que se intensifica nos anos 1960 nos Estados Unidos, transborda para o campo das artes “evidenciado com o surgimento de programas de ensino de arte e espaços de exibição exclusivos para mulheres, sendo o primeiro o *Fresno Feminist Art Program*, criado pela própria Judy Chicago, na Califórnia, em 1970.” (BARROS, 2016, p. 45).

Ainda que esses circuitos tenham adentrado as universidades norte-americanas e tenha existido um forte movimento atrelado a um ensino formal, a história da arte que prevaleceu, tanto na América do Norte como aqui no Brasil, trata em sua maioria de artistas homens cis e brancos, com assuntos e formatos que referenciam ao masculino na binaridade da norma - isto é, a perspectiva hegemônica.

Embora, recentemente, as mulheres artistas venham ganhando visibilidade, pouco se desenvolve sobre o assunto nos currículos de graduação em artes visuais no Brasil. Hoje observamos que muitas universidades incluem em sua grade curricular disciplinas que abarcam o conteúdo de artes das mulheres, porém, essa é uma medida que não altera a ementa de outras disciplinas como, por exemplo, a de história da arte.

¹ Hoje identificado com LGBTQIAPN+.

No meu período de graduação, essa medida ainda não havia sido aplicada. Então, ao final da minha experiência na graduação em 2017, essas questões começaram a me impactar. Recorrendo a artigos e documentários na internet, essa lacuna de conhecimento a qual venho preenchendo, teve início com o filme “*Art, women, revolution!*”, (Fig. 1) de Lynn Hershman Leeson (2011), um documentário que mostra a cena norte-americana de artistas mulheres dos anos 1960 e 1970.



Figura 1 – Frame do filme “*Art, women, revolution!*”, 2011.
Fonte: <http://womenartrevolution.com/store.php>

Fiquei encantada com o universo das reuniões de artistas feministas desse período. Nesse contexto, houve a criação de revistas como a “*Heresies*”, uma publicação feminista sobre arte e política, criada pelo coletivo “*Heresies Collective*”, em que participaram diversas artistas, sendo publicadas 27 edições entre 1977-1992. Os inúmeros zines eram produzidos e distribuídos em massa, com características militantes e uma estética marginal - o que me lembrava a cultura punk que eu

consumia desde a adolescência - conectados às imagens da exposição de arte feminina internacional “*Wack! Art and the feminist Revolution*”. Essa exposição foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 2007, com curadoria de Cornelia Butler e 120 artistas. A visualidade dessas produções, junto a exposição *Wack!*, de alguma maneira, conectava o circuito de museus ao qual já havia me habituado com o meio ativista no qual estava inserida.

Importante destacar que, nesse momento, minha busca era dificultada pela compreensão da língua, isto é, pouco encontrava traduções para o português, o que me deixava com um acesso limitado. Desse modo, as questões que envolvem esse período acabavam chegando até mim de acordo com a maior disponibilidade dos materiais. Um exemplo são os estudos de performance, com destaque aos textos traduzidos da historiadora e crítica de arte norte americana Amelia Jones, que eu encontrava no site da eRevista *Performatus*. A ênfase na performance me chamava atenção já que essa linguagem foi muito usada por artistas mulheres em um período simultâneo em que a história destaca artistas homens como precursores.

A artista Carolee Schneemann é, frequentemente, mencionada nos estudos de performance de mulheres norte-americanas. Seus trabalhos de performance e vídeos experimentais foram os primeiros que me chamaram atenção por tratar do próprio corpo da artista e de sexualidade. São obras provocadoras que exploram o nu, a animalidade e a morte - como em “*Rolo Interior*” (1975), “*Up to and Including Her Limits*” (1973) e “*Fuses*” (1965).

Nas leituras sobre as produções de Schneemann, pude entender a importância da popularização de câmeras de vídeo nessa época. As artistas norte-americanas aproveitaram o acesso às câmeras que se popularizavam e, em seus ambientes

privados, sem demais estruturas e materiais artísticos começaram a filmar seus próprios corpos, desenvolvendo performances que seriam apresentadas por meio de vídeos ou fotografias.

Na conexão que encontrei com essas artistas, uma visualidade me chamou atenção, a qual destaco nos trabalhos de Carolee Schneemann, Eleanor Antin e Hannah Wilke. Esse é um possível começo para “*Palimpsesto*”: o uso da repetição, imagens sequenciadas, o papel preto e branco, a ação impressa, os corpos lançados.

Schneemann conta, em seu site², que seus trabalhos eram considerados masculinos pelos seus aspectos agressivos e ousados; os trabalhos eram vistos como se outra pessoa os habitasse e os criassem:

Como se eu fosse habitado por um princípio masculino desgarrado; o que seria uma possibilidade interessante – exceto no início dos anos sessenta essa noção foi usada para apagar, denegrir, desviar a coerência, necessidade e integridade pessoal do que eu fiz como foi feito.³ (tradução nossa)

Essa perspectiva levou a artista ao desejo de fazer uma série de transformações físicas em seu corpo e no corpo de seu trabalho:

Em 1963, usar meu corpo como extensão de minhas construções de pintura era desafiar e ameaçar as linhas de poder territorial psíquico pelas quais as mulheres eram admitidas no *Art Stud Club*, desde que se comportassem como os homens, funcionassem claramente nas tradições e caminhos abertos pelos homens.⁴ (tradução nossa)

Com o intuito de que o aspecto de ritual do processo a colocasse em um estado de transe, de submissão do eu aos materiais, esse desejo toma forma em *“Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera”* (Fig. 2). Cobrindo o próprio corpo de tinta, graxa, giz e cordas, estabelecendo o corpo como um território visual, se conectando ao ambiente do atelier. Para a artista, o corpo pode permanecer erótico, sexual, desejado, desejante, no entanto, também se faz marcado, reescrito em um texto de traço e gesto no que ela traduz como a própria vontade criativa feminina.

Assim como Schneemann, Hannah Wilke explora seu corpo diante da câmera, criando o que chamou de auto retratos performáticos. No entanto, ao contrário de Schneemann - que se funde as paredes e materiais do atelier para habitar o próprio trabalho -, Wilke, em *“S.O.S. — Starification Object Series”* (1974-1982), reforça as relações entre construções prescritas de beleza e feminilidade, estados de sedução e angústia e os papéis entrelaçados de vítima e agressor. Desafiando o espectador-voyeur a resolver a tensão entre a repulsa à visão das formas retorcidas que marcam seu corpo e o prazer de ter acesso à sua beleza. Os retratos seguem um estilo editorial, com poses rotineiras de moda e publicidade. Em seu corpo são colados chicletes, de modo semelhante a uma ação anteriormente realizada em galeria, em que os espectadores mascam e colam esses chicletes em sua pele (Fig. 3).

² <https://www.schneemannfoundation.org/writing/on-eye-body-36-transformative-actions-for-camera>

³ “As if I were inhabited by a stray male principle; which would be an interesting possibility—except in the early sixties this notion was used to blot out, denigrate, deflect the coherence, necessity, and personal integrity of what I made and how it was made.”

⁴ “In 1963 to use my body as an extension of my painting constructions was to challenge and threaten the psychic territorial power lines by which women were admitted to the Art Stud Club, so long as they behaved enough like the men, did work clearly in the traditions and pathways hacked out by the men.”

Eleanor Antin também faz transformações em seu corpo que vão além do momento da realização do trabalho. A artista não anexa objetos ao corpo, mas o altera de dentro para fora, uma mudança física, fazendo uma crítica ao padrão de beleza que mede o peso do corpo feminino. Em *“Carving: A traditional Sculpture”* (1972), Antin cria uma série de fotos realizadas ao longo de cinco semanas em que seguiu um plano de dieta de uma revista popular direcionada ao público feminino. Registrando as alterações causadas em seu corpo, as fotos eram realizadas diariamente, sempre nas mesmas posições, documentando os efeitos que sentia em seu corpo (Fig. 4).

O uso da câmera permitiu que as três artistas fizessem uso de múltiplas imagens, criando em seus trabalhos a repetição como suporte para uma narração que enfatiza movimentos.

Andrea Hofstaetter, em sua tese *“Repetição e transgressão: dispositivos poéticos e potencial utópico”*, define repetição como um movimento em atividade, sem interposição. Um movimento que seleciona, cria, destrói e produz, que retorna não pelo mesmo, mas pela diferença. Pela diferença, a repetição⁵ é um ato transgressor (HOFSTAETTER, 2009).

Ao pensar na repetição em arte, a lógica operante é outra. É a lógica ou ‘ilógica’ do fracasso, implica no que se entende como repetição diferencial, produtora do novo. Sendo assim, o que aparentemente se repete na verdade não se repete, podendo atuar como princípio de transgressão – ou seja, rompimento de uma ordem estabelecida e antecipada. (HOFSTAETTER, 2009, p.38).

A repetição como transgressão aponta para uma arte feminista pois questiona a ideia do gênio atribuída a artistas na história da arte hegemônica e desmonta a ideia de uma obra única e original. As possibilidades que a repetição, assim como o uso da câmera, fornecem são questões que encontrei na arte de mulheres artistas. Em minha trajetória, na graduação, experimentei diferentes linguagens artísticas. Primeiramente, criando uma afinidade com a pintura - no entanto, a dinâmica que a pintura exige de tempo, lugar e material acabou sendo uma impossibilidade naquele momento. Posteriormente, em 2012, adquiri um celular com câmera fotográfica e uma máquina profissional da Nikon. Repetindo a ação das artistas dos anos 1960 de criar com o que se tem em mãos, a câmera e o corpo passaram a ser meus dispositivos de investigação.

⁵ O conceito de repetição que Andrea Hofstaetter articula está fundamentado em Gilles Deleuze, segundo o qual “[s]e a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão” (DELEUZE, 1988, p. 24). In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.



Figura 2 - Carolee Schneemann, "Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera", 1963.
Fonte: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ttsGZVQZWF3RHkPgXPbqLTr/?lang=pt#>



Figura 3 - Hannah Wilke, S.O.S. – “Starification Object Series”, 1974-1982
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/102432>

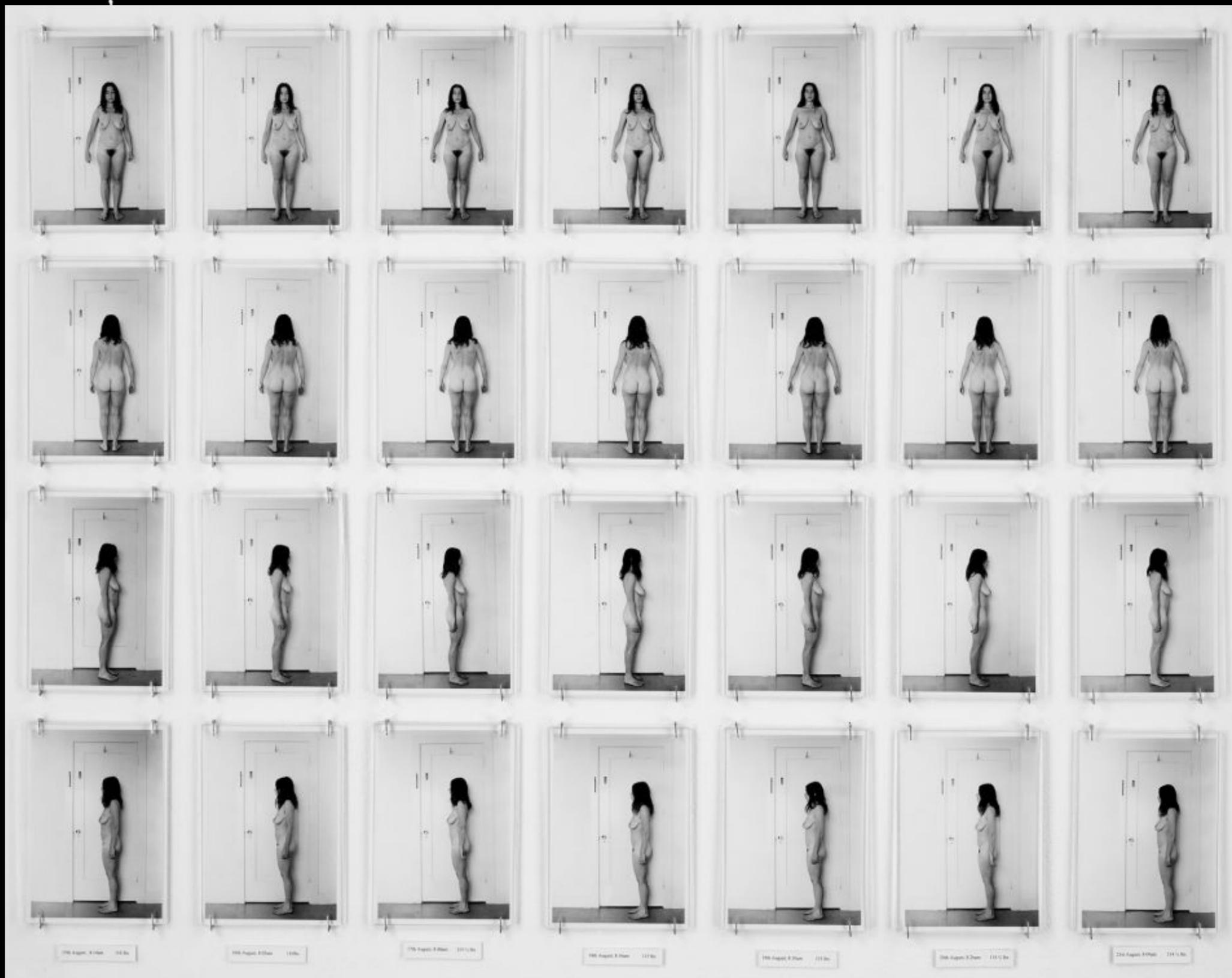


Figura 4 - Eleanor Antin, "Carving: A traditional Sculpture", 1972.
Fonte: <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/09/28/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture#>

O processo de criação do trabalho “Palimpsesto” começa com uma performance para câmera, no ambiente externo ao enquadramento da câmera, há vários carretéis de fios pretos. No espaço em que a câmera registra, há uma tela de luz branca, com linhas formadas por fios; posicione o meu corpo entre a tela e a câmera e puxo na minha direção os fios dos carretéis. A ação processual resultante desse movimento que durou em torno de 50 minutos e mostra o emaranhado de fios com a exaustão do corpo.

Uma performance realizada para a câmera pode ser transformada para um formato de apresentação. Nos procedimentos que adotei na criação de “Palimpsesto”, reduzi os 50 minutos de filmagem selecionando 90 frames e formei, com cada três frames, uma página de lambe-lambe em tamanho A1, nas medidas 84,1 x 59,4 cm (Fig. 5, 6 e 7). Assim, 30 páginas de lambe-lambe formam o trabalho (Fig. 8).

“Palimpsesto” é declaradamente uma referência às artistas mencionadas, como estratégia que pretende demonstrar a importância de uma história da arte feminista. Porém, uma questão, com a qual me deparei nesses encontros com outras artistas, é se eu não estaria colocando o meu trabalho como mera reprodução daquilo que outras artistas já criaram. No entanto, tenho a percepção de que, quando estamos inseridas no circuito de arte patriarcal, nos deparamos com a situação de que ao referenciar obras de artistas homens esta ação costuma ser vista por curadores, críticos e historiadores como uma estratégia positiva, pois, isto conectaria a produção à própria história da arte. Isto é, demonstraria um conhecimento de referencial e inserção na linguagem, como uma linhagem contínua.

Porém, quando decidimos referenciar obras de artistas mulheres, muitas vezes declaram que nada de novo está sendo realizado. A repetição em “Palimpsesto” é conceituada nessas duas vias: como a estratégia do movimento feminista em sempre reafirmar suas pautas e na ideia de colocar a minha produção diretamente ligada a um circuito de arte que sempre foi visto como marginal.

Encontro-me nesse entre-lugar de uma arte política e me pergunto por que, para os “donos da arte”, uma arte não pode ser feminista demais, ativista demais? Ou ainda, para usar um termo que críticos e curadores adoram destacar, por que não correr o risco de ter uma arte que eles chamam de panfletária?

“Palimpsesto” busca, assim, a valorização dessas mulheres, no entanto, mais do que um ato político de enfatizar a importância da produção de mulheres artistas, o meu fazer artístico encontra nessas produções uma conexão que nunca consegui observar nos cânones da história da arte. Entendo que essas ligações só são possíveis diante de experiências de vida estabelecidas em condições comuns, ou seja, é a partir do meu olhar da vivência de mulheres artistas que começo a entender a arte como campo de produção de sentidos. “Palimpsesto” é um trabalho que faz questão de deixar explícito suas referências.

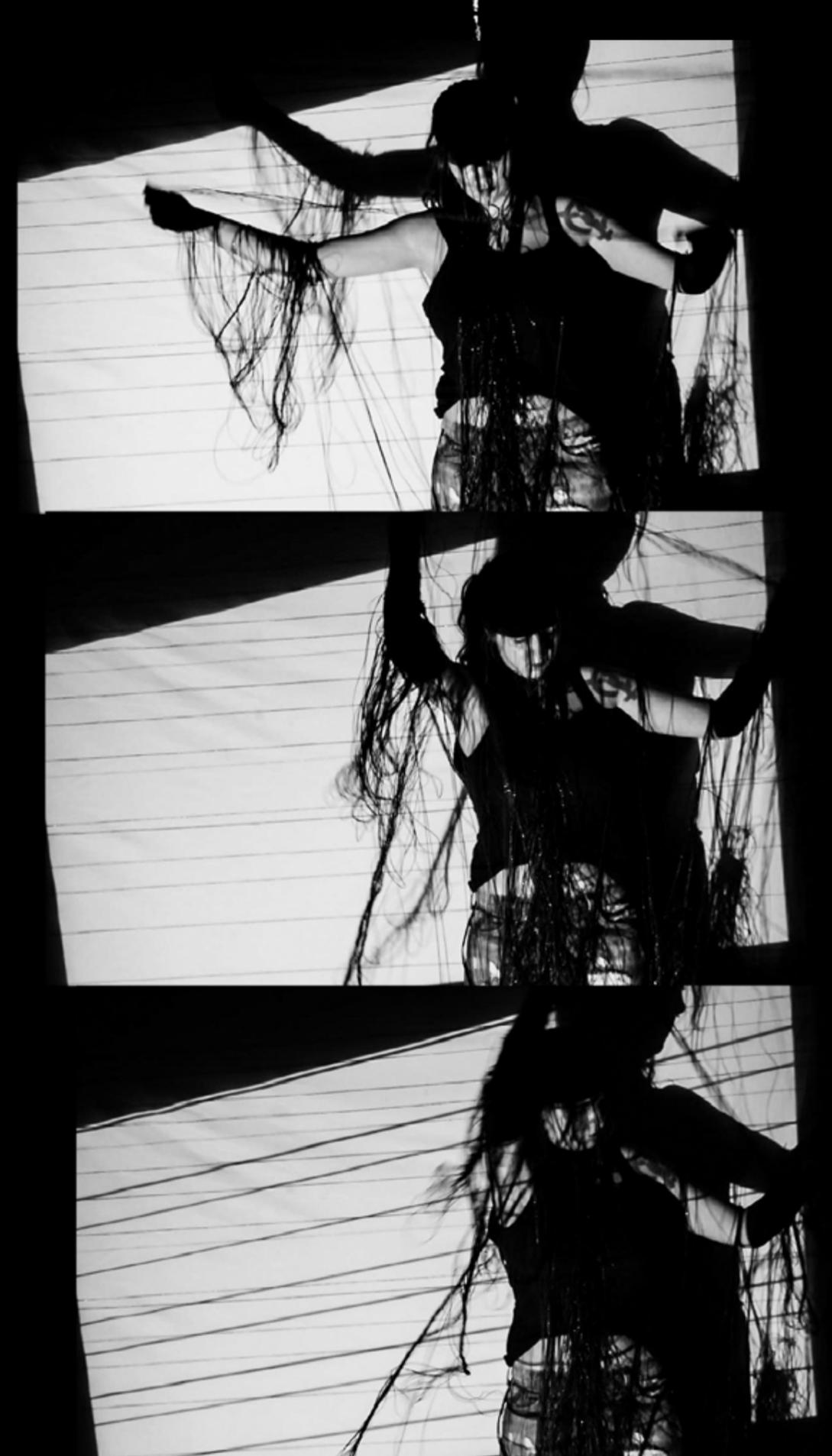


Figura 5 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 6 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Figura 7 – Larissa Schip, página de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 84,1 x 59,4 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

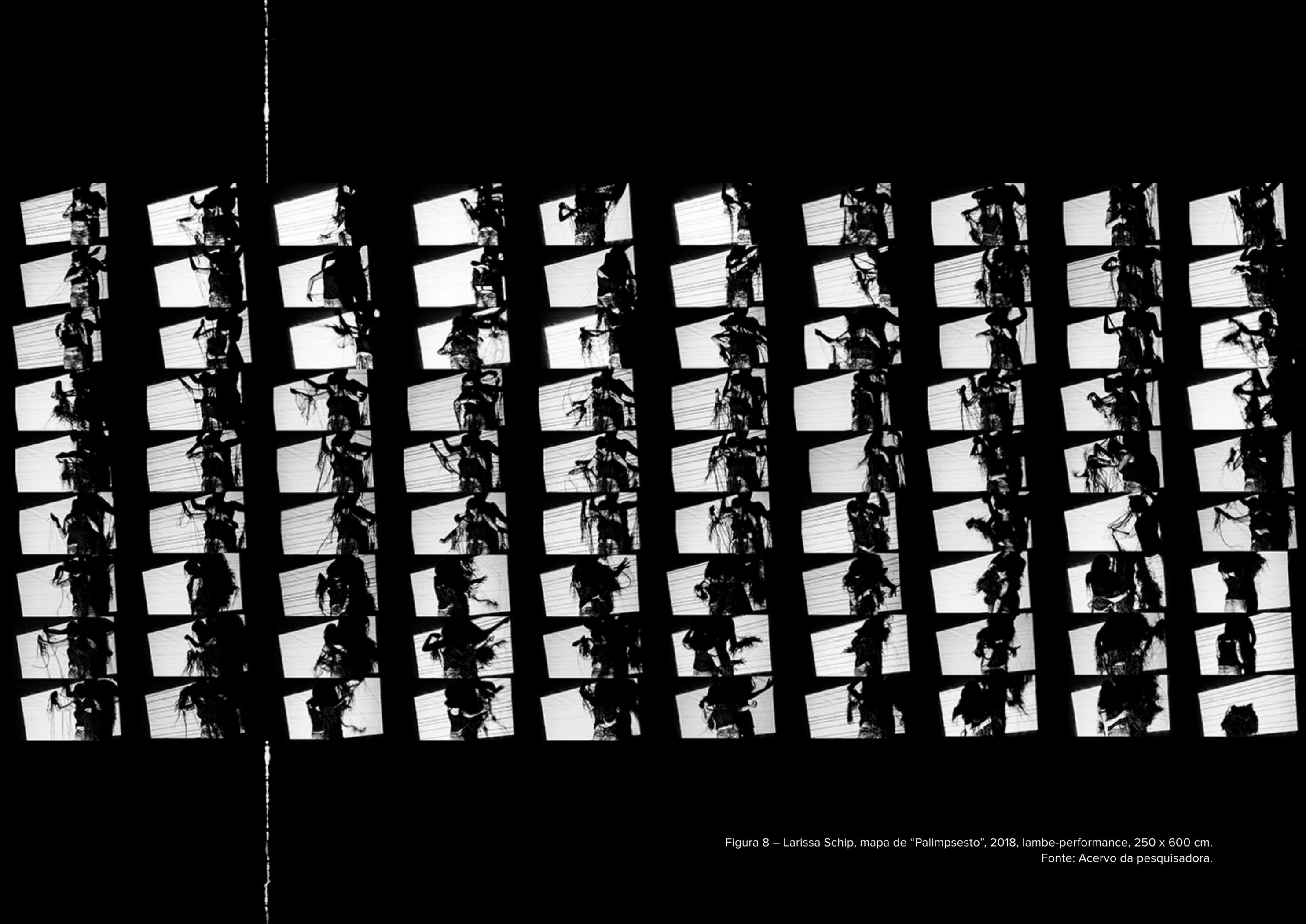


Figura 8 – Larissa Schip, mapa de “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 250 x 600 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Hofstaetter caracteriza a repetição, nas artes visuais, como uma retomada de elementos, formas ou procedimentos. Esse recurso se caracteriza, portanto, como uma releitura ou uma citação (HOFSTAETTER, 2009).

Aparece aí, como dispositivo de transgressão, a ação de retomada de algo previamente existente. Muitos artistas utilizam imagens, ideias, formas, já elaboradas por outros artistas, repetindo, assim, algo já feito. Qual o sentido desta ação? Ao retomar-se algo da arte do passado há um processo de reelaboração. Quando se apresenta novamente algo já feito, este algo se transforma em outra coisa. Seja pelo contexto, pelo artista que retoma – outro ou o mesmo, pela forma como retoma ou por outros fatores, o fato é que se realiza algo novo. (HOFSTAETTER, 2009, p.39).

Encontro nas artistas norte-americanas mais do que repetição, faço uso das características que encontrei, da ação para a câmera - como Schneemann, Wilke e Antin - como algo se fazendo a partir do que o próprio corpo se dispõe a fazer, expondo o próprio corpo, sentindo as transformações que a ação causa, registrando o gesto em repetição - como Schneemann -, o corpo marcado, reescrito em um texto de traço e gesto, fundido o meu corpo ao ambiente das linhas, puxando fios. Os fios de “Palimpsesto” podem ser um outro início para o processo de criação desse trabalho, sendo assim, voltamos um pouco nessa cronologia.

2.2 FIOS A BRASILEIRA

No meu último ano da graduação, comecei a trabalhar como assistente de artista de Eliane Prolik. Essa função, que exerci até 2022, me possibilitou entender o sistema de arte para além do conhecimento teórico aprendido na graduação. Particpei da execução de diversas exposições em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Relato essa condição pois o trânsito físico em viagens é um ponto importante no que diz respeito ao acesso que tive para a execução dessa pesquisa. Nessas viagens, pude entrar em contato com a produção de artistas em museus e galerias, para além da minha cidade, e acessar livros que, até aquele momento, não haviam chegado até mim.

Em 2017, poucos dias antes da banca final do meu trabalho de conclusão de curso da graduação, viajei ao Rio de Janeiro para montar uma exposição de Eliane e aproveitamos a viagem para visitar algumas exposições. Em um desses momentos, revirávamos a livraria do Centro Cultural Banco do Brasil e Eliane encontrou o livro “Elogio ao toque: como falar de arte feminista a brasileira”, da artista Roberta Barros, o qual imediatamente me deu presente. O livro é uma publicação da tese de

doutorado da autora e, para mim, meu primeiro encontro com uma pesquisa que se destinava a pensar uma arte feminista no Brasil.

Roberta Barros faz uma leitura feminista de trabalhos de várias artistas, com destaque aos trabalhos de Anna Maria Maiolino, Daniela Mattos e Márcia X; sendo uma pesquisa em poética, a autora discorre sobre a produção dos próprios trabalhos: “Projeto costurar” (2005) e “Dar de si” (2011).

Em “Projeto Costurar” (2005), a artista, que tem experiência no mercado publicitário, começa questionando padrões de beleza e as mudanças estéticas que a publicidade propaga. As imagens de mulheres estereotipadas, viram objeto artístico, em analogia a uma visão de mulheres como objetos. Na obra, as páginas frágeis e vulneráveis de revista recebem suturas (Fig.9). Para Barros, “a revista em si também é corpo que se presta à manipulação, seguindo o mesmo destino reservado às mulheres-objeto, que estariam absortas em um incessante moldar e retocar de suas máscaras” (BARROS, 2013, p.151).

Para o trabalho, a artista, em uma espécie de bordado e seguindo um fazer historicamente feminino, troca a linha de costura por fio cirúrgico, remetendo à cirurgia plástica, costurando olhos e bocas, como uma impossibilidade de ver e falar.

[...] haveria igualmente em Costurar o ânimo de destacar técnicas historicamente menosprezadas como “femininas”, “arte inferior” ou artesanato. Essas técnicas foram rebaixadas em meio ao processo de orquestração da exclusão da mulher como produtora de linguagem, como construtora de discurso, operado pela sacralização da História Geral Ocidental, o que fica evidente, por exemplo, na seguinte fala de Sigmund Freud (1996b, p.131): “Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto, há uma técnica que podem ter inventado – traçar e tecer”. (BARROS, 2016, p.151-02).

Em busca de entender a produção de artistas mulheres, eu começo, a partir do livro de Barros, a ter um olhar mais direcionado para as artistas brasileiras, que passaram a me acompanhar a todo momento em meu processo artístico.

Com produções que abarcam várias linguagens, me interessa esse fazer que se distancia da ideia de se especializar em uma técnica; entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias e vídeos, é possível observar um todo de produções que não se limitam e seguem se formando sempre na ideia do experimental. Destaco nos trabalhos a seguir questões que observei em comum nas artistas brasileiras, isto é, a boca ou a língua, a fala ou o silêncio, a escrita e, principalmente, o fio – a técnica da costura como um modo de fazer das mulheres.



Figura 9 - Roberta Barros, Sem título #8 / Projeto Costurar (detalhe), 2005.
Fonte: BARROS, Roberta. Elogio ao toque – ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

Escrevo esse texto resgatando encontros. Minha memória falha ao tentar lembrar quando vi pela primeira vez, por meio de registros fotográficos, os trabalhos das artistas Anna Maria Maiolino, Lenora de Barros e Letícia Parente. Ao contrário das artistas norte-americanas, o acesso às artistas brasileiras acaba sendo facilitado. Porém, mesmo sem essa memória precisa, lembro do impacto que foi ler a pesquisa de Barros, com destaque para o trabalho “Arroz e feijão” (1979), de Maiolino. A autora faz um paralelo entre a obra da artista com o trabalho “*The Dinner Party*” de Judy Chigado – com o qual já tinha uma proximidade pelas várias leituras que destacam o trabalho de Chigado como um marco na história da arte feminista norte-americana – e, nessa análise, Barros vai além das questões da arte, pensando os modos de comer no Brasil e nos Estados Unidos, mostrando como diferentes culturas influenciam no fazer artístico. Conseqüentemente, essa leitura me aproximou mais da arte brasileira e o encantamento com o trabalho de Maiolino seguiu quando pude observar sua produção em exposições – nesses encontros diretos com as obras, a minha pesquisa se intensificou.

Anna Maria Maiolino, artista ítalo-brasileira, veio ao Brasil ainda criança, com registros em sua memória da Segunda Guerra Mundial. Tendo vivido a ditadura militar brasileira, ela reflete em sua produção tensões de diferentes realidades sociais e políticas. Maiolino é uma artista que alimenta; minha produção é alimentada por essas artistas.

Em 2019, na 14ª Bienal Internacional de Curitiba, nomeada “Fronteiras em Aberto”, com curadoria de Adolfo Montejó Navas, pude observar “Por um fio” (1976), uma fotografia em que a artista se conecta com sua mãe e sua filha. Sendo a figura central dessa ligação de três gerações de mulheres (Fig. 10).

Como Carolee Schneemann, Maiolino relata o incômodo de ter seus trabalhos criticados como se somente um artista homem pudesse tê-lo produzido diante da qualidade evidente de sua produção:

Quando expus na galeria Goeldi, teve um crítico que falou que eu estava trabalhando com argumentos óbvios do cotidiano e da mulher. Então fui no dicionário ver o que era a palavra “óbvio”. “Obviar” vem do latim e um dos seus significados é resistir. Em português, significa o que está diante dos olhos; que salta à vista; manifesto, claro, patente. Detestava quando me diziam: “é tão forte que o trabalho parece ser de um homem”. Ficava P da vida. Para ter um trabalho bom, tinha que ser homem ou ter o modelo masculino de fazer arte. Quando faço “Por um fio”, também aponto para minhas necessidades filosóficas, sobre a questão do infinito, que a partir de mim, que apareço no centro, vem do passado, minha mãe, e vai para o futuro com a imagem de Veronica, minha filha. Os dois movimentos apontam para o infinito, na continuidade da vida. (MAIOLINO, 2014, p.22).

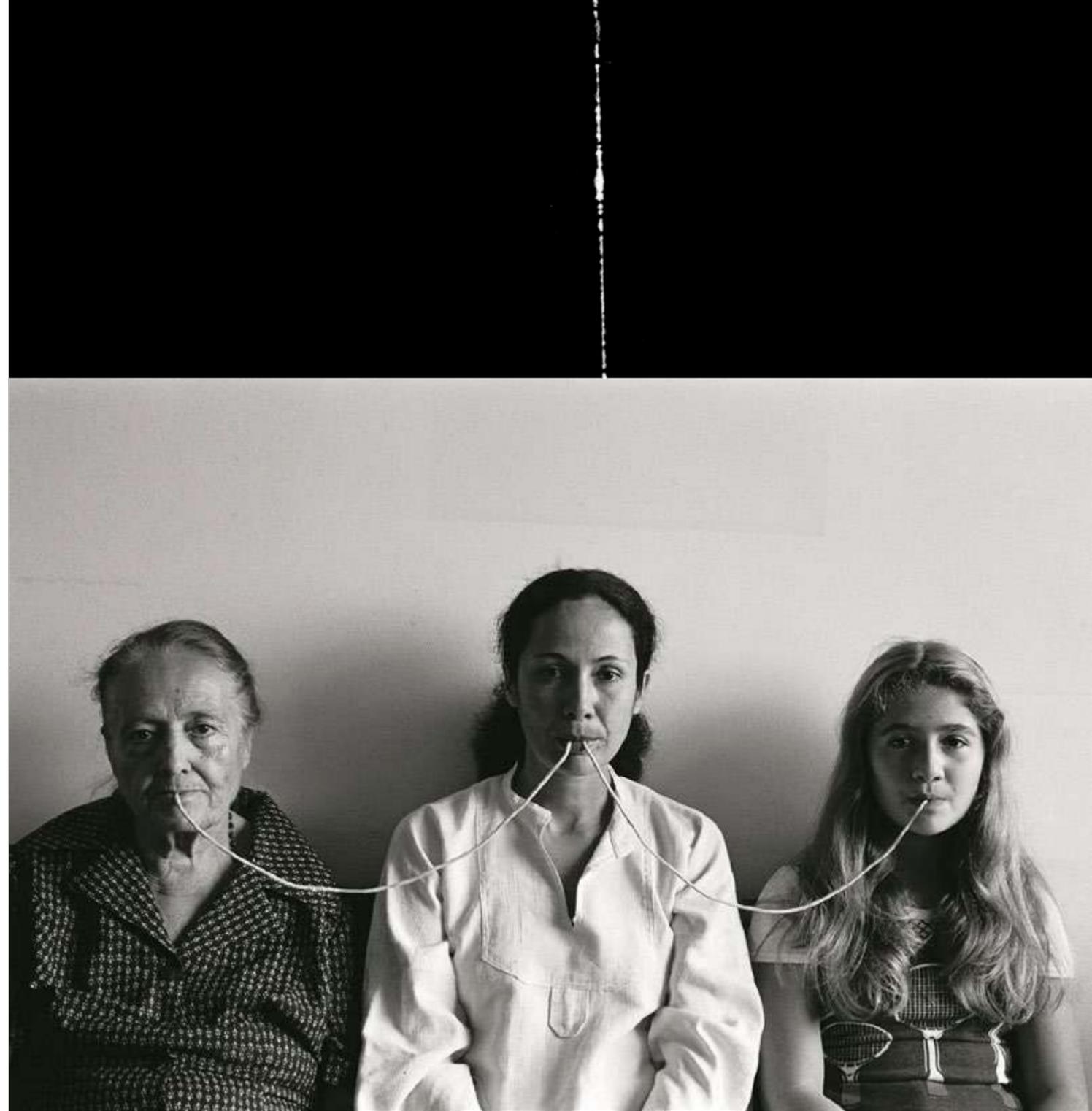


Figura 10 – Anna Maria Maiolino, “Por um fio”, 1976.

Fonte: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/anna-maria-maiolino>.
Janeiro: Relacionarte, 2016.

Maiolino dá significado a importância de resistir como mulher e, mais que isso, ao se conectar com sua mãe e sua filha, apontando ao infinito, estabelece uma resistência que enfatiza uma matrilinearidade, em uma história contínua, em que reconhecemos as mulheres como uma comunidade que, apesar da individualidade de cada uma, se somam em vivências afins.

A artista também trabalha com o fio em *"In-out (Antropofagia)"* (1973), trabalho exposto na Sala de Vídeo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em 2019, com curadoria de Horrana de Kássia Santoz. A mostra foi uma ação do museu em diálogo com a exposição "Histórias das mulheres, histórias feministas".

"In-Out (Antropofagia)" se desdobrou na série "Fotopoemação", produzida entre 1973 e 2017, a qual teve início em Nova York, período em que a artista descreve como traumático e nomeia de exílio. Diante da impossibilidade de criar, Maiolino revisita seus trabalhos. De acordo com Bergamaschi (2018):

Cada Fotopoemação é um desdobramento inventivo de outros trabalhos de Maiolino, artista polimorfa que transita pelas práticas do vídeo, da fotografia, da performance, da instalação, da pintura, da escultura e da poesia. Sua poética é uma espécie de palimpsesto dinâmico, um cruzamento de variadas linguagens contemporâneas que conjugam uma constelação de leitmotifs que atravessam toda a sua trajetória artística. (BERGAMASCHI, 2018, p. 212).



"In-out (Antropofagia)" é um filme realizado em super-8, segue uma narrativa não-linear, com a câmera focalizando duas bocas – uma de um homem e a outra de uma mulher –, que se alternam na imagem. O trabalho inicia e finaliza com a boca tampada, uma impossibilidade de fala, assinalando a censura. Quando a boca aparece descoberta, temos um diálogo que apenas tenta realizar um discurso, porém, só ouvimos ruídos das bocas que tentam se abrir, inaudíveis, uma expressão de silêncio violento. Em um dos momentos do filme, a boca come um longo fio, mas também o devolve agressivamente; como o som, o fio é mascado entre um fora e um dentro (Fig. 11).

Figura 11 – Anna Maria Maiolino, *"In-Out (Antropofagia)"*, 1973.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Buscando sua realização profissional, a artista que, naquele momento, exercia atividades de dona de casa, aproveitou a ida dos filhos à escola para começar a série "Fotopoemação" (Fig.12). Com retratos em preto e branco, em que a artista pretende reconstruir sua identidade, buscando por um eu oscilante, e que reflete sobre sua condição como mulher em uma situação de opressão (BERGAMASCHI, 2018).

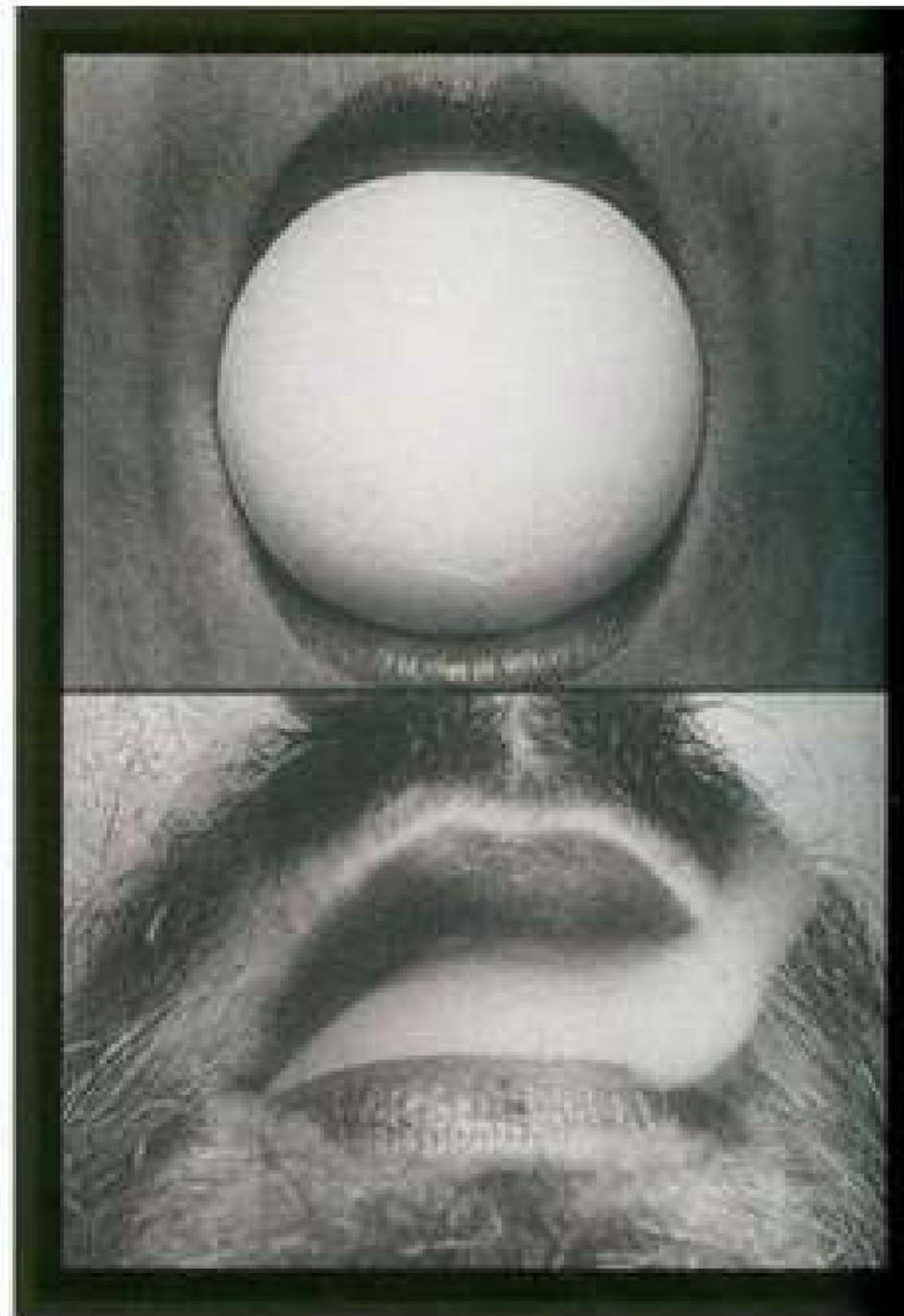
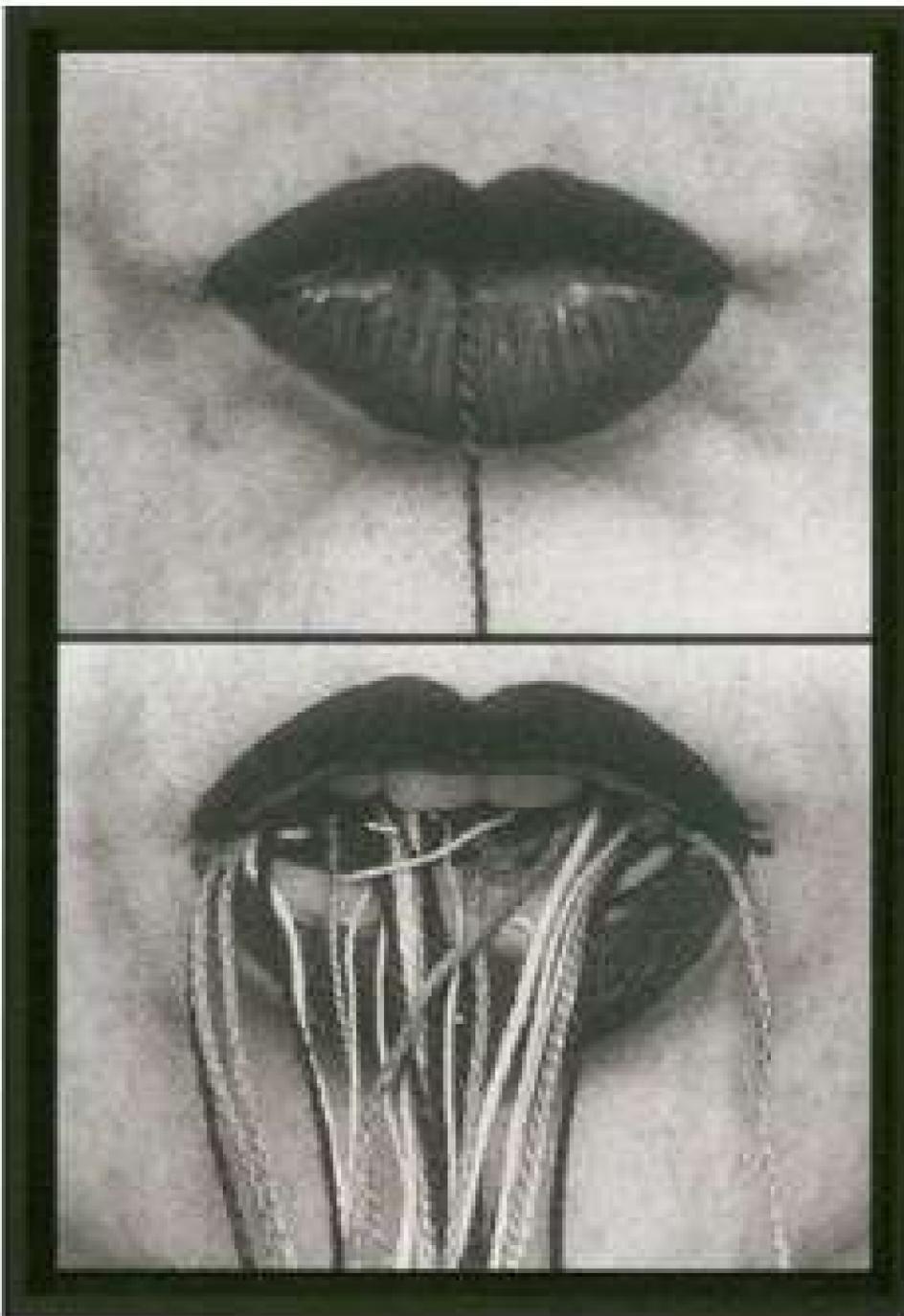
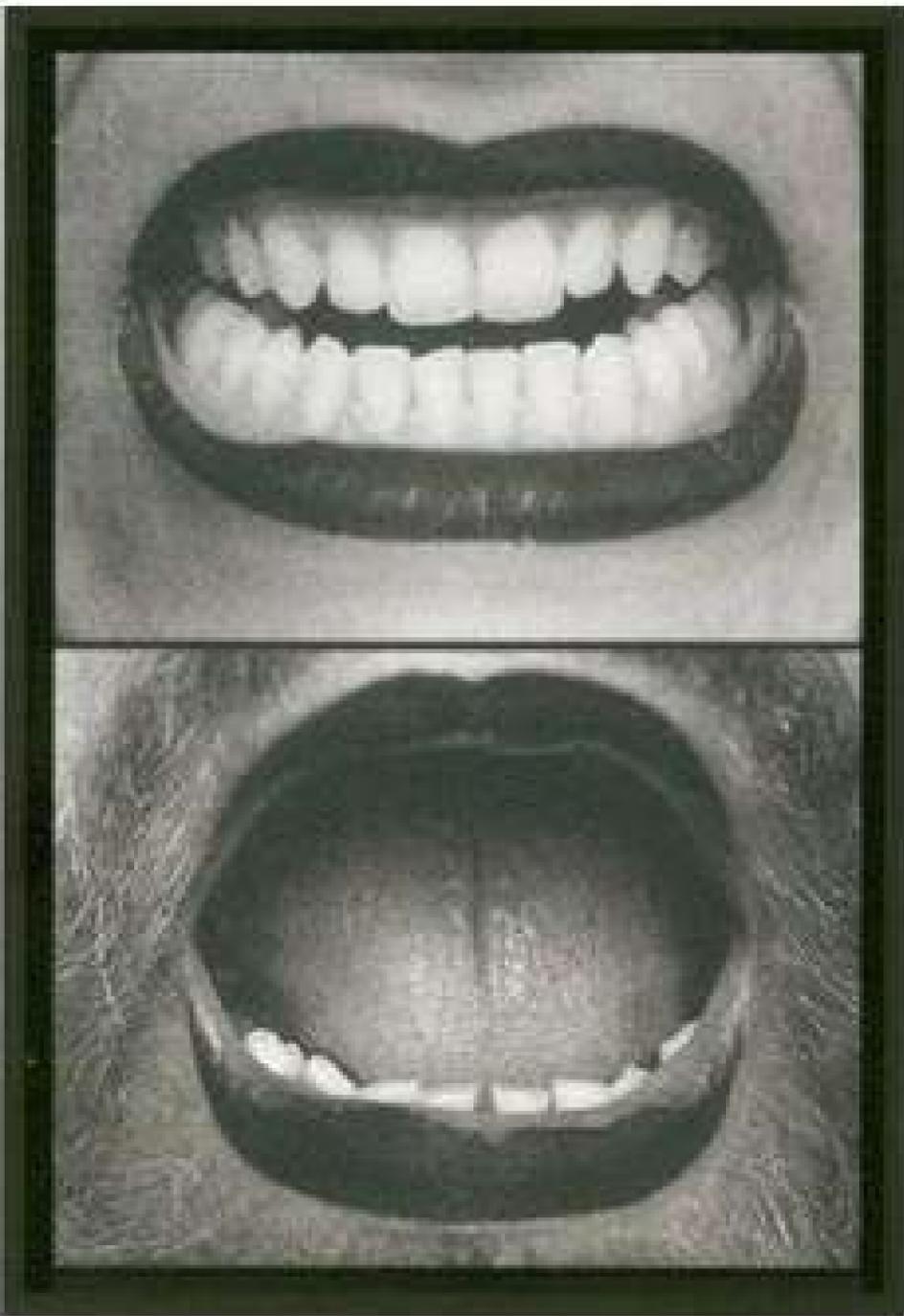


Figura 12 – Anna Maria Maiolino, “*In-Out (Antropofagia)*”, série “Fotopoemação”, 1973.
Fonte: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/40229/28142>

“Fotopoemação” segue as características de repetição que encontrei nas artistas norte-americanas. Como modos de fazer de artistas mulheres, a performance para câmera, apresentada em fotografias, também aparece com recorrência na arte feminista brasileira. No entanto, ao contrário das artistas estadunidenses, as artistas as quais me refiro neste texto têm em comum a forte influência da poesia visual, linguagem fortemente difundida no Brasil nos anos 1960⁶. Em conexão com a palavra, a artista Lenora de Barros, em 1979, realiza “Poema”, um de seus primeiros poemas visuais. Em um encontro íntimo e conflituoso entre corpo e máquina, a artista lambe uma máquina de escrever. A ação é apresentada por meio de seis fotografias sequenciadas, um encontro erotizado no gesto de passar a língua nas teclas das letras da máquina de datilografar e em seguida ficar presa a ela (Fig. 13).

A pesquisadora, crítica cultural e curadora Pollyana Quintella observa que a língua, em “Poema”, não se presta a servir ao poder. Ainda, ao questionar se é a linguagem que molda o corpo ou é o corpo que transforma a linguagem, imediatamente responde que são ambos:

Em Poema, a poesia acontece porque o que vemos é uma língua que desorganiza o alfabeto como quem se volta contra o próprio léxico, num processo de esvaziamento do significante e, por consequência, de desalienação do sujeito e de seus sentidos. (QUINTELLA, 2022, p. 30)

Lenora de Barros expõe uma palavra, um texto, um poema, sem uma narrativa de códigos das letras; “com exceção do título, não há sequer uma palavra presente e, no entanto, a obra nos fala de trânsito ‘da língua-letra à letra-língua’” (QUINTELLA, 2022, p. 30)

A palavra, em sintonia com a boca e a língua, aparece nos trabalhos de artistas brasileiras, muitas vezes como um sufocamento, como um desejo de expressão, como tentativa de nomear algo que muitas vezes escapa aos códigos das letras, em uma ação que desestabiliza a normatização da palavra, em que há um desvio nas propriedades sintáticas das palavras. Como se a língua, em “Poema”, se constituísse de um duplo sentido: o órgão muscular situado na boca responsável pela produção de sons e a língua como um conjunto organizado de elementos (sons e gestos) que possibilitam a comunicação.

⁶ Nas artes visuais dos anos 1960, a linguagem verbal deixou de ser apenas um elemento secundário que aparecia ocasionalmente inscrito na imagem e passou a ser o principal assunto de determinados artistas; em alguns casos, o texto até mesmo substituiu a imagem. Por outro lado, a poesia concreta se tornou cada vez mais visual, surgiram até mesmo poemas sem palavras, formados apenas por letras isoladas (CADÔR, 2013, p. 2). Para saber mais: [7f663b_da2e9191f6bd4a8eb987e2adc63360ba.pdf](https://www.jornadadepoesiavisual.com) (jornadadepoesiavisual.com)



Figura 13 – Lenora de Barros, “Poema”, 1975.

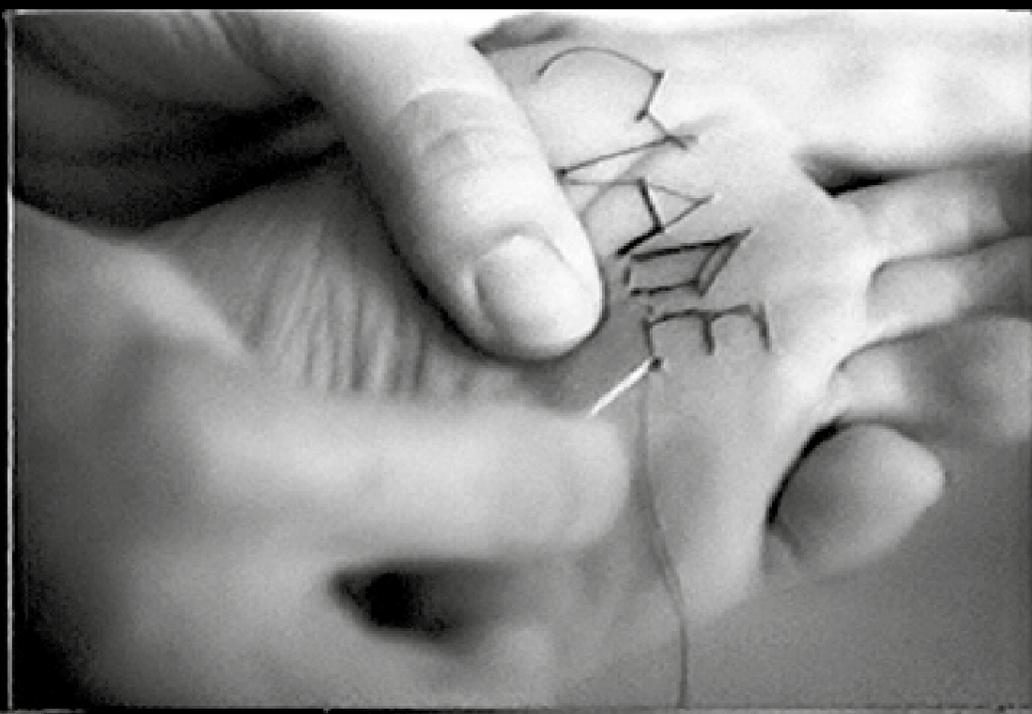
Fonte: <https://artrio.com/noticias/a-lingua-e-o-no-na-garganta-de-lenora-de-barros-por-pedro-caetano-eboli>

A palavra, em sintonia com a boca e a língua, aparece nos trabalhos de artistas brasileiras, muitas vezes como um sufocamento, como um desejo de expressão, como tentativa de nomear algo que muitas vezes escapa aos códigos das letras, em uma ação que desestabiliza a normatização da palavra, em que há um desvio nas propriedades sintáticas das palavras. Como se a língua, em “Poema”, se constituísse de um duplo sentido: o órgão muscular situado na boca responsável pela produção de sons e a língua como um conjunto organizado de elementos (sons e gestos) que possibilitam a comunicação.

A significação das palavras aparece diferentemente no trabalho de Letícia Parente, no qual podemos ler cada letra sendo construída em forte expressão, revelando os modelos de subjetividade que aprisionam o corpo. No vídeo “Marca Registrada” (1975), a artista faz uso da palavra aludindo à mercadoria no corpo social. Coisificando o corpo, ela costura na sola de seu pé a frase *Made in Brazil*, referindo-se à marcação em produtos fabricados no país. O trabalho gera uma sensação angustiante, em um processo doloroso, dialogando com a condição da mulher na sociedade patriarcal no contexto de um país em ditadura civil-militar (Fig. 14).

A produção de Parente é apresentada, no catálogo da exposição “Mulheres radicais arte latino-americana, 1960-1985”, como uma artista que enfatizou condições ditas femininas “Crítica dos papéis tradicionais atribuídos às mulheres, Parente, no entanto, iniciou sua carreira focando ironicamente espaços domésticos e atividades consideradas femininas, como costurar, passar maquiagem e cuidar das roupas”.

O bordado de Parente na sola do pé, assim como “Projeto costuras” de Roberta Barros, fazem uso de modos de criar ligados às mulheres; no entanto, podemos observar, nessas produções, um desvio, o uso do fio e da costura de modo que subvertem a linguagem tradicional. O uso de práticas consideradas femininas e, por consequência, consideradas menores, pode ser visto em vários trabalhos de artistas mulheres, e, nessa ideia de subversão, me interessa observar essas práticas como historicamente marginais perante o circuito de arte. Esse desvio, como uma contra-história, passa a ser significativo em minha produção.



A primeira elaboração prática de “Palimpsesto” realizei ao retornar de uma viagem. Lembro da exaustão de três dias andando entre o maior número de exposições que fosse possível, de ter passado a noite em um ônibus, na estrada entre São Paulo e Curitiba, de só pensar em chegar em casa e descansar. Mas, neste momento, o consumo de arte fervilhava em minha cabeça, estimulada pela produção de outras artistas.

“Palimpsesto” se deu com a ideia de formar palavras com fios de costura, seguindo a concepção de meus trabalhos anteriores, em que a palavra e a literatura eram gatilhos para o processo criativo (Fig. 15).

No entanto, à medida que o trabalho ganhou forma, adquiri a percepção da essência minimalista das linhas, retirando os símbolos-letras, com o intuito de afastar a ideia de verdade que temos ao interpretarmos um texto.

Observando os trabalhos de Maiolino, Lenora e Parente, assim como de outras artistas que encontrei nesta caminhada, intensificaram a minha ligação com a prática da costura. Até esse momento, minha afinidade com os fios se baseava em um contexto periférico, no qual produzir as próprias roupas é um lugar comum – entender esse lugar de onde eu vim tem sido fundamental para minha pesquisa. Essa naturalidade em customizar as roupas foi reforçada pelos anos em que atuei diretamente em manifestações ativistas, dando força à diferença do que é feito para o protesto com as próprias mãos de quem protesta e reforçando a permanência política que existe nisso. Esse processo resulta em uma estética que não é higienizada ou considerada esteticamente agradável, se distanciando dos produtos comumente encontrados em lojas de departamento que sinalizam frases de militância ideológica. Assim como Parente, a minha prática com a linguagem da costura vinha do reforçar o meu lugar no mundo.

Em “Palimpsesto”, a desconstrução da costura – temos somente fios puxados – vem ao encontro da produção das artistas mencionadas. Em Maiolino, observo esse fio que por vezes é o fio que entra, em outras regurgita, vomita, rumina um fio carregado de palavras em um discurso abafado.

Puxo os fios de linha de “Palimpsesto” como quem escreve um texto sem palavras. Assim como para Lenora, me interessa a referência da escrita, puxando para mim fios que criam uma teia, tecendo conexões com outras artistas, como quem anexa ao próprio corpo, carregando linhas, como quem carrega a construção de uma arte feminista. Assim como Maiolino, que se conecta com sua mãe e filha, me entrelaço em gerações anteriores a minha, em uma ligação imagética aparente na trama de “Palimpsesto”.



Figura 15 – Larissa Schip, registro do processo de criação de “Palimpsesto”.
Fonte: Acervo da pesquisadora

2.3 O LEVANTE FEMINISTA CONTEMPORÂNEO

Comecei a pensar em uma arte feminista quando percebi a lacuna que havia em minha formação; porém, como mencionado anteriormente, o movimento ativista feminista estava presente em minha vida muito antes da entrada na universidade. Nesse sentido, me parece pertinente assinalar contextos que refletem as questões de escolha e acesso que formam essa pesquisa.

Me declarando feminista desde a pré-adolescência, em parte pelo consumo de música punk anarcofeminista e também pelo incentivo da minha irmã, Priscila, que, naquela época, lia para mim *blogs* feministas como, por exemplo, o famoso “Escreva Lola Escreva”, da professora e ativista Lola Aronovich. Além disso, as revoltas que apareciam em contextos escolares, que envolviam a diferença entre meninos e meninas, e, em seguida, a minha descoberta de ser sapatão, me levaram aos movimentos ativistas. Naquele momento, vivendo de perto diversas manifestações, sonhava com uma mudança em nossa sociedade patriarcal. É verdade que nem tudo que desejávamos se realizou, porém, é importante dar créditos aos movimentos feministas que surgiram nos anos 2010 pelas mudanças que ocorreram de lá para cá.

No livro “Explosão feminista”, Heloisa Buarque de Hollanda – professora, escritora e ativista feminista – organiza textos de várias mulheres discorrendo sobre vertentes do feminismo, analisando o passado e o presente do movimento no Brasil. Nessa análise, a autora conta que se surpreendeu com o levante do movimento feminista contemporâneo:

Há pouquíssimo tempo, por volta de 2015, eu acreditava que minha geração teria sido, talvez, a última empenhada na luta das mulheres. Até que um vozerio, marchas, protestos, campanhas na rede e meninas na rua se aglomeraram, gritando diante de retrocesso que representava a aprovação do Projeto de Lei 5069/2013, que dificultava o acesso de vítimas de estupro ao aborto legal. Levei um susto. Um susto alegre. Mais alegre ainda ao perceber que aqueles não seriam gritos passageiros. A novidade era tão repentina quanto forte. Pelo menos, ninguém menos de dezoito anos precisava disfarçar seu feminismo, como era a tônica das simpatizantes do movimento no meu tempo. Elas chegaram e falaram, quiseram, exigiram. O tom agora é de indignação. E, para meu maior espanto, suas demandas feministas estão sendo ouvidas como nunca. (HOLLANDA, 2018, p. 11)

Hollanda destaca o levante de 2015 contra o Projeto de Lei 5069/2013, porém, esse não foi o único. A exemplo, em 2011, temos a Marcha das Vadias, uma revolta que começou como reação a uma fala de um policial, no Canadá, sobre como as mulheres deviam se vestir. Essa reação foi se espalhando tanto geograficamente, como em pautas que se somavam; a marcha foi realizada em várias cidades do

Brasil e mundo afora. Em 2015, o movimento “Ni una menos” reuniu mulheres em protesto na Argentina, no Chile e no Uruguai, contra a violência de gênero destacando feminicídios. Os movimentos nas ruas faziam uso das redes sociais para alcançar o maior número de manifestantes possíveis, além de parecer um lugar mais seguro para desabafos e revoltas. Nesse período, uma crescente onda de hashtags subiam as redes, como: #PrimeiroAssédio, #MulheresContraCunha, #AgoraÉQueSãoElas, #MeuAmigoSecreto, #NãoMereçoSerEstuprada, #NiUnaAMenos, #MexeuComUmaMexeuComTodas, #MeToo, #EleNão, entre outras

Resgato o contexto do ativismo feminista contemporâneo acreditando que esses movimentos causaram mudanças ou inserções que afetam todos os setores da sociedade. Com essa reflexão, podemos entender que no sistema de arte não foi diferente e, por conta disso, as instituições de arte começam uma série de exposições sobre mulheres artistas.

Entre essas exposições destaco: Frestas, Trienal de Artes, Entre Pós-Verdades e Acontecimentos, com curadoria de Daniela Labra, no SESC Sorocaba em 2017; Histórias da sexualidade, com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Moritz Schwarcz e Pablo León de la Barra, no MASP em 2017; Mulheres radicais arte latino-americana, 1960-1985, curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018; Histórias das mulheres: artistas até 1900, com curadoria de Julia Bryan-Wilson, Mariana Leme e Lilia Moritz Schwarcz e Histórias feministas: artistas depois de 2000, com curadoria de Isabella Rjeille, no MASP em 2019. Juntamente com exposições de diversas galerias, que em um entrelaçamento do próprio sistema de arte moldam as instituições e por elas são influenciadas, destaco também os seminários promovidos pelo MASP: Histórias feministas, Mulheres radicais em 2018, e Histórias das mulheres, histórias feministas em 2019.

Recentemente, Maiolino e Lenora realizaram exposições que abarcaram toda sua produção. Maiolino com a mostra intitulada “Anna Maria Maiolino - pssiiiiuuu...”, com curadoria de Paulo Miyada, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo – na qual pude entrar em contato direto com sua larga produção. Já Lenora veio com a mostra “Lenora de Barros: minha língua”, com curadoria de Pollyana Quintella, na Pinacoteca do Estado de São Paulo – a qual não pude realizar a visita, mas que minha irmã, gentilmente, me trouxe o catálogo.

Essas exposições foram importantes iniciativas para termos acesso às obras e também para o avanço de textos que foram traduzidos e escritos sobre as temáticas da arte das mulheres e de sexualidades dissidentes. Essas pesquisas fazem parte

da construção interna das exposições, mas chegam ao público, por exemplo, por meio das antologias “Histórias da sexualidade” e “Histórias das mulheres, histórias feministas”, que somadas trazem 77 textos sobre a temática.

Ainda que minha intenção nesta pesquisa não seja construir uma história da arte feminista, sinalizo o fato de que essas exposições são indícios de uma reparação histórica. Algumas dessas obras foram adquiridas pelos acervos dos museus, em uma tentativa de suprir os números alarmantes de diferenças quantitativas de obras de artistas homens em comparação a artistas mulheres, assim como de artistas brancas em relação a artistas negras.

Como mencionei anteriormente, o trânsito em viagens é de extrema importância para essa pesquisa. Entre 2017 e 2019, eu e meu amigo, o artista Everton Leite, íamos a São Paulo, sempre que podíamos, com a finalidade de ver o maior número de exposições que fosse possível. Apesar de, desde 2014, trabalhar no circuito de arte de Curitiba, as viagens foram marcantes para a produção de todos os meus trabalhos artísticos. Como pequenas férias, de 3 ou 4 dias, esses momentos não eram tidos como pesquisa, no entanto, o contato direto com obras de artistas, passaram a alimentar a poética da minha produção. Nesse sentido, o fazer artístico de artistas mulheres acabaram por me influenciar, para além das artistas citadas, como experiências visuais que ficam na memória.

Menciono essas exposições no intuito de descrever como se deu o meu acesso, neste mesmo sentido tal período de pesquisa anterior ao mestrado, foi possibilitado diante de outra interface. O levante feminista contemporâneo teve um impacto nas publicações de livros de teoria feminista no Brasil. Para mim, é significativo lembrar que, até 2016, tínhamos que revirar as pequenas sessões de livrarias, como as de psicologia ou sociologia, para achar um livro feminista. A partir de 2016, no entanto, grandes livrarias passaram a exhibir esses livros, já na entrada, ao lado dos *best sellers*.

Para exemplificar esse movimento, cito algumas editoras que mudaram o acesso a publicações feministas no Brasil. Com o encerramento da editora Cosac Naify, as editoras Ubu e Cobogó passaram a lançar livros dedicados à arte das mulheres. No campo da teoria feminista, observamos a crescente publicação de traduções sobre feminismo negro, com as editoras Boitempo, Elefante e Companhia das Letras, traduzindo e publicando vários títulos de Angela Davis, bell hooks e Chimamanda Ngozi Adichie. Destaco também a editora Pólen, que publicou a série *Feminismos Plurais*, coordenada por Djamila Ribeiro; a editora Civilização Brasileira, a primeira a traduzir e publicar “*Problemas de Gênero*” de Judith Butler; a editora Zahar, que passou a traduzir Paul B. Preciado; e a editora n-1 que, com seu catálogo seguindo uma vertente anarquista, inclui Butler e Preciado em suas edições.

Mesmo com esse novo fluxo de publicações, em Curitiba, a cidade em que residia, apesar de ser uma capital, até aquele momento, era muito escassa a oferta de livros de arte e feminismo nas livrarias. Novamente, buscando esse conhecimento, foi nas livrarias de São Paulo – nas quais eu e Everton passávamos horas após o fechamento das exposições –, que pude acessar esses livros. Assim como a produção de artistas, esses livros, por vezes são diretamente citados nessa pesquisa, outros estão nesse lugar de uma construção de conhecimento que me fizeram enxergar as questões apresentadas.

Também em função do aumento nas publicações feministas, pude ler “Os homens explicam tudo para mim”, de Rebecca Solnit, o livro que ficou famoso por popularizar o termo *mansplaining*⁷ ou, para nós brasileiras, o famoso “macho palestrinha”. Esse livro me chamou a atenção para um ponto importante. Em um dos ensaios que compõem o livro, denominado “Avó Aranha”, a autora dá significado às teias de aranha criando uma conexão materna:

As teias de aranha são imagens do não linear, das muitas direções em que algo pode ir, das muitas origens que algo pode ter; das avós, assim como das sequências de “este gerou aquele”. Há uma pintura alemã do século XIX de mulheres trabalhando as plantas do linho, das quais se faz o tecido. Elas usam tamancos de madeira, vestidos escuros, toucas brancas recatadas e estão postadas a várias distâncias de uma parede, onde feixes da matéria-prima vão sendo enrolados em novelos. De cada mulher sai um único fio que se estende pela sala, como se elas fossem aranhas, como se o fio saísse direto das suas barrigas. Ou como se elas estivessem presas à parede por aqueles fios finíssimos invisíveis sob outros tipos de luz. Elas estão fiando, e estão presas na teia. Tecer a teia e não ficar presa nela, criar o mundo, criar sua própria vida, governar seu destino, dar nome à sua avó assim como ao seu pai, desenhar redes e não apenas linhas retas, ser alguém que faz, não só alguém que limpa, poder cantar e não ser silenciada, tirar o véu e aparecer: é tudo isso que eu penduro no meu varal. (SOLNIT, 2017, p. 101)

Na poética de “Palimpsesto”, as linhas fazem alusão à tessitura de uma teia com conexões não exatas, entre o acaso e o método também presentes na ação de puxar os fios; proponho tecer uma contra-história, sem linearidades, como uma teia. Também no movimento feminista não encontramos linearidade, ainda que existam “histórias” que criam uma sujeita mulher, se observarmos uma abordagem ampla – ou seja, se direcionarmos o olhar para suas múltiplas vertentes e para sua caracterização nas diferentes localizações geográficas –, encontraremos diversos feminismos. Penso na arte feminista como uma teia, isto é, em distinção à abordagem da história da arte convencional, escrita de uma perspectiva de homens, europeus, cisgêneros, brancos e heterossexuais, e que se manifesta de maneira linear, contínua e vinculada à noção de progresso. A teia é constituída por

⁷ O termo descreve um comportamento em que um homem explica algo de maneira simplista para uma mulher, geralmente, sobre um tópico que ela domina e tem experiência.

linhas que se entrecruzam e que se distanciam para depois se reencontrarem com novas ramificações; a teia que é traçada pelas aranhas, empregada aqui como um conceito de figura feminina e feminista, não corresponde a uma linhagem, não é uma história em que se manifesta a tradição.

A história como teia está atrelada à experiência de culturas e não à repetição compulsória e anacrônica de uma tradição, como acontece na linhagem patriarcal. Essa nova concepção envolve um trabalho minucioso e intimista que mistura o privado com o público e o íntimo com o social. A história da arte convencional, tal como apresentada em livros que são base para o ensino de arte, é patriarcal e a arte feminista é uma ruptura em relação ao paternalismo artístico, é uma transgressão e corresponde ao reconhecimento de uma contra-história da arte e para a arte. Teço nesta pesquisa, a minha própria teia, puxando fios, em referência a diversas artistas e autoras que tanto me influenciaram, como se cada uma fosse um fio, que encontra outro e forma outra costura, que se desmancha e se remonta em um emaranhado.

2.4 A MULHER ARANHA

A teia é uma armação de fios de seda extremamente finos, que as aranhas tecem a partir de glândulas de uma fibra proteica, que sai de dentro delas em forma líquida e, em contato com o ar, se tornam fios sólidos. A imagem da teia como um entrecruzamento de fios aparece como um fio viscoso que gruda em tudo que nele toca. Essa ideia me interessa porque minha produção artística é rodeada por questões animalistas. Os modos de vida de diferentes animais são, para mim, meios de pensar outras vivências, vivências não humanas. Invoco a figura da aranha, nesta pesquisa, seguindo a passagem de Solnit citada acima. Ainda pensando em uma matrilinearidade, trago para minha teia a obra de Louise Bourgeois.

Louise Bourgeois é uma artista plástica franco-americana que tem seu primeiro contato com as artes, ainda criança, por meio das tapeçarias – primeiramente, ajudando a sua avó em Aubusson, na França, e depois em Antony, no subúrbio de Paris, trabalhando com sua mãe nas restaurações de tapeçarias no ateliê de sua família. Bourgeois (2004) conta que as meninas que trabalhavam no ateliê a influenciaram como mulher e como artista.

Bourgeois liga a figura da aranha à sua mãe; no poema “Ode à minha mãe”, ela escreve: “Minha melhor amiga era minha mãe; ela era decidida, inteligente, paciente, tranquilizadora, racional, exigente, sofisticada, indispensável, arrumada e útil, como uma aranha” (BOURGEOIS, 2004, p. 336).

A artista tem inúmeras obras – desenhos, gravuras e esculturas – com a imagem da aranha. Uma delas, da série “*Spider*” (1996), esteve até maio de 2023⁸ sob os cuidados do Museu de Arte Moderna de São Paulo, comodato do Instituto Itaú Cultural; é uma escultura em bronze de grandes dimensões (337,7 x 668 cm). O trabalho ficou anos exposto na sala de vidro do museu, podendo ser observada pelo vidro que dá para a área externa (Fig. 16). Naquele espaço, víamos a obra através do vidro entre as esquadrias pretas, como uma grandiosa monstruosidade presa. Em um segundo momento, observei “*Spider*” no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em um espaço de antessalas do museu; a aranha sem grandes ainda dava a impressão de não caber no espaço, como se a escultura sempre fosse grande demais para ambientes internos, como se a qualquer momento aquele grande animal pudesse se mover, passando por cima de tudo.

Na apresentação do livro “*Louise Bourgeois e modos feministas de criar*”, de Gabriela Barzaghi de Laurentiis, Edgard de Assis Carvalho descreve o impacto que essa obra de Bourgeois causa ao público:

Até hoje, visitantes intrigados com a escultura param diante dela, tentando decifrar que significados extrair dali. Talvez percebam que aquela gigantesca aranha tem a ver com nosso inconsciente, com nossas subjetividades sempre enredadas em teias sociais, políticas, sexuais. [...] A obra de Louise Bourgeois, reitera, revela a criação de um feminismo múltiplo, no qual se mesclam sujeito/objeto, corpo/mente, racionalidade/opressão, assujeitamento/libertação, sexualidade/liberdade, cuja caráter é nitidamente anticartesiano, portanto contrário a dualidades opostas excludentes. (LAURENTIIS, 2021, p.12)

No livro, Laurentiis faz uma potente análise da obra de Bourgeois. A autora conta que ao conhecer a produção da artista visualizou a prevalência de corpos fragmentados, figuras distorcidas e transfiguradas em um universo discursivo e imagético ligado, historicamente, ao feminino. Sobre a obra “*Spider*”, Laurentiis a descreve como:

O animal grandioso chamado de “mãe” fazia imaginar inúmeras figuras do feminino: uma mãe monstruosa e assassina; a materialização da mulher-aranha com seu erotismo, sexualidade e maldade; a mitológica história de Aracne e as metamorfoses, entre outras. (LAURENTIIS, 2021, p. 26)

A autora observa também que Bourgeois usa de uma forte vertente irônica em seus trabalhos, levando aos limites os discursos produzidos pelo dispositivo da sexualidade que “se materializa como o grande terror patriarcal – uma mãe aranha, que figura as imagens das loucas, das histéricas, das prostitutas, rompendo com a dicotomia entre o normal e o patológico.” (LAURENTIIS, 2021, p. 115).

⁸ A escultura foi vendida, por quase US\$ 33 milhões, em um leilão nos Estados Unidos em 18 de maio de 2023. A identidade do comprador não foi revelada.

Laurentiis, ao estudar a obra de Bourgeois, conclui que, mesmo que a artista nunca tenha se declarado feminista, é possível olhar para a sua produção nessa perspectiva. A autora ainda coloca que o feminismo que encontramos na obra de Bourgeois não está ligado à ideia de construir uma sujeita mulher. Ao contrário, observamos uma desestabilização, isto é, uma narrativa em que as experiências da artista são marcadas pelas construções de gênero, porém, não com o intuito de afirmação, mas sim provocando incertezas identitárias, “sendo possível abordá-la com base em uma perspectiva feminista pós-estruturalista, buscando seus sentidos libertários de uma ‘reinvenção de si’” (LAURENTIIS, 2021, p.62).

Como mencionado anteriormente, o primeiro contato que Bourgeois teve com a arte foi no ateliê de tapeçaria de sua família. “As tecelãs são trazidas na figura das *Aranhas* e sugerem a criação, a inventividade ligada à confecção de tapeçarias da memória infantil.” (LAURENTIIS, 2021, p.112). Laurentiis analisa a Aranha de Bourgeois buscando outros significados já dados na figuração do animal e encontra Aracne, no livro “*Metamorfoses*”, do poeta Ovídio:

Aracne andava pela cidade dizendo ser a melhor tecelã que havia. Os rumores chegaram aos ouvidos da deusa Athéna, que, então, lança a ela um desafio para saber qual das duas seria a mais virtuosa nessa arte. Enquanto Athéna retrata em seus tecidos os deuses no Olimpo, suas belezas e histórias, Aracne expõe lindamente as falhas dos deuses. Furiosa, Athéna transforma a tecelã numa aranha; seus habilidosos e rápidos dedos dão lugar a finas patas, condenadas a tecer um fio branco por toda a vida. (Ovídio, *Metamorfoses*, canto VI, apud LAURENTIIS, 2021, p. 112).

Aracne é monstruosa mesmo antes da metamorfose, pois estremece hierarquias ao reivindicar ser a mais habilidosa na arte da tecelagem, transgredindo limites entre os homens e os deuses. Na dimensão de Dante Alighieri (1998), mais especificamente no Purgatório, Aracne vaga aos farrapos e louca. Temos aí a associação da aranha, no século XIX, com a loucura e a sexualidade feminina, como a viúva negra, aquela que mata após o acasalamento. Concluímos que, ao ligar a figura materna às aranhas, a artista potencializa a revolta contra a deusa patriarcal e se volta contra as imagens do feminino que ela produz. Conectando as imagens da histérica e da mãe, as aranhas de Bourgeois, exageradas na imagem do feminino, produzem uma crítica ao dispositivo da sexualidade. Os corpos aparecem metamorfoseados no animal:

Seus corpos constroem sua própria morada; produzem aquelas substâncias necessárias à vida; constroem delicadas linhas de deslocamentos. No mito, os fios de Aracne comprometem-se com a verdade, ousam dizê-la assumindo os riscos de desafiar os deuses – uma verdade situada pelo olhar contemporâneo no que diz respeito ao compromisso feminista de desconstrução das imagens e dos discursos que fixam identidades, que se hoje são aparentemente multifacetadas, não deixam de produzir efeitos asfixiantes. (LAURENTIIS, 2021, p. 117)



Figura 16 - Louise Bourgeois, "*Spider*" (Aranha), 1996, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: <https://encurtador.com.br/eiFRV>

Recentemente, a já mencionada artista Lenora de Barros, expôs no MAM-SP, a obra “Retromemória” (2022), instalada no mesmo lugar que antes ficava a “Aranha” de Bourgeois. O curador Cauê Alves escreve no texto que compõe a exposição que a obra estabelece um diálogo tanto com Bourgeois, quanto com o desdobrando esse diálogo com as artistas Lygia Clark, Yoko Ono, Cindy Sherman e Méret Oppenheim. A aranha de Lenora é feita de metal com vários espelhos, escritos e instalações de áudio. O título do trabalho é desmembrado, nos escritos e no áudio – que ecoa pelo museu –, com as palavras “memória”, “aranha” e “emaranha” se entrelaçando e produzindo outros sentidos (Fig.17).

O diálogo que Leonora estabelece com outras artistas em “Retromemória”, em uma homenagem à Bourgeois, afirma as relações que a imagem da aranha estabeleceu como uma imagem das mulheres. Para além das conexões da aranha como produtora da teia que crio em “Palimpsesto”, durante algum tempo, me perguntei qual era a influência da produção de Bourgeois em meus trabalhos.

Uma artista que trabalhou nas linguagens do desenho, gravura e, principalmente, com a escultura, me parecia muito distante das linguagens da minha produção. Ainda assim, consumir esses trabalhos me influenciavam. Nesta análise pude entender que a desconstrução do corpo da mulher e a fragmentação, aludindo à metamorfose presentes na produção de Bourgeois, foram as questões que me fizeram observar tão atentamente essa artista. A obra de Lenora reforçou esse meu entendimento em um momento em que a sonoridade passa a ter tanta importância em minha produção quanto a visualidade, questão que abordarei no próximo capítulo.

Por enquanto, ficaremos com o imaginário da teia (Fig.18), a qual estou tecendo nesta pesquisa, com tramas de fios de aranha, de dentro para fora e de fora para dentro, daquilo que percebi em algum lugar no caminho, que fui buscar, que só fez sentido para mim devido a ficções performáticas nas quais me encontro: eu artista, nomeada socialmente mulher, cis e sapatão.

Esta teia feita de encontros – seja nos livros, nas exposições ou nas conversas com outras pessoas artistas – conta um pouco da minha trajetória profissional nos últimos anos e estabelece uma contra-história da arte feminista.

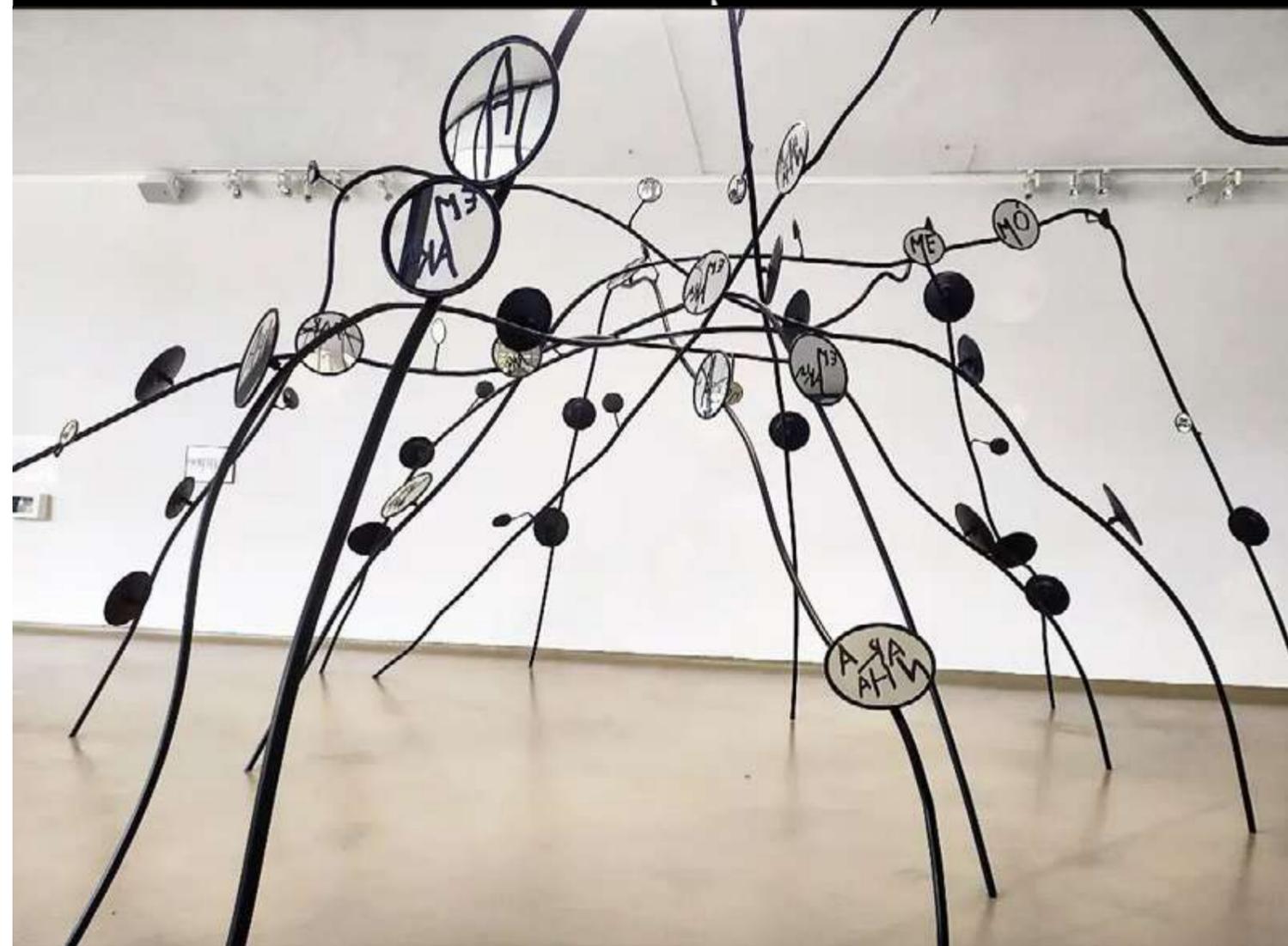


Figura 17 – Lenora de Barros, “Retromemória”, 2022, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 18 – Teia em construção.
Fonte: Acervo da pesquisadora

Como analisado neste capítulo, a escolha de trabalhar com fios de costura em “Palimpsesto” está atrelada ao contexto da prática de costura que é considerada, historicamente, uma atividade das mulheres. Gabriela Laurentiis lembra do resgate que o movimento feminista exerce sobre essas técnicas:

Desde os anos de 1970, o movimento feminista reivindica o uso de tecidos, de bordados e tantas outras atividades associadas ao feminino, que foram deixadas de lado pela historiografia e pela prática artística masculina da arte. De tarefa inferior no mundo das fábricas e prática artesanal da arte, a costura é colocada em outra dimensão: de um saber historicamente feminino. (LAURENTIIS, 2021, p. 99).

Traçar, tecer, costurar, bordar são consideradas arte menor. Muitas das artes produzidas por mulheres se encontram nesse lugar. Nem toda arte produzida por mulheres tem a intenção de ser política, assim como nem toda arte feita com panos, costuras e bordados tem a intenção de ser militante ou ativista, no entanto, a condição de muitos desses trabalhos nos leva a questões importantes sobre o lugar da mulher na arte e na sociedade.

Analisar um saber historicamente feminino, ou uma arte feminista, perpassa questões sociais sobre as possibilidades de criação das mulheres no sistema das artes e, nesse sentido, um resgate se faz necessário.

2.5 ESQUEÇA O QUARTO SÓ PARA SI, SAIA DO BANHEIRO, VAMOS PARA RUA

Iniciei esse texto contando como a pesquisa de uma arte feminista foi resultado de uma falta desse conhecimento, durante minha graduação em artes, e de uma reação minha diante do que conhecemos como história da arte. Meus questionamentos, realizados em 2017, obviamente, não foram os primeiros. Por décadas a questão das mulheres nas artes vem sendo discutida. Apresento aqui questões que se repetem em diferentes épocas, em diferentes pesquisadoras, o que enfatiza o discurso.

Quando comecei a estudar as artistas mulheres, o único texto de fácil acesso era o famoso “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”, da historiadora e professora de arte Linda Nochlin. Em 2017, no Brasil, esse texto foi amplamente divulgado, sendo traduzido e publicado em diversas plataformas. A divulgação, nessa época, apresentava a discussão da autora como uma descoberta.

No entanto, mesmo sendo visto como pioneiro, o texto havia sido publicado originalmente na década de 1970, na revista *ArtNews*, de Nova York, e surge como uma denúncia. Nochlin responde à pergunta que dá nome ao texto, em uma

colocação ligada aos gênios da história da arte. Observando as impossibilidades das mulheres criarem no contexto social que se encontravam, a autora justifica:

“Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido.” (NOCHILIN, 2016, p.8)

Neste mesmo contexto, também em 1971, a artista estadunidense Judy Chicago escreve “A mulher como artista”, discutindo a diferença de valores que foi estabelecida, pela sociedade patriarcal, entre as questões alegadamente ligadas às mulheres em comparação com aquelas ligadas aos homens:

Alguém pode dizer que a guerra é mais importante que o parto, mas isso é um raciocínio falacioso, porque o problema é a base que usamos para fazer esse tipo de juízo de valor. A sociedade julga que a guerra é um assunto mais importante que o parto porque aquilo que os homens fazem é mais importante do que o que as mulheres fazem. (CHICAGO, 1971, p. 40).

No entanto, muito antes da década de 1970, a questão das impossibilidades de criação das mulheres já estava sendo debatida. A escritora britânica e bissexual Virginia Woolf, na década de 1920, foi convidada para dar uma palestra em uma universidade com o tema “As mulheres e a ficção”, essa palestra resultou no famoso ensaio “Um teto todo seu” (1929). Woolf nos conta que quando recebeu o convite ficou sem saber exatamente qual era o foco desse tema, então, optou por falar sobre as diferenças de como as escritoras eram tratadas em relação aos escritores. Ao observar um gato sem rabo andando pela grama da universidade – local que não se pode pisar – Woolf faz uma comparação da mulher escritora com o gato sem rabo; o gato da raça Manx, originário da ilha de Man no Reino Unido, é um gato como todos os outros, mas precisa provar seu potencial, porque a falta da cauda causa uma estranheza diante dos outros gatos (WOOLF, 2014).

Essa comparação de Woolf nos mostra a mulher sempre como a outra em relação ao ser humano. Como nos fala Chicago, a outra se refere a quem dá à luz e, mesmo que todo mundo precise do parto para nascer, é considerada menor do que quem vai à guerra. O parto é, nesse sentido, mais distante de uma vivência comum.

Além da comparação com o gato sem rabo, Woolf defende a ideia de que uma mulher, para escrever, precisa de “[n]ada além de quinhentas libras por ano e de um teto todo seu.” (WOOLF, 2014).

Para ilustrar essa ideia, Woolf cria no ensaio uma personagem fictícia, uma irmã para Shakespeare. Após descrever uma história comparativa entre os irmãos, que almejam a mesma vida – se envolver com o teatro e escrever ficção –, a autora conclui na mesma linha de pensamento de Linda Nochlin:

[...] é impensável que qualquer mulher nos dias de Shakespeare tivesse tido o dom de Shakespeare. Porque um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis. Não nascia na Inglaterra entre saxões e os bretões. Não surge hoje entre as classes trabalhadoras. Como, então, poderia surgir entre mulheres cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, pouco antes de deixarem o berço, e ao qual eram impelidas pelos pais e obrigadas pelo poder da lei e dos bons costumes? Ainda assim, gênios desse tipo hão de ter existido entre as classes trabalhadoras. (WOOLF, 2014, p. 73)

Com questões semelhantes às de Virginia Woolf, Judy Chicago, em “A mulher como artista”, escreve sobre a diferença entre o irmão e a irmã artistas, colocando os personagens no cenário das artes visuais. Chicago descreve o irmão com uma existência legal, em que a sua identidade sexual é visível e aprovada pela sociedade. Mais do que isso, o irmão está “escorado em milhares de anos de arte feita por homens, que lhe dão uma enorme quantidade de informações sobre que tipo de arte ele pode conceber e que temas deve abordar.” (CHICAGO, 1971, p. 40). Isto é, o irmão está rodeado de artistas homens para conversar, imersos na mesma história e identidade, incluídos em uma estrutura poderosa de contemplação, venda e crítica de sua obra (CHICAGO, 1971). Enquanto que, por outro lado, a irmã tem seu atelier localizado na mesma rua, porém, com vários obstáculos:

Que opções ela tem? Ela pode assumir que a identidade dele é a identidade dela, que a história dele é a dela, que a estrutura de poder dele é a estrutura de poder dela, que a maneira como ele vê a realidade é a maneira dela. Mas isso significa que ela está fazendo de conta que é um homem. Então, ela parte à linha de frente, já travando uma batalha perdida. Mas ao menos suas metas serão idênticas às de seu irmão, e quando um crítico ou uma crítica de arte contemplar sua obra, ele(a) terá os meios de avaliar-lhe as metas, porque usa as mesmas ferramentas que o artista homem. (CHICAGO, 1971, p. 40).

A validação da crítica de arte aparece no texto “Patrilinearidade” (1991), de Mira Schor, ao exemplificar como a legitimação de uma obra de arte ou de uma artista passa pelo referencial do pai. Entende-se, neste contexto, que o pai é qualquer homem que existiu em um momento anterior. A formação do cânone artístico continua sendo baseada em ancestrais masculinos, mesmo quando se trata de mulheres artistas ou ainda de artistas feministas. Schor argumenta que momentos diferentes estabelecem pais melhores ou piores, mas isto pouco importa. Para citar alguns pais artistas pensemos em Duchamp, Beuys, Warhol, Picasso e Matisse. Isto também ocorre com a invocação de autores como Baudelaire, Benjamin, Barthes, Derrida, Freud e Lacan (SCHOR, 1991).

A autora analisa matérias de crítica de arte – artigos, revistas, catálogos – e percebe que somente quando, na mesma página, existe uma referência a um pai, o artista em questão é legitimado. Muitas vezes essa referência não demanda esforços sérios, mas, ainda assim, funcionam como menções sutis, como uma frase

que começa com: “Diferentemente de...”. Schor ainda observa que é comum críticos fazerem uso de artistas mulheres, cujo autorreferenciamento a artistas homens é real, criando assim um privilegiado suborno patriarcal. Afinal, existem artistas mulheres que preferem seguir este caminho, pois associar o próprio trabalho a um “movimento de arte menor”, como dizem ser a arte feminista, não parece vantajoso (SCHOR, 1991).

Laurenttis destaca esse privilégio masculino como valores culturais falocêntricos, “usados para a produção de interpretações do passado, que apagam as figuras femininas, criando a falsa ideia de que as mulheres estavam excluídas do que se considera como as grandes invenções e os grandes feitos da humanidade.” (LAURENTIIS, 2021, p. 47).

Na intenção de acabar com esse silêncio político, Chicago continua seu pensamento sobre a artista irmã que não quer ser um autorreferenciamento à arte masculina. Em função dessa escolha, a autora comenta que a irmã terá que partir do vazio, seguindo sua própria identidade:

Ser uma artista mulher, com tudo o que isso implica, significa que a artista mulher tem de começar do zero. Ser um artista homem, com tudo o que isso implica, significa que o artista homem começa de um universo de conhecimentos, o qual pode rejeitar e então recomeçar como se estivesse começando do zero, que é o que parte dos bons artistas faria; mas no consciente do artista homem há uma clara infraestrutura psíquica identitária. (CHICAGO, 1971, p. 40)



Figura 19 – Frames de Eleanor Antin, no filme “Art, women, revolution!” (2011).
Fonte: Filme “Art, women, revolution!”.

Assim, o fazer dos historiadores exclui da memória social as sociedades nas quais o feminino tenha tido importância, eliminando a possibilidade de pensar sociedades não binárias, ou seja, não fixadas em uma dicotomia incontornável do gênero. Essas questões reafirmam o binarismo entre cultura (criadora) e natureza (reprodutora), que seriam, respectivamente, os domínios masculino e feminino. Nas artes, as narrativas são construídas como se todas as invenções e revoluções tivessem sido realizadas por homens, isto é, “[a] história constrói narrativas que atribuem a poesia, as invenções e a implantação das cidades ao homem genérico masculino, que, ao ser incorporado no fazer histórico, apaga definitivamente as mulheres. ‘O silêncio é, assim, político.’” (LAURENTIIS, 2021, p. 47).

Chicago observa como a maioria das artistas se encontra entre uma adaptação de valores masculinos e em uma luta para descobrir os próprios valores (CHICAGO, 1971). Nos anos 1970, quando essa dinâmica se quebrou, em decorrência do intenso movimento de arte feminista, os valores femininos abordados nas práticas artísticas foram chocantes até mesmo para as artistas. Eleanor Antin, no filme “Art, women, revolution!” (2011), fala da primeira vez que expôs “Carving: A traditional Sculpture” (1972) – trabalho mencionado no subcapítulo “2.1 Um encontro com a arte feminista norte-americana”: “Eu as olhei e eu estava tremendo, e eu disse: Ai, meu deus. Eles não vão me levar a sério. Eu sou tão obviamente uma mulher.” (Fig. 19).

Antin encara a exposição de seus trabalhos com aspectos visualizados como femininos, alinhado com a conclusão de Schor, em seu ensaio em que afirma que adotar a identidade estética e poética de artistas homens não é o melhor caminho para artistas mulheres.

Se as próprias mulheres negam associarem-se ao feminismo, estão sujeitas a serem submetidas à história masculina independentemente do quão excepcionais elas próprias sejam. Mulheres podem vir a sentir que arriscam muito ao se vincular tanto a progenitoras mulheres quanto a homens, mas ao passo que a crítica de revista que liga uma artista mulher a um progenitor masculino, seja através de uma referência positiva ou até mesmo negativa, pode trazer benefícios à carreira no curto prazo, a experiência mostra que, no longo prazo, as cartilhas de história da arte irão nomear somente os grandes-pais, e os artistas descritos como “parecidos” ou “diferentes” dele virão a se tornar simplesmente “seus seguidores”, entre os quais as mulheres serão nomeadas por último.” (SCHOR, 1991, p. 140)

No entanto, para Schor, “o método é realmente muito simples: este sempre será um mundo de homens, a menos que se saia à busca e à valorização das mulheres que nele existem.” (SCHOR, 1991, p.141).

Comecei esse subcapítulo com “Um teto todo seu”, de Virginia Woolf, para entendermos algumas dificuldades que atravessam a condição de ser artista mulher. No entanto, assim como Schor nos propõe uma solução, a escritora Gloria Anzaldúa, chicana e *tortillera*⁹, estudiosa da teoria feminista e teoria queer, faz um contraponto em relação a Woolf.

Em 1981, Anzaldúa escreve uma carta intitulada “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. A autora, que, a princípio, pretendia escrever um ensaio, decidiu falar diretamente às mulheres negras, latinas, mães solo, lésbicas e todas aquelas que se encontram à margem do privilégio de ter quinhentas libras por ano para escrever. Em sua carta, Anzaldúa faz um pedido:

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 13)

⁹ Termo em espanhol, utilizado por Gloria Anzaldúa, que em português pode ser traduzido como sapatão. Para saber mais ver ANZALDÚA, Gloria. *Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana*. Trad. Tatiana Nascimento, do ensaio *To(o) queer the writer – loca, escritora y chicana*. In: KEATING, AnaLouise (Ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press, 2009

Diferente de Schor e Anzaldúa, María Galindo, ativista boliviana, psicóloga e sapatão, não propõe uma solução. No entanto, ilustra um atual contexto feminista Latino Americano, Galindo grita um pensamento anarcofeminista, denominando “bastardo”:

Experimento e proponho o lugar bastardo como espaço de fuga desse binarismo, como espaço de legitimação da desobediência e da crítica cultural em todos os sentidos. Como espaço dos interstícios, dos lugares ambíguos e ambivalentes que escapam à definição; como uma reivindicação de lugares mutantes e fronteiriços. (GALINDO, 2020, p. 78, tradução nossa)¹⁰

Entendendo os feminismos como uma revolução, em que ocorre uma mudança de estrutura, Galindo declara que o feminismo “não é a incorporação das mulheres nas mesmas estruturas patriarcais para reforçá-los.” (GALINDO, 2021, p. 36, tradução nossa)¹¹ E enfatiza que questionar a violência sexista, é questionar a família, a maternidade e o amor romântico. A ativista conta que na Bolívia, as mulheres fizeram da rua o escape da família e da violência patriarcal. Assumindo, não mais o quarto ou o banheiro, as mulheres “Assumiram a tomada do espaço público, mesmo que apenas até ao meio-dia, de uma forma tão determinada que nem a polícia se atreve a enfrentá-las, especialmente diante dos vendedores de frutas e legumes.” (GALINDO, 2020, p. 12, tradução nossa)¹²

Em um feminismo de consciência coletiva, não identitário e impossível de se classificar, Galindo defende “Uma consciência coletiva de alianças inusitadas de indianas, prostitutas e lésbicas juntas, girando e geminando” (GALINDO, 2021, p. 36, tradução nossa)¹³

O feminismo de Galindo reflete e é refletido pelas ações do coletivo *Mujeres Creando*, o qual foi cofundadora, o coletivo não precisa do quarto e já cansou a muito tempo do banheiro, se entrega as ruas, diante de manifestações ativistas, realizam grafites que pixados em muros encontram nas ruas suas práticas políticas. (Fig. 20, 21 e 22) Em uma nova maneira de compreender o território, a partir dos corpos das mulheres, os grafites refletem o imaginário social coletivo.

¹⁰ Experimento y planteo el lugar bastardo como un espacio de huida de ese binarismo, como un espacio de legitimación de la desobediencia y de la crítica cultural en todos los sentidos. Como un espacio para los intersticios, los lugares ambiguos y ambivalentes que escapan a la definición; como reivindicación de los lugares mutantes y fronterizos.

¹¹ no la incorporación de las mujeres a las mismas estructuras patriarcales para reforzarlas.

¹² Han asumido su toma del espacio público, aunque solo sea hasta medio día, de forma tan decidida, que ni la policía se atreve con ellas, especialmente bajo el rostro de fruterías y verdulerías.

¹³ Una conciencia colectiva de alianzas insólitas de indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas.



Figura 20 – Grafite de Mujeres Creando.
Fonte: <https://encurtador.com.br/wAU01>

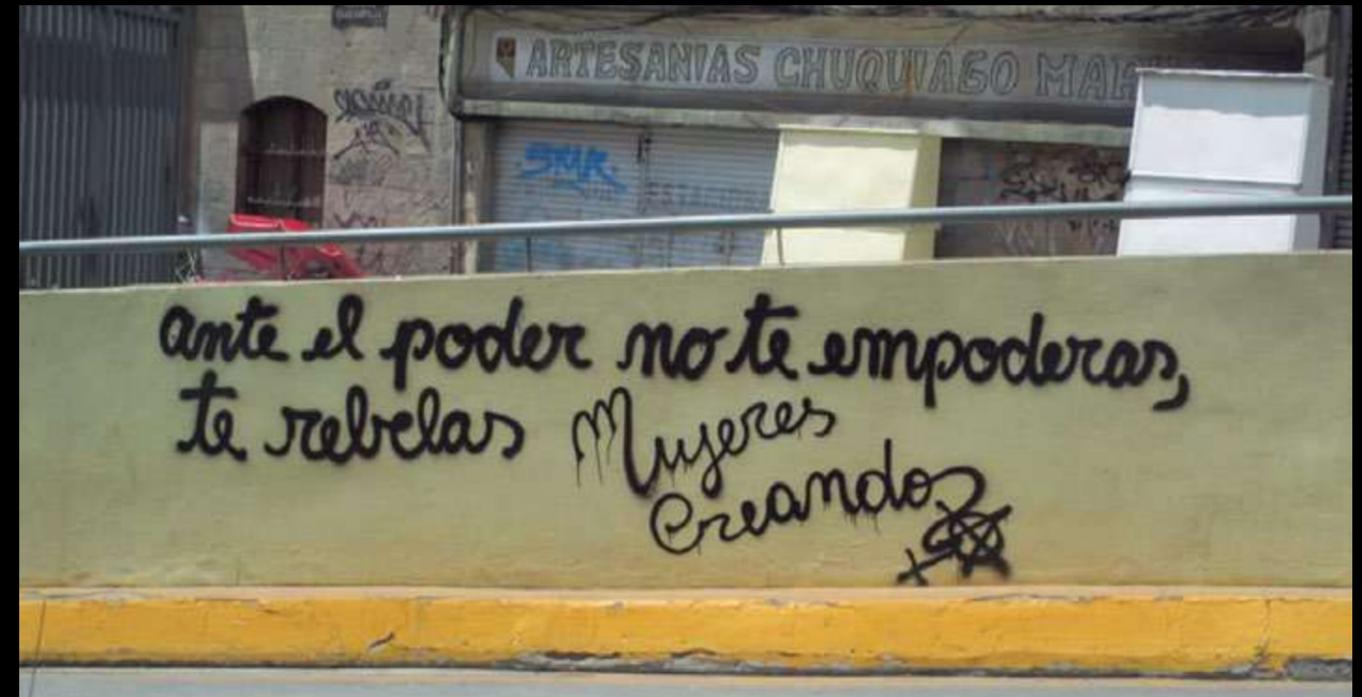


Figura 21 - Grafite de Mujeres Creando.
Fonte: <https://encurtador.com.br/wAU01>



Figura 22 – Grafite de Mujeres Creando.
Fonte: <https://encurtador.com.br/wAU01>

A experiência de Mulheres Criando na Bolívia – através do graffiti, que é apenas uma de nossas práticas políticas sustentadas há mais de 25 anos em quatro cidades do país, está concatenando um texto feminista de rua livre – tem se tornado um espelho que modifica para as mulheres o imagem de si mesmos e do lugar que ocupam. (GALINDO, 2021, p. 39, tradução nossa)¹⁴

A ocupação da rua, está alinhada ao pensamento de que a arte e a cultura feminista não são necessariamente o que as instituições artísticas e museus mostram. “A arte e a cultura que crescem nesse abismo entre a respiração e a história são aquelas que já não cabem num museu, num lugar específico, porque formulam um novo imaginário social, porque transformam o imaginário social em larga escala.” (GALINDO, 2021, p. 39, tradução nossa)¹⁵

Para Galindo, a irritação que o grafite desperta, pois a pratica é tida como sujeira na cidade, desperta simultaneamente, devido a provocação, um grito que representa uma mudança. Pois, o feminismo do coletivo, é uma revolução de festa, do fracasso e do desejo.

O fracasso, o desejo, a saída da instituição de arte e o anarcofeminista, são questões que permeiam essa pesquisa. María Galindo apresenta esses sintomas com Mujeres Creando, nesse texto conto um pouco da minha trajetória, movida por ideais

semelhantes, em que “A origem não existe enquanto tal e a autenticidade também não, somos um percurso de metamorfose contínua que é intrínseco à própria vida.” (GALINDO, 2020, p. 78, tradução nossa)¹⁶ Estabelecendo contrapontos, seguindo o que escreve a autora “Começamos por dizer que as contradições ideológicas são válidas, importantes e que nada é puro, perfeito e sem contradição. Quem proclama pureza torna-se fascista.” (GALINDO, 2020, p. 15, tradução nossa)¹⁷

Estabelecer contrapontos, nesta pesquisa, passa por entender as estratégias do movimento feminista. Como disse a crítica e historiadora de arte Amelia Jones, no filme “*Art, women, revolution!*” (2011): “O movimento de arte feminista foi sempre incrivelmente heterogêneo e ricamente conflitante, e foi isto que fez dele o mais importante movimento político no mundo da arte no período contemporâneo” (Fig. 23).

Jones se refere ao movimento de arte feminista como incrivelmente heterogêneo e ricamente conflitante. A história do movimento feminista, para além da arte, tem essas características, ou seja, pensar uma história do movimento feminista foge à linearidade - temos, na verdade, histórias, no plural. O recorte feminista que apresento nesse texto parte das minhas descobertas, situada no sul do Brasil, ou seja, em um contexto geopolítico não hegemônico.



Figura 23 – Frames de Amelia Jones, no filme “*Art, women, revolution!*” (2011).
Fonte: Filme “*Art, women, revolution!*”

¹⁴ La experiencia de las Mujeres Creando en Bolivia —a través de los grafitis que son tan sólo una de nuestras prácticas políticas sostenidas durante más de 25 años en cuatro ciudades del país, va concatenando un texto feminista de calle gratuito—, se ha ido convirtiendo en un espejo que modifica para las mujeres la imagen de sí mismas y el lugar que ocupan.

¹⁵ El arte y la cultura que están creciendo en ese intersticio entre aliento e historia son los que ya no caben en un museo, en un lugar concreto, porque formulan un nuevo imaginario social, porque transforman el imaginario social a gran escala.

¹⁶ El origen no existe como tal y tampoco la autenticidad, somos un viaje de metamorfosis continua que es intrínseca a la vida misma.

¹⁷ Empecemos por decir que las contradicciones ideológicas son válidas, importantes, y que nada es puro, perfecto y sin contradicción. Quien proclama puras se convierte en un fascista.

“Palimpsesto” constitui-se dessa trama de descobertas e a partir de mais um encontro, a escritora e ilustradora brasileira Elvira Vigna, que escreve no livro “Como se estivéssemos em palimpsesto de putas”. Chamo atenção para o seguinte trecho: “Linhas retas só parecem retas quando vistas de mais perto do que deveriam. Qualquer um, de binóculo em outro universo, saberia que são curvas. Que transgridem.” (VIGNA, 2016, p. 62).

As linhas conflitantes de histórias feministas se somam em “Palimpsesto”, nomeado a partir da leitura de Vigna, aludindo à palavra “puta” como xingamento destinado a mulheres que transgridem – como as observações das aranhas de Bourgeois e também como o movimento, no qual cresceu meu ativismo, que ressignificou a palavra “vadia”.

2.6 COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS

Expus “Palimpsesto” duas vezes, em uma prática de recorrer aos editais da cultura, como possibilidades de expor trabalhos. Em um primeiro momento, o “Palimpsesto” integrou a coletiva “Circuito de Arte de Contemporânea de Curitiba – CACC”, em 2019, realizado através de chamada nacional de artistas. O projeto contou com iniciativa civil e captação autofinanciada, e com o apoio da Prefeitura de Curitiba e da Fundação Cultural de Curitiba (Fig.24).

A exposição ocorreu no Museu Municipal de Arte (MuMA), local que, em tempos anteriores, frequentei diariamente, pois, em 2014, exerci o trabalho de mediadora do setor de arte educação, da Fundação Cultural de Curitiba. Naquele momento, cursava Licenciatura em Artes Visuais e, apesar de ter entrado no curso em 2011, essa era a minha primeira oportunidade de trabalhar em uma instituição cultural. Eu passava o dia no museu, observando as montagens de exposição, mediando exposições, principalmente, para crianças que vinham com as escolas e pessoas participantes de programas sociais do governo. Algumas vezes, artistas que participavam das exposições conversavam com meu grupo de mediação para que sua fala guiasse a nossa em seguida. Simultaneamente, na faculdade, a disciplina de Arte Contemporânea, ministrada pela professora Dra. Denise Bandeira, foi meu primeiro contato com a arte contemporânea. Expor “Palimpsesto”, nesse contexto, foi muito significativo para mim; pelo afeto que sinto pelo MuMA, e também por voltar ao lugar onde fui estagiária, dessa vez, como artista.



Figura 24 – Larissa Schip, “Palimpsesto”, 2018, lambe-performance, 250 x 600 cm, no Circuito de Arte de Contemporânea de Curitiba 2019, instalado na vitrine do Museu de Arte de Municipal, em Curitiba-PR. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Recorrendo novamente a editais da cultura – essa já era minha prática, desde 2015, como artista e como trabalhadora da cultura – participei, em 2019, da 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra. O programa de exposições do Centro Cultural São Paulo ocorre com seleção, por edital, de 14 artistas de todo território nacional e conta com mais dois ou três artistas convidados. As mostras são individuais e simultâneas, divididas em dois períodos a cada ano. O programa ainda conta com um grupo de novos críticos de arte e o texto do catálogo destinado a “Palimpsesto” foi escrito pela crítica e artista Maíra Vaz Valente. Em 2019, a comissão julgadora foi composta por Bitu Cassundé, Claudinei Roberto da Silva e Paulo Henrique Silva. O programa também teve a participação de Maria Adelaide Pontes, curadora do CCSP. “Palimpsesto” integrou a mostra individual, homônima ao trabalho, em que expus mais três trabalhos (Fig. 25 e 26).

O Centro Cultural São Paulo é uma instituição pública da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e foi fundado em 1982. Atualmente, é considerado um dos principais espaços culturais da cidade, reunindo salas de exposição de artes visuais, uma biblioteca, um teatro, um cinema, uma horta no terraço e espaços para cursos diversos. Além dos espaços oficiais, os corredores do CCSP recebem, todos os dias, uma variedade de pessoas que se encontram para dançar e conversar.

Expor no CCSP me trouxe novas experiências, um lugar democrático, com um público ativo, o qual pessoas de todas as idades, gêneros e classes sociais frequentam. A exemplo disso, durante a montagem da exposição, pude observar rodinhas de meninas adolescentes se reunindo para conversar sobre feminismo, pessoas em situação de rua que dormiam no espaço interno, sendo separados da montagem somente pelos próprios painéis expositivos, assim como pude receber, durante a abertura, renomados curadores e curadoras da arte brasileira.

O CCSP é tido como um importante espaço para o sistema de arte brasileira. Durante o período da exposição, frequentemente, pessoas ligadas ao circuito de arte nacional me diziam que é no CCSP que galeristas, curadores e curadoras observam novos nomes para inserir ao mercado nacional; muitas vezes, as pessoas se referiam ao programa de exposições como um grande celeiro.

Naquele momento, essas expectativas me atingiam de maneira confusa. Para mim, a oportunidade dessa exposição tinha outros significados, como levar meu trabalho para uma cidade a qual era tão importante para mim e para o meu consumo de arte. Estava tendo a condição de montar minha segunda exposição individual e era a primeira vez que recebia uma remuneração para expor meu trabalho. Naquela época, a ideia de adentrar o mercado de arte, era algo tão distante para mim que, ingenuamente, não compactuava com as expectativas desse sistema. Sendo assim, formulei uma exposição com trabalhos que não atendiam aos requisitos mercadológicos – como podemos perceber com “Palimpsesto”, pela sua linguagem em lambe-lambe, que se distancia da ideia de um objeto a ser comprado.

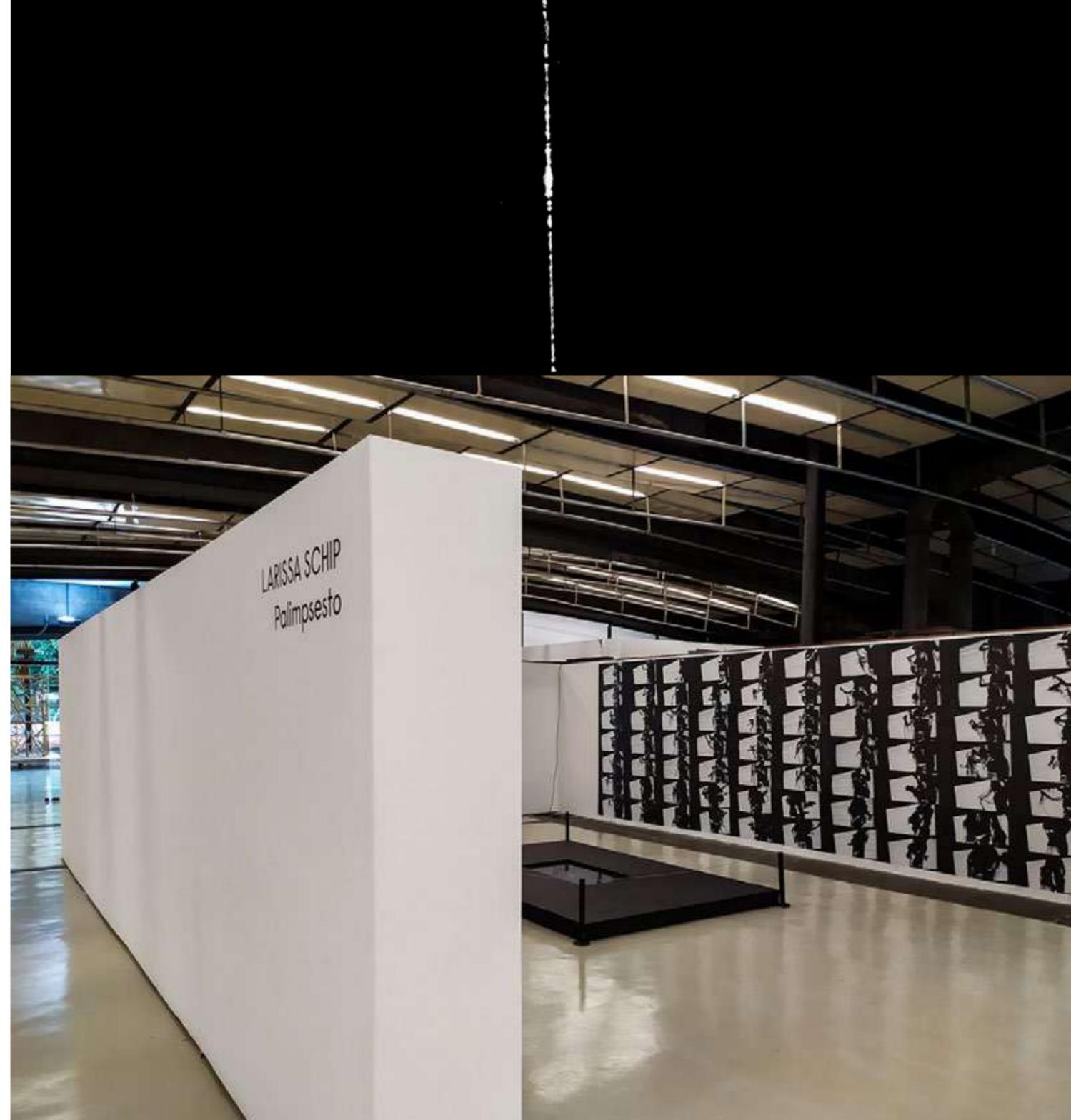


Figura 25 – Exposição Palimpsesto, 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra de 2019, em São Paulo – SP.

Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 26 – Exposição Palimpsesto, 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra de 2019, em São Paulo-SP.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

A produção de lambe-lambes é, normalmente, relacionada às ruas das cidades, uma técnica usada por muitos artistas independentes, ultrapassando os limites do circuito de arte institucional. Os lambes também são fortemente utilizados como material de protesto. Os movimentos feministas contemporâneos utilizam os muros das cidades para espalhar suas mensagens. Em “Palimpsesto”, a escolha pela finalização em lambe-lambe está ligada à ideia de criar páginas de textos e fazer essa conexão com arte urbana, com os movimentos sociais e ações tidas como marginais perante a sociedade. Na visualidade, o trabalho se conecta com o contexto das ruas também por meio das imagens que fazem lembrar os fios de comunicação – cabos de energia elétrica, transportando essa visualidade para os espaços expositivos.

A escritora, crítica de arte, ativista e curadora americana Lucy Lippard escreve, em “Trocias vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970”, sobre a importância dos meios de reprodução em massa terem adentrado a arte:

A história da vanguarda masculina foi uma resposta reversa (ou perversa) à sociedade, com o artista sendo visto como uma oposição ou um idealista alienado. O sistema de valor feminista (e socialista) insiste no apoio e resposta de trabalhadores culturais a seus eleitorados. Os três modelos dessa interação são (1) o ritual público e/ou de grupo; (2) a conscientização pública e a interação através de ambientes, performances e imagens visuais; e (3) o fazer artístico cooperativo/colaborativo/coletivo ou anônimo. Ao passo que é verdade que eles podem ser aplicados mais facilmente a meios de reprodução em massa, como cartazes, vídeos e publicações, esses modelos também surgem como uma estética subjacente em pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. (LIPPARD, 1980, p. 65).

A minha produção artística se dá nas linguagens de cartazes (lambe-lambes), vídeos e publicações. Esses formatos me permitem deixar expostas imagens de processos, como uma grande colagem do que me atravessa. Para Jack Halberstam, no livro “A arte queer do fracasso”:

Colagem se refere exatamente a espaços entre, e se recusa a respeitar os limiares que em geral diferenciam identidade de Outro, objeto de arte de museu e cópia do original. Nesse sentido, assim como em vários outros, colagem (do francês, *coller*, significa grudar ou colar) parece feminista e queer. (HALBERSTAM, p.188, 2020)

Halberstam considera que a tensão presente na colagem é um pedido para considerar nossas experiências completas de poder, sendo poder produtivo, o poder de, o poder negativo ou o poder de inadequar-se (HALBERSTAM, 2020).

Inadequar-se tem a ver com a reflexão sobre se inserir, ou não, no circuito de arte nacional. Essa reflexão, conectada à exposição no CCSP, só foi possível para mim em um estágio posterior àquele momento. Com a pesquisa sobre uma arte feminista, pude começar a entender o lugar que meu trabalho habita, não de maneira

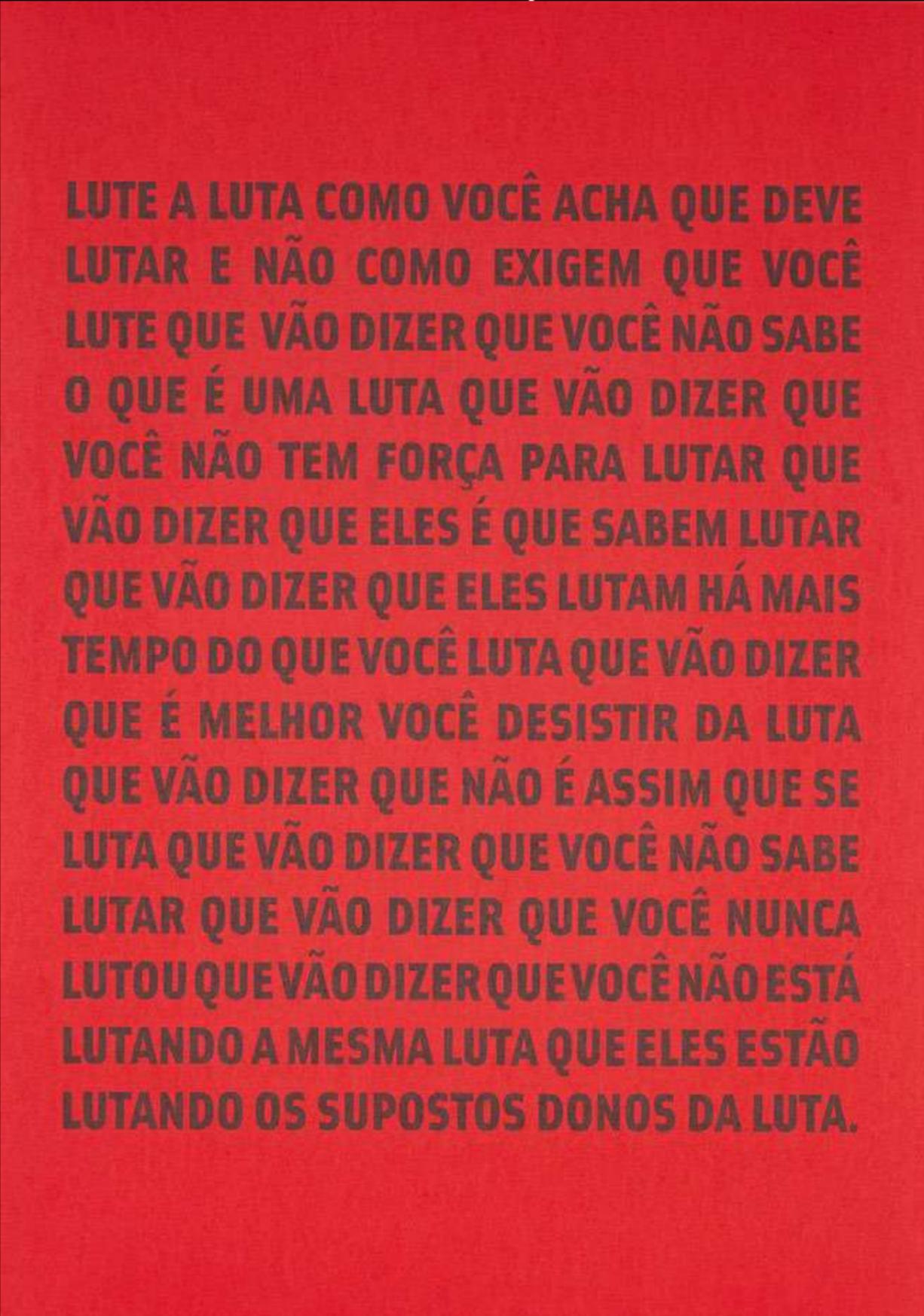
estanque, mas como uma caminhada. Os próximos trabalhos que compõem essa pesquisa, assim como a decisão de voltar ao meio universitário, com a realização do mestrado, refletem a tentativa de entender esse lugar.

Neste sentido, essa pesquisa, para além do trabalho “Palimpsesto”, se apresenta de maneira “palimpsística”. Na definição, a palavra “palimpsesto” se refere a um escrever novamente, escrever por cima, e sua origem está na reutilização que ocorria, na Idade Média, em pergaminhos ou papiro, na qual se raspava um texto escrito para utilizar a superfície novamente, com a intenção de economizar devido os altos custos dos materiais usados na superfície da escrita.

Nesta pesquisa, narrar a minha trajetória artística, articulada a minha biografia, de maneira “palimpsística” é a cada capítulo começar um texto novo, porém com marcas, sombras do texto anterior. Assim, escrevo reconhecendo os vestígios que se acumulam em camadas e que deixam rastros nas superfícies das práticas poéticas, em subjetivações que envolvem uma decisão política de uma escrita de si por meio de reescrituras. Deixo a sobreposição, como um papel reescrito, imaginando um muro pixado e pixado novamente, um muro de lambe-lambes que desgastam com o tempo e novos lambe-lambes são colados por cima. Imaginar uma câmera de vídeo qualquer, um programa de edição de vídeo pirateado, suficientes para uma colagem em movimento. Sem nunca deixar de puxar os fios dessa teia, permito a repetição pela diferença, uma impossibilidade possível, a repetição como ato transgressor.

Finalizo esse capítulo puxando mais um fio da teia, ainda na ideia de repetição, em lambe-lambe, com o coro da artista brasileira Santarosa Barreto em “A Luta” (2018-19). A artista compõe um cartaz que apresenta uma sequência de frases, na forma de um fluxo de pensamento, sobre as diversas formas de silenciamento vividas por mulheres nas militâncias (Fig. 27). Rjeille e Trizoli (2019) apontam que:

O texto se inicia com a afirmação – *Lute a luta como você acha que deve lutar* – e aos poucos desdobra-se em diferentes frases que, de forma exaustiva, expõem argumentos utilizados para a desqualificação das lutas feministas nesta militância. A ausência de vírgulas no texto faz com que a leitura evoque um estado de permanente combate – essa obra foi, inicialmente, elaborada como estampa sobre couro sintético vermelho, evocando tanto a ideia de saco de pancadas do boxe quanto de bandeira. Nesse trabalho, Barreto aborda as tentativas de desqualificação das lutas feministas por certas vertentes políticas que se diziam libertárias, mas que historicamente não acolheram as demandas das mulheres por considerá-las questões “menores”, repetindo padrões de opressão conservadores que tanto criticam. (RJEILLE; TRIZOLI, 2019, p. 212)



**LUTE A LUTA COMO VOCÊ ACHA QUE DEVE
LUTAR E NÃO COMO EXIGEM QUE VOCÊ
LUTE QUE VÃO DIZER QUE VOCÊ NÃO SABE
O QUE É UMA LUTA QUE VÃO DIZER QUE
VOCÊ NÃO TEM FORÇA PARA LUTAR QUE
VÃO DIZER QUE ELES É QUE SABEM LUTAR
QUE VÃO DIZER QUE ELES LUTAM HÁ MAIS
TEMPO DO QUE VOCÊ LUTA QUE VÃO DIZER
QUE É MELHOR VOCÊ DESISTIR DA LUTA
QUE VÃO DIZER QUE NÃO É ASSIM QUE SE
LUTA QUE VÃO DIZER QUE VOCÊ NÃO SABE
LUTAR QUE VÃO DIZER QUE VOCÊ NUNCA
LUTOU QUE VÃO DIZER QUE VOCÊ NÃO ESTÁ
LUTANDO A MESMA LUTA QUE ELES ESTÃO
LUTANDO OS SUPOSTOS DONOS DA LUTA.**

Figura 27 – Santarosa Barreto, “A luta”, 2018-19.
Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-luta>

O trabalho, que participou da exposição “Histórias feministas: artistas depois de 2000” no MASP, já mencionada neste texto, foi exposto de maneira a agrupar vários cartazes de “A Luta” em uma parede. A colagem reforça a repetição do texto (Fig. 25).

O cartaz, que pode ser adquirido de forma acessível na própria loja do museu, enfatiza o caráter do trabalho, ligando sua poética à linguagem do lambe-lambe, e nos faz pensar na importância da distribuição da arte que se diz política e que, portanto, tendo o papel na forma de múltiplo como estratégia de circulação (Fig. 28). Santarosa Barreto relata, para a revista seLect, que as cores vermelho e preto de “A Luta” remetem a um tema de pesquisa da artista na época: o anarcofeminismo. A artista, que decide manter as cores em novas impressões do trabalho, declara

Embora o texto tenha nascido do meu incômodo em entender como o movimento feminista era subestimado em diferentes espectros políticos, vejo que pode se relacionar com percepções diversas de inúmeras batalhas desvalorizadas ou não reconhecidas como tais. Ao ser replicado, o movimento de leitura ritmada é reforçado. Um texto que é imagem mas que também é coro, refrão.¹⁸

O cartaz “A Luta” compõe a parede de minhas casas, desde que pude estar na exposição, como um mantra para dias de afeto e dias de revolta e me fazem lembrar de lutar a luta como acho que devo lutar.

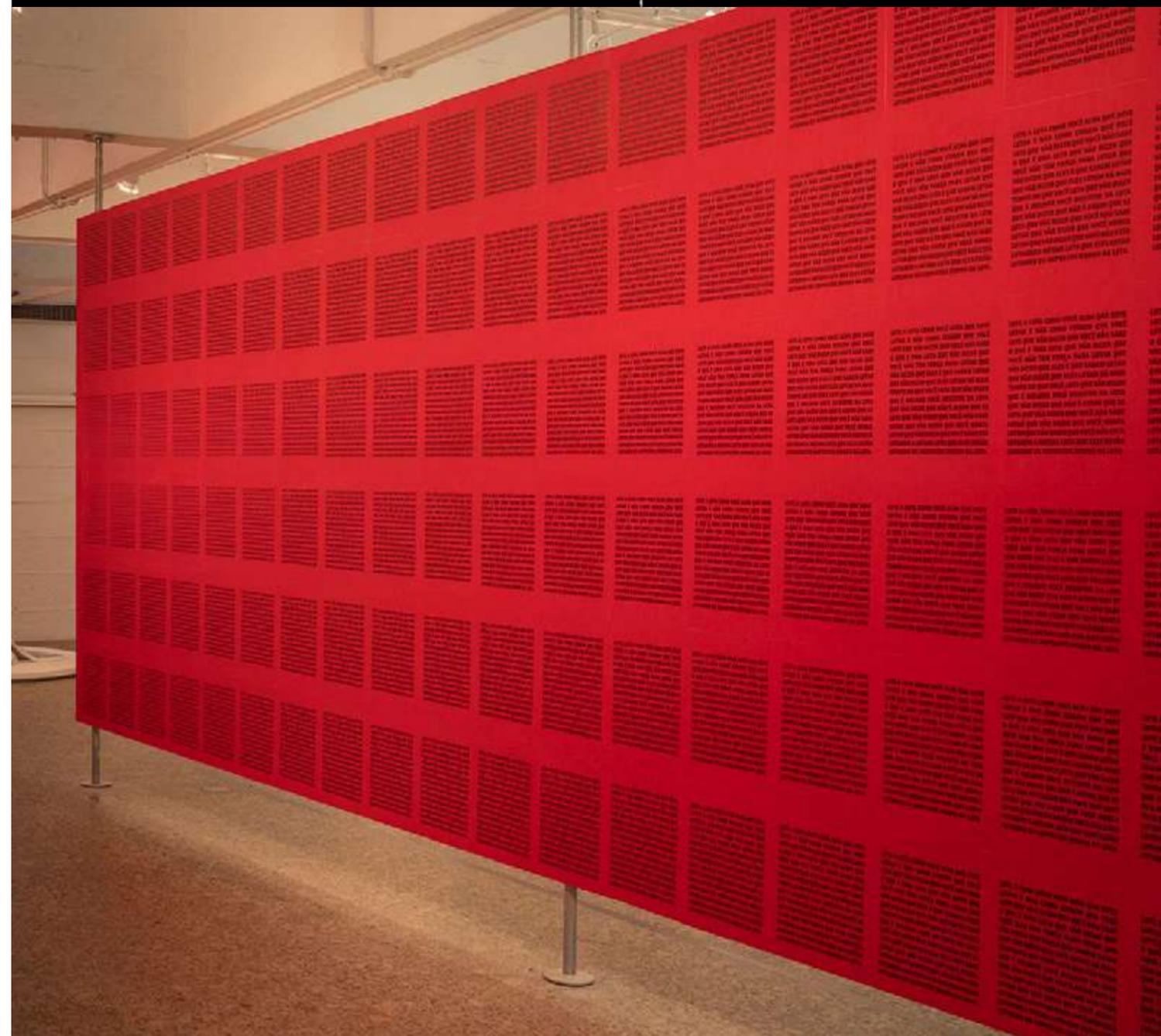


Figura 28 – Santarosa Barreto, “A Luta”, 2018-19 na exposição “Histórias feministas: artistas depois de 2000”, no MASP.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/B-r4NraJcVi/>

90 ¹⁸ Instagram da Revista seLect. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ca7xkTgwrc/>

3.1 FAÇA VOCÊ MESMA

Os estudos de arte feminista e a exposição no Centro Cultural São Paulo, me levaram a reflexões sobre meus modos de criar. Maíra Vaz Valente escreve o seguinte, no texto do catálogo da mostra “Palimpsesto”, sobre minha produção: “Assim vemos certo despojamento técnico em detrimento de um conteúdo que dialoga com experimentações outrora realizadas em vídeo, fotografia e performance” (VALENTE, 2019, p. 11). Essa avaliação de despojamento, tido como uma visualidade marginal diante da estética do circuito de arte brasileiro, ficou marcada para mim. Apesar de uma certa validação do circuito, causada pela exposição, observei meu trabalho com certa desconexão em relação aos espaços expositivos de arte, na metáfora do espaço expositivo como cubo branco¹⁹, em formalidade institucional. Essa reflexão resultou em um crescente desejo de explorar visualidades e sonoridades, resgatados de minha memória, que me formaram enquanto artista e pessoa, enfatizando o despojamento apontado por Maíra Vaz Valente.

Assim, em 2019, comecei a produção de um novo trabalho denominado “Galinhas anarquistas” (2020), um vídeo com duração de 19’33. O trabalho é construído como uma colagem, com filmagens feitas durante o processo de criação e com outros vídeos realizados em momentos anteriores; imagens criadas antes da ideia que configura o trabalho. As viradas de câmera, os cortes bruscos, percebidos tanto visualmente como por meio do áudio, a diferença de qualidade das gravações, tudo é incluído, pois esses efeitos são intrínsecos a sua poética, isto é, deixam marcas do próprio fazer. É uma produção que enfatiza o processo e inclui imagens realizadas de maneira corriqueira, registros *a priori* sem intenção artística.

Esses processos se relacionam com o que Gloria Anzaldúa discute em “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. A autora recomenda escrever não importando onde, em que momento e em qual condição; – somados ao anarcofeminismo de María Galindo – nesse mesmo sentido, resgato o lema “Faça você mesmo”, conceito presente no meu modo de criar e viver.

“Faça você mesmo” é um lema da cultura *punk*. Uma cultura que surgiu nos anos 1970, criada por jovens periféricos, filhos de operários, na Inglaterra e nos Estados Unidos. É um movimento que contesta o sistema capitalista, recusando os valores burgueses ligados à família, à disciplina de trabalho e à moral sexual. A cultura *punk* reivindica o direito de fazer as próprias escolhas, como maneira

¹⁹ Termo referenciado no livro “No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte”, de Brian O’Doherty.



3 GALINHAS ANARQUISTAS: MODOS DE SER E CRIAR

de se atingir a liberdade. Buscando por autonomia, é um movimento apartidário, contra uma política institucional, e, nesse sentido, se afasta dos movimentos de esquerda. Há, a propósito, uma ruptura com outros movimentos anteriores, em função de questionamentos que eram considerados hipócritas na busca por liberdade. A exemplo disso, podemos apontar o afastamento da cultura *hippie*, já que o movimento *punk* a considera uma cultura machista. No Brasil, o *punk* surgiu na cidade de São Paulo, em 1977, e, em seguida, apareceu no Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul e Paraná. Com um enfoque crítico na ditadura, o movimento, no Brasil, sofreu forte repressão policial, censura e criminalização pela mídia (GALLO, 2010).

A cultura *punk* adere à revolta, em uma visão de que na sociedade de consumo não há felicidade e nem futuro. Nesse sentido, faz-se uso de aparatos que rompem a sofisticação tecnológica, seguindo a lógica de uma arte experimental. De acordo com Gallo (2010):

O lema adotado pelo *punk* foi o “faça você mesmo, pois ninguém fará nada por você”. O tom apocalíptico da fala *punk*, que a princípio não comportava aspirações políticas formais e institucionais, ao menos não aquelas já conhecidas, denunciava, entretanto, a podridão da sociedade, na medida em que nela a vida se desenha como aceitação da miséria e da opressão. O fundamento desta recusa deve-se, então, à constatação de que as promessas sobre um reino do bem estar social no futuro, jamais se realizarão numa sociedade de consumo e de prazeres edênicos, na verdade desfrutados por poucos. A estética *punk* que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos. O mundo em que vivemos, então, é experimentado como distopia. (GALLO, 2010, p. 288).

Meu encontro com a cultura *punk* aconteceu na pré-adolescência, incentivada por uma série de outros encontros musicais. Primeiramente, no *hardcore* da banda “Dead Fish”, a qual realizava frequentemente shows em Curitiba, e no consumo da banda “Legião Urbana”, que eu ouvia junto ao meu pai na infância. Aos 13 anos, o cenário *punk* brasileiro – mais especificamente a cena de Brasília, que contava com Renato Russo, com as bandas “Aborto Elétrico” e, em seguida, “Legião Urbana” – me levou a explorar mais esse estilo musical. Passei, então, a consumir a banda norteamericana “Ramones” e o circuito *punk* feminista, com “Riot Girls”, dos Estados Unidos, e a banda “Bulimia” também de Brasília.

Nesse período dos anos 2000, encontro junto à música *punk*, a ideologia do anarquismo, já que “[n]os anos 90 grupos *punk* adotaram o anarquismo, nas suas várias vertentes como ideologia que norteia suas intervenções sociais.” (GALLO, 2010, p. 289).

Sendo assim, descobri o lema *punk* “Faça você mesmo”. No entanto, essa ideia já estava impregnada em mim independentemente desse cenário que eu ia descobrindo. Como comentei no capítulo anterior, a customização de roupas

é comum em regiões periféricas – território em que residi até os 26 anos, em Curitiba. Para além das roupas, minha infância sempre foi incentivada pelo ato de criar. Quando criança, em resposta aos desejos que eu e minha irmã tínhamos para coisas que não podíamos comprar, ou viagens que não podíamos realizar, minha mãe invocava seu lema: “use sua imaginação” – como no “Faça você mesmo”, que nos “[o]ferece possibilidades infinitas, incluindo o prazer do autodidatismo.” (TOLOKONNIKOVA, 2018, p. 35). Como se a questão não fosse de fundo financeiro, e sim ideológico, tínhamos à disposição sempre folhas de papel sulfite e lápis de cor, material que se tornava, casa de bonecas, celulares, computadores, revistas e o que mais quiséssemos inventar; “[a] cultura do faça-você-mesmo é descorporalização da maneira de perceber a realidade.” (TOLOKONNIKOVA, 2018, p. 35)

Escrevo essa breve introdução ao anarquismo, para resgatar como “Galinhas anarquistas” começou a ser criado. Quando tive certeza de que “Galinhas anarquistas” viria a ser um trabalho artístico, eu estava na casa de minha mãe, em Praia de Leste, litoral do Paraná, lendo “Um guia *Pussy Riot* para o ativismo”, livro de Nadya Tolokonnikova. Nadya é uma artista conceitual, musicista, ativista política e escritora russa, foi membro do grupo anarquista feminista *Pussy Riot* e possui histórico de ativismo político com o grupo *Voina*.

No livro, escrito na Sibéria, a autora relata como é viver sob a ditadura de Vladimir Putin, e soma questões do governo de Donald Trump, nos Estados Unidos. Eu lia esse livro, em 2019, momento que o Brasil se encontrava no governo de Jair Bolsonaro, nesse sentido, era inevitável, para mim, fazer um paralelo aos modos de viver em um país com um governo de ultra direita.

Nadya propõe 10 regras para se tornar ativista, métodos criados a partir de sua experiência. Tendo sido por diversas vezes abordada pela polícia, a autora não desiste do ativismo anarcofeminista; mesmo sendo presa em situação desumana, seu método advém de uma necessidade de, em um país onde a censura e a violência são extremas, estabelecer maneiras e ações de continuar a exercer atos políticos.

Diante desse guia, surgiu a primeira ideia para o trabalho: um vídeo em que pudesse visualizar ideais anarquistas. Enquanto elencava essas ideias, fui interrompida pela minha mãe, que me chamava para observar a rua que estava repleta de galinhas.

3.2 O TRANSFEMINISMO É UM ANIMALISMO

A fuga das galinhas desenha uma utopia feminista para aqueles que conseguem enxergar além das penas e dos ovos. (HALBERSTAM, p. 45, 2020)

Praia de Leste é um balneário do município de Pontal do Paraná, o primeiro acesso ao litoral do estado. Não se trata de zona rural, não vemos criadores de galinhas, “os caiçaras”²⁰ como soa a primeira legenda do vídeo só comem as galinhas que vêm embaladas em plástico.

As galinhas que observei na rua da casa da minha mãe, em Praia de Leste, apareceram sem que pudéssemos saber de onde tinham vindo – para mim, mais pareciam uma ficção (Fig. 29).

As galinhas de Praia de Leste voltaram minha atenção para o animal. Pouco tempo depois, enquanto fazia um caminho que realizava frequentemente em Curitiba, no bairro São Francisco, rua Mateus Leme, área nobre da cidade, observei, em uma casa antiga, dessas que ainda não foram demolidas para virar prédios, e que provavelmente pertence a uma família rica da cidade. - galinhas que vinham até o portão e se comportavam como cachorros. Vez ou outra, elas pulam a cerca e ficam pela calçada. Como desviar de uma galinha em uma rua movimentada com árvores que ocupam quase toda a calçada?

Embora as galinhas tenham passado a chamar minha atenção nesse momento, meu interesse pelos animais começou em questões anteriores, quando se deu de fato meu encontro com o animalismo. O animalismo está presente em minha prática artística desde que comecei meu processo de criação; muito do que criei, teve início com a observação do modo de vida animal. Em um dos meus primeiros trabalhos, a videoinstalação “Carta a uma senhorita em Paris”, realizado em 2015, introduzi o modo de vida de felinos. Nos vídeos que compõem o trabalho, gatos passam pelo ambiente enquanto escrevo em meu corpo.



Figura 29 – Registro de processo de “Galinhas Anarquistas”.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

²⁰ Denominação dada à população tradicional dos litorais de São Paulo e do Paraná e das regiões de Paraty e Angra dos Reis. Essa população é formada pela miscigenação entre indígenas, portugueses e escravos africanos, e tem como parte da sua cultura a pesca artesanal, cultivo de pequenos roçados, a caça, o extrativismo vegetal e o artesanato.

Quando minha amiga Cassiana Stephan, filósofa foucaultiana e animalista, viu a videoinstalação, me apresentou ao conceito de animalismo. Posteriormente, Cassiana junto à diretora da revista “*Latinoamericana de Estudios Criticos Animales*”, Alexandra Navarro, me convidou para que o trabalho ilustrasse a capa da revista da edição com o dossiê *Feminismos, género(s) y antiespecismo*.²¹ Na revista, Cassiana escreve sobre “Carta a uma senhorita em Paris”, afirmando que a obra:

Nos faz vivenciar, através de fotografias borradas e inacabadas, o esforço agonizante das ações que, orientadas para a constituição autárquica de si mesmo, irrompem por cruzamentos furtivos e paradoxais com outros corpos ou outros corpos. O autorretrato: um vertiginoso exercício de escrita na superfície de um corpo impregnado de verdades e potências, circunscrito pelas normas em relação às quais resistimos através das performances interrompidas pela animalidade felina. Neste enquadramento, deparamo-nos com o olhar de uma câmara reflexiva que capta o movimento de transfiguração do eu desde a abertura transgressiva para o(s) outro(s). Erotismo estético que nos permite ultrapassar os limites do comunitarismo humano demasiado humano, na medida em que nos incita a sentir, nos delírios ficcionais de escrever sobre si, “o desejo frenético de levar a forma ao seu limite, de contato para denunciá-lo.” sonho comunitário que nunca aconteceu, como a busca pela conquista utópica de uma revolução por vir. (STEPHAN, 2016, p. 7, tradução nossa).²²

A aproximação com a animalidade observada por Cassiana em “Carta a uma senhorita em Paris” envolveu reflexões sobre minha produção, nas quais pude observar o entrelaçamento entre teoria e prática. Em um sentido contrário, onde, por vezes, o reconhecimento de conceitos aparece em momento posterior a execução do trabalho. Nesse entrelaçamento acrescento um modo de vida ativista.

Com o entendimento do animalismo como um movimento que busca a defesa dos animais, no que diz respeito a seus direitos e bem-estar, me aproximei da questão antiespecista, que se alinha ao feminismo de diversos modos. Mais do que pensar uma aliança entre movimentos feministas e animalistas devido a discriminações que sofrem mulheres e animais, observamos que, historicamente, a questão antiespecista se fortaleceu juntamente com movimentos feministas em várias vertentes – como, por exemplo, o levante eco-feminista, o feminismo queer e o transfeminismo (RENDÓN, 2021).

²¹ Disponível em: <https://revistaleca.org/index.php/leca/issue/view/7>

²² “nos hace vivenciar, por medio de desenfoque y fotografías inacabadas, el esfuerzo agónico proveniente de las acciones que, orientadas a la constitución autárquica de sí mismo, irrumpen por medio de cruces furtivos y paradojales con otros cuerpos o cuerpos otros. El autorretrato: un ejercicio vertiginoso de escritura sobre la superficie de un cuerpo incrustado de verdades y poderes, circunscritos por las normas en relación a las cuales resistimos a través de las performances irrupidas por el animalismo felino. En este frame, nos enfrentamos con la mirada de una cámara reflexiva que capta el movimiento de transfiguración de sí a partir de la abertura transgresora en dirección al/a los otro/s. Erotismo estético que nos permite ultrapasar los límites del comunitarismo humano demasiado humano, en la medida en que nos instiga a sentir, en los delirios ficcionales de la escritura sobre sí, “el deseo frenético de conducir la forma hasta su límite, hasta el contacto con lo informe”.

Como relatei no primeiro capítulo, o movimento feminista se estabelece em várias vertentes e, no meu percurso, o antiespecismo aparece ligado ao transfeminismo. Esse encontro se deu em razão da convergência entre um período específico da minha vida e a teoria que encontrei naquele momento. O que me remete, novamente, às questões de escolha, acesso e subjetividades.

Quanto à questão teórica, é visível como, na América Latina, o transfeminismo é fortemente ligado ao antiespecismo, já que “o transfeminismo antiespecista faz parte de uma tradição transfeminista que ampliou o lugar de enunciação aos confins do não humano.” (RENDÓN, 2021, p. 216, tradução nossa).²³

Conheci minha amiga Cassina Stephen no período em que era ativista da “Marcha das Vadias”, em Curitiba, a qual, a cada ano, sofria mudanças, dada a rotatividade das organizadoras e as questões que surgiam conforme o levante feminista contemporâneo ia avançando. Desde o início, a Marcha de Curitiba se formou a partir da vertente da interseccionalidade,²⁴ seguindo a máxima da autora, professora, teórica feminista e ativista antirracista, bell hooks: “Feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão.” (HOOKS, 2020, p. 13). Assim, a Marcha sempre abrigou diversos corpos, entendendo que o feminismo não trata apenas de mulheres, mas de toda a sociedade.

Em 2013, a importância do movimento se declarar transfeminista se manifestou, diante do crescimento do feminismo radical transfóbico. Essa estava se tornando a posição da “Marcha das Vadias” em outras cidades, e se fez necessário reforçar um posicionamento. Foi um período tumultuado, em que os embates, que antes se davam somente no contato com uma sociedade contra a pauta feminista, passaram a se tornar também um embate dentro do movimento feminista como um todo.

Em Curitiba, mesmo antes dessa disputa ter se estabelecido, a Marcha já defendia as demandas das pessoas trans – alinhada ao movimento trans de Curitiba, mais especificamente, o Transgrupo Marcela Prado, com o qual pessoas da nossa organização tinham grande afinidade. Relatei, anteriormente, que minha saída do movimento LGBT de Curitiba se deu pela percepção de que esse movimento tinha bases machistas e era composto, principalmente, por homens gays. Em um espaço físico dividido por seis ONGs, em um mesmo corredor de um prédio no centro da

²³ “(...) el transfeminismo antiespecista hace parte de una tradición transfeminista que ha ampliado el lugar de enunciación hasta los confines de lo no-humano.”

²⁴ O conceito de feminismo interseccional, da maneira como é adotado neste trabalho, é de autoria da professora norte-americana Kimberlé Crenshaw: “A interseccionalidade é uma conceitualização do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.” (CRENSHAW, 2002, p. 177).

cidade, me chamava atenção como era a sala do Transgrupo Marcela Prado o lugar que eu mais me sentia acolhida. Quando surgiu a Marcha das Vadias, o movimento trans, em Curitiba, não se declarava feminista. Mas, assim como eu fui me tornando ativista feminista, mulheres trans e travestis firmaram aliança conosco, aproximando pautas e se declarando transfeministas.

A filósofa pós-estruturalista – lésbica – Judith Butler, reflete sobre a categoria das mulheres:

A categoria das mulheres não se torna inútil com o exercício da desconstrução, são seus usos que deixam de ser reificados como “referentes” e que ganham uma chance de abrir-se, de fato, para outras formas de significação que ninguém poderia prever de antemão. Certamente, é preciso ser possível não só usar o termo, empregá-lo taticamente mesmo quando, por assim dizer, ele é utilizado e alocado, mas também sujeitar o termo a uma crítica que interroga as operações de exclusão e relações diferenciais de poder que constroem e delimitam as invocações feministas das “mulheres”. Isto é, parafraseando a epígrafe de Spivak neste capítulo, a crítica de algo útil, a crítica de algo sem o qual não podemos fazer nada. Na verdade, diria que é uma crítica sem a qual o feminismo perde seu potencial democratizante por se recusar a envolver-se com – fazer um balanço de, e se permitir transformar por – as exclusões que o colocam em causa. (BUTLER, 2020, p. 57).

O movimento transfeminista tem como pressuposto ampliar a diversidade de corpos, em um entendimento contra o individualismo, em favor de uma luta coletiva, acreditando que não podemos ser livres oprimindo outros corpos. Daí se segue a libertação animal, em uma máxima de que somos todos animais; nos distanciando de normas demasiadamente humanas, em busca de territórios alternativos, novos ou provisórios mundos, que não silenciem a diversidade de corpos e sim estimulem uma pluralidade (RENDÓN, 2021).

A conexão do transfeminismo com antiespecismo se dá na observação da complexidade de sujeitos e sujeitas políticos, do desejo de não reduzir lutas de resistência, ultrapassando os limites do essencialismo biológico presente em feminismos transexclusivistas (VALÊNCIA, 2018). A poeta, filósofa, teórica feminista, ensaísta e artista performática mexicana Sayak Valencia, mulher trans e lésbica, fala do apelo transfeminista para se fazer a autocrítica, na linha da proposta discutida por Butler:

O apelo dos transfeminismos é fazer uma autocrítica que não deixe de fora, como sujeitos do feminismo, aquelas “que estão fora do círculo da definição social de mulheres aceitáveis; Há entre nós as que são pobres, que são lésbicas, que são negras, que são mais velhas”, que são de comunidades indígenas, que são trans, que não participam do cânone estético ocidental, que têm diversidade funcional, que são refugiadas, migrantes, indocumentadas, precárias, que falam línguas e que, justamente

por suas interseções subjetivantes e dessubjetivantes, participam das consequências físicas, psicológicas e mediais trazidas pela crescente globalização da violência explícita, sangrenta, mórbida, ou seja, a violência gore que tem efeitos negativos reais sobre os corpos, geralmente feminizados. (VALENCIA, 2018, p. 33, tradução nossa)²⁵

Passei a me declarar transfeminista a partir de 2013, ressaltando a importância de dizer-se transfeminista no movimento ativista. O recente encontro com os textos de Sayak Valencia, advindo da disciplina “Poéticas e Narrativas Queer”, ministrada pela Profa. Dra. Rosângela Fachel, assim como as leituras do filósofo e escritor feminista Paul B. Preciado – que em momento anterior passou a indicar para mim modos de vida outros –, reforçaram minha identificação como transfeminista. Preciado, declara que “O feminismo não é um humanismo. O feminismo é um animalismo. Ou, em outras palavras, o animalismo é um feminismo expandido e não antropocêntrico”. (PRECIADO, 2019, p.132).

Anahi Gabriela González, codiretora da revista “*Latinoamericana de Estudios Criticos Animales*”, filósofa transfeminista e antiespecista, escreve que o movimento transfeminista antiespecista problematiza como a naturalização do dimorfismo sexual e a pressuposição da heterossexualidade têm sido fundamentais para a normalização e exploração dos animais vivos. A norma produz corpos que importam, vidas que são protegidas contra corpos que não importam, que devem ser sacrificadas para a manutenção de uma sociedade patriarcal. No transfeminismo animalista, observamos uma desobediência da norma do humano, transgredindo a ideia de espécie, questionando normas de sexo-gênero, confrontando censuras biopolíticas que legitimam ou deslegitimam corpos (GONZÁLEZ, 2019).

O especismo se baseia na ideia de que o humano requer o sacrifício animal; em uma economia simbólica, requer uma forma de morte que não se constitui como crime. Assim, temos a vida animal sendo disponível para alimentação, experimentações científicas, farmacologia cosmética e entretenimento. Os termos simbólicos do animal também são reduzidos a metáfora humana, sendo assim temos o animal como propriedade do humano. A dicotomia entre o animal e o humano, conduz a espécie humana como uma exceção, para essa condição, se faz necessário a condição de que o animal possa ou precise morrer (GONZÁLEZ, 2019).

O antiespecismo surge com indagações sobre a estrutura de dominação e

²⁵ *El llamado desde los transfeminismos es a realizar una autocrítica que no dejará fuera, como sujetos del feminismo, a aquellas “que están fuera del círculo de la definición social de la mujer aceptable; esxs entre nosotrxs que son pobres, que son lesbianas que son negrxs, que son mayores”, que son de comunidades originarias, que son trans, que no participan del canon estético occidental, que tienen diversidad funcional, que son refugiadx, migrantxs, indocumentadx, precarixs, que hablan en lenguas, y que justamente por sus intersecciones subjetivantes y desubjetivantes, participan de las consecuencias físicas, psicológicas y mediales traídas por la creciente globalización de la violencia explícita, sangrienta, morbosa, es decir, de la violencia gore que tiene efectos reales sobre los cuerpos, generalmente feminizados.*

exploração dos animais não humanos. Dessa forma, expõe normas de poder pertencentes à estrutura de uma sociedade patriarcal, análogas a experiências de outros corpos subalternos; segundo González (2019), “o termo ‘especismo’, por analogia com os conceitos de sexismo, racismo, classismo ou homo-lesbo-transfobia, tem tentado dar conta dessa ordem de dominação exercida sobre os seres vivos que são reunidos sob o termo ‘animal.’” (GONZÁLEZ, 2019, p. 47, tradução nossa).²⁶

A ideia do humano como norma de poder, implica uma reflexão sobre hierarquias contra corpos que não correspondem ao ideal; nesse sentido, se entende por “ideal humano” o homem cis, branco e heterossexual. Uma ficção que exclui outras formas de vida para além do animal não humano como mulheres cis e trans, pessoas com diversidade funcional, intersexo, queers, lésbicas, homens trans, indígenas, doentes e corpos racializados. Assim, mulheres não são consideradas totalmente humanas e desejos, corporalidades e práticas sexuais tidas como dissidentes acabam sendo uma resistência à norma.

Em perspectivas críticas anti-espécies, a problematização do estatuto do ‘animal’ tem implicado uma crítica à ficção humanista que colocava o Homem no eixo central, ao mesmo tempo que colocava os restantes vivos sob o seu domínio. A ‘virada animal’ no pensamento contemporâneo surge justamente para deslocar o antropocentrismo e dismantelar os dispositivos de dominação, usufruto e extermínio do outro animalizado, ou seja, instituições como fazendas industriais, zoológicos, pecuária, circo, entre outros. Dessa forma, os Estudos Críticos Animais fornecem um arcabouço teórico que torna visível a espécie como estrutura de poder. (GONZÁLEZ, 2019, p. 54, tradução nossa).²⁷

No Esse ideal normativo se apresenta como uma ficção, pois não há uma natureza essencial humana, as condições que estabelecem o humano são instrumentos para a prática da exclusão. Vivências que se estabelecem como resistência, contra a norma, além de contestarem a binaridade “homem e mulher” ou “heterossexual e homossexual”, colocam críticas à binaridade entre natureza e cultura, e também entre humano e animal, em uma perspectiva de um mundo pós-gênero, pós-humano ou não-humano (GONZÁLEZ, 2019).

Donna Haraway, filósofa, bióloga e teórica feminista estadunidense, defende, no livro “O manifesto das espécies companheiras”, a ideia de “naturezas-culturas

²⁶ *Así pues, el término ‘especismo’, por analogía a los conceptos de sexismo, racismo, clasismo u homo-lesbo-transfobia, ha intentado dar cuenta de ese orden de dominación ejercido sobre aquellos vivientes que son reunidos bajo el término ‘animal’.*

²⁷ *En las perspectivas críticas antiespecistas la problematización del estatus del „animal” ha implicado una crítica a la ficción humanista que ubicó en el eje central al Hombre, mientras que situó al resto de los vivientes bajo su dominio. El „giro animal” en el pensamiento contemporáneo emerge precisamente para desplazar el antropocentrismo y dismantelar los dispositivos de dominación, usufructo y extermínio del otro animalizado, a saber, instituciones tales como las granjas industriales, zoológicos, bioterios, circos, entre otras. De este modo, los Estudios Críticos Animales proporcionan un marco teórico que visibiliza la especie como estructura de poder.*

emergentes”, a qual se estabelece em ser preciso não supor sujeitos ou objetos pré-constituídos.

Determinismo biológico e cultura são instâncias de concretude deslocadas – ou seja, primeiro erram em entender categorias provisórias e locais como “natureza” e “cultura”, e, segundo, confundem consequências potentes com fundações preexistentes. Não existem sujeitos e objetos pré-constituídos nem fontes únicas, atores individuais ou finais definitivos. (HARAWAY, 2021, p.15)

Seguindo a ideia de um ideal normativo, o movimento feminista se aproxima do movimento antiespecista, estabelecendo alianças ético-políticas, não somente por a mulher e o animal estarem em condições de discriminação, mas pelas conexões historicamente explícitas.

O corpo das mulheres é produzido segundo diferentes técnicas, no contexto dos regimes patriarcais disciplinares e normativos, também os animais domésticos são submetidos a transformações materiais e manufaturas específicas de seus corpos para criar uniformidade, homogeneidade e previsibilidade. (GONZÁLEZ, 2019, p. 56, tradução nossa).²⁸

Nesse sentido, a questão antiespecista surge como uma estratégia de resistência frente a um sistema cis heterocêntrico e patriarcal (GONZÁLEZ, 2019).

Assim como o tranfeminismo, o movimento antiespecista ganhou ênfase na América Latina, onde a arte feminista tem uma intensa produção. Andrea Giunta, curadora da exposição “Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, relata, no catálogo da mostra, que a identificação de mulheres artistas na cena política da América Latina foi definida pelo compromisso com a causa revolucionária, ligada à resistência a ditaduras. O contexto histórico desses países gera uma diferença em relação à arte feminista estadunidense, tal como apresentada no primeiro capítulo. De acordo com Giunta (2018):

em seus trabalhos, elas exploram o repertório de questões abordados pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subvertem completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado. (GIUNTA, 2018, p. 29).

²⁸ *El cuerpo de las mujeres es producido de acuerdo con diferentes técnicas, en el contexto de regímenes patriarcales disciplinarios y normativos, los animales domésticos también son sometidos a una transformación material y fabricación específica de su cuerpo para crear uniformidad, homogeneidad y previsibilidad.*

O fato de essas artistas não se declararem feministas enfatiza a importância de pesquisas que analisam essas produções a partir de um ponto de vista feminista – como a obra de Roberta Barros já mencionada “Elogio ao toque: como falar de arte feminista a brasileira” e a própria exposição de curadoria de Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, composta por 120 artistas e coletivos, advindas das regiões da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e artistas chicanas dos Estados Unidos.

Destaco, porém, que nesse cenário, encontramos exceções de artistas latino-americanas que, já nos anos 1970, se declaravam feministas. É o caso da artista chilena Eugenia Vargas Pereira; com ela puxo mais um fio da teia que forma essa pesquisa.

Eugenia relata que conheceu o movimento feminista em uma passagem pelos Estados Unidos, nos anos 1970, aos 18 anos; voltou ao Chile transformada por essa viagem. A artista conta que sem o feminismo sua produção artística não existiria, já que o encontro com o feminismo lhe deu permissão para assumir riscos, mostrando seu corpo vulnerável e nu.²⁹

Meu encontro com Eugenia se deu por meio de sua obra na exposição “Mulheres Radicais” e, em seguida, no seminário “Histórias feministas, Mulheres radicais”, promovido pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2018. Nessa ocasião, a artista discorreu sobre seu trabalho exposto na Pinacoteca de São Paulo, com a fala denominada “Relatos para uma conversa feminista”. Ao fim da tarde, em meio à euforia que se instalava no auditório do MASP –devido a intensa tarde de palestras do seminário, e a presença da artista Judy Chicago –, tive o prazer de conversar com Eugenia, que, gentilmente, me presenteou com o texto que havia escrito como guia para sua fala.

O trabalho “Sem título”, realizado em 1986, é composto por quatro fotografias do corpo da artista (Fig. 30), o qual se soma a pedaços e vísceras de animais mortos. Eugenia questiona: “Onde começa a mulher aqui? Onde continua o animal? Onde começa o animal aqui? Onde continua o animal? Onde são despejados os corpos das mulheres? Onde está o que entendemos como feminino?” (PEREIRA, 2018, p. 2, tradução nossa).³⁰

A artista descreve o corpo feminino como protagonista e fundamental, um laboratório de experimentações, no qual se processam ideias, afetações e compromissos políticos. O corpo da artista como instrumento de resistência, fragilidade e potência, meio para reflexões pessoais e coletivas (PEREIRA, 2018).

²⁹ Texto da artista apresentado no seminário “Histórias feministas, Mulheres radicais”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2018. Fonte: Acervo da pesquisadora.

³⁰ ¿Dónde comienza la mujer aquí? ¿Dónde está el animal? ¿Dónde comienza el animal aquí? ¿Dónde está todavía el animal? ¿Dónde se tiran los cuerpos de las mujeres? ¿Dónde está lo que entendemos como femenino?.”



Figura 30 – Eugenia Vargas Pereira, “Sem título”, 1986.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-pereira>.

Eugenia conta que, quando morava na Cidade do México, frequentava mercados em diferentes regiões da cidade e, cada vez que passava pelas áreas de açougues, era invadida pelo cheiro da carne impregnada no ambiente. A artista caracteriza esse ambiente como “um ecossistema de mutilação que construiu o espaço por onde andei. Um contexto de dor e massacre exibido sem pudor” (PEREIRA, 2018, p. 2, tradução nossa),³¹ destacando a brutalidade e atordoando os sentimentos da artista, diante de animais pela metade, bandejas de vísceras e cabeças de porcos. Quando voltava ao atelier, sentia-se com cheiro de sangue, crueldade e morte.

Diante da crueldade imposta aos animais, Preciado (2019) aponta que o animalismo necessita inventar uma nova maneira de viver com os mortos:

Viver com o planeta como cadáver e fantasma. Isto é: transformar a necropolítica em necroestética. O animalismo deve ser uma festa fúnebre. A celebração de um luto. Um rito funerário. Um nascimento. Por conseguinte, uma relação com a morte e uma iniciação para a vida. (PRECIADO, 2019, p. 133).

De acordo com os estudos antiespecistas, no processo de serem mortos, os animais não humanos são classificados com o termo “referentes ausentes”, diante da morte que transforma em comida,³² na linguagem que renomeia o animal como carne. (GONZÁLEZ, 2019). Sobre isso, Rendón (2021) aponta que:

Existem três maneiras pelas quais os animais são convertidos pelos humanos em referentes ausentes, a primeira é literal, ocorre por meio da linguagem, tem sido usada para renomear cadáveres antes de consumi-los. Eles não falam de vaca, mas de costela, lombo, paleta; não é porco, mas costeletta, lombo, presunto, toucinho; não uma galinha, mas um peito, uma asa, uma coxa. Assim, o referente ausente da carne são os animais vivos. (RENDÓN, 2021, p.217, tradução nossa).³³

De volta ao relato de Eugenia, a artista lembra de quando foi visitar uma fazenda de cabras, com o intuito de percorrer a paisagem da área rural do México, em função das memórias afetivas que tinha de áreas rurais do Chile. No entanto, nesse passeio, foi surpreendida por uma matança de cabras; os homens que abatiam as cabras, antes do abate, realizavam uma reza, espécie de ritual pedindo para que

³¹ *Un ecosistema de mutilación que construía el espacio por donde caminaba. Un contexto de dolor y masacre donde se desplegaban sin pudor.*

³² Segundo a Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO), a cada segundo morrem 2.000 animais para servir de alimento a toda a espécie humana, sem contar os peixes. Isso daria um total de 345.000.000 por dia e 60.000.000.000 por ano. Os peixes, por sua vez, não são contabilizados individualmente, mas por toneladas, totalizando 140 milhões de toneladas por ano; Se cada peixe pesasse dois quilos, o total seria de 70.000.000.000 de peixes. (RENDÓN, 2021, p. 213 tradução nossa).

³³ *Hay tres maneras en que los animales son convertidos por los humanos en referentes ausentes, la primer es literal, se da a través del lenguaje, se ha recurrido a este para hacer un renombramiento de los cuerpos muertos antes de consumirlos. No se habla de una vaca, sino de costilla, solomillo, espaldilla; no es un cerdo, sino chuleta, lomo, jamón, tocino; no es un pollo, sino una pechuga, un ala, un muslo. Así, el referente ausente de la carne son los animales vivos.*

nada de ruim lhes acometesse. Em seguida, as cabras, na parte externa da fazenda, que a artista observava como a espera para morrer, eram abatidas.

Essa cena em especial, motivou uma conscientização da minha alimentação em relação ao respeito aos outros animais. Uma questão estava ocorrendo e tinha a ver com a conscientização de como a alimentação não é excluída de uma ideia antropocêntrica.” (PEREIRA, 2018, p. 4, tradução nossa).³⁴

A objetificação e abuso sofrido por animais, que são transformados em carne, levaram Eugenia à série de fotografias apresentadas, em uma luta pelos direitos dos animais; segundo ela, é desumana a ideia de que “os animais são uma espécie inferior, não são inteligentes, não sofrem, não sentem medo ou dor, nos dá licença para reduzir seus corpos a carne.” (PEREIRA, 2018, p.5, tradução nossa).³⁵ Nesse sentido, é possível uma comparação a como os corpos de mulheres são visibilizados como objetos ou ainda, metaforicamente, como pedaços de carne. A objetificação, subordinação e abuso de outros seres é uma das três bases da opressão, segundo Rendón (2021):

Entende-se que a primeira delas é quando o outro é percebido como um objeto ou propriedade, e não como um sujeito com interesses particulares que devem ser levados em consideração. A segunda base, subordinação, ocorre quando não há voz, não há agência, e os próprios interesses são ignorados, negligenciados e controlados. E o terceiro, abuso, entendido como ser submetido à violência física ou sexual para gozo e prazer de quem pratica a ação violenta. (RENDÓN, 2021, p. 217, tradução nossa)³⁶

Eugenia relata que as primeiras vezes que expôs seu trabalho, as pessoas desviavam o olhar, em um não ver a crueldade exibida, comentavam somente sobre questões técnicas da fotografia e, em muitos momentos, artistas homens, ao observar as fotografias, a convidavam a seus ateliês para ser modelo, para posar nua, diminuindo a potência de seu trabalho e novamente a objetificando.

Entender a objetificação é partir da concepção dos animais não humanos como seres sencientes. As teorias sobre direitos animais definem um ser senciente como um ser com interesses e desejos, mesmo sem características fisionômicas ou cognitivas semelhantes às dos humanos; sendo assim, seres com o direito de

³⁴ *Esta escena em particular, motivo una conciencia com respecto a mi alimentación em relación al respeto por los demás animales. Una cuestión estaba ocurriendo y tenía que ver com establecer conciencia de cómo la alimentación no está excluida de una idea antropocéntrica.*

³⁵ *(...) los animales son una especie inferior, no son inteligentes, no sufren, no sienten miedo o dolor, nos da licencia para reducir sus cuerpos a carne.*

³⁶ *Se entiende que la primera de estas es cuando el/la otra es percibida como objeto o propiedad, y no como un/a sujeta/o con intereses particulares que deben tenerse en cuenta. La segunda base, la subordinación, se presenta cuando no hay una voz, una agencia, y los intereses propios se ignoran, desatienden y controlan. Y la tercera, el abuso, entendido como la sujeción a violencia física o sexual para el disfrute y placer de quien ejerce la acción violenta.*

não serem usados como propriedade. Nesse sentido, o antiespismo não busca encontrar regulamentações que possam diminuir o sofrimento dos animais não humanos; em sentido abolicionista, o movimento busca estratégias para acabar com a escravidão, sofrimento e morte.

A mudança necessária para começar um tempo animalista é tão profunda que parece impossível. Tão profundo que é inimaginável. Mas o impossível é o que vem. E o inimaginável é o devido. O que era mais impossível ou mais inimaginável: a escravidão ou sua abolição? O tempo do animalismo é o tempo do impossível e do inimaginável. Nosso tempo: o único que temos. (PRECIADO, 2019, p. 134).

Quando comecei a elencar ideais anarquistas para o trabalho “Galinhas anarquistas”, a ideia de um porvir inimaginável aparecia como máxima para pensar o movimento. O antiespismo já estava em minha lista imaginária como um desses ideais, pois, para além do fato de que o anarquismo, assim como o transfeminismo, é conceituado na ideia de liberdade para todos, uma das bases do movimento é entender a maneira como a sociedade se organiza e, assim, pensar estratégias para um desvio. Nesse sentido, pensar o fim do capitalismo é a primeira contestação que aparece no anarquismo e, sendo a questão animal atrelada ao agronegócio como fonte fundamental do capitalismo contemporâneo, essa problemática é tida como uma das principais pautas da ideologia anarquista.

Aproximo “Galinhas anarquistas” da animação “A fuga das galinhas” (2000), alinhada à análise de Jack Halberstam, que propõe um meio de pensar um filme que vai além da ideia de entretenimento para crianças. A animação realizada com bonecos de massinha, dirigido por Peter Lord e Nick Park, conta a história de galinhas que vivem em uma fazenda, servindo de produtoras de ovos. A trama se adensa quando as galinhas percebem que, diante da baixa produção ativa, os fazendeiros irão começar a fabricar tortas e os animais seriam o recheio (Fig. 31). Nesse contexto, as galinhas elaboram estratégias de fuga da fazenda, na “transição do feudalismo para o capitalismo industrial notavelmente constrói uma história de vida e morte sobre insurgir, fugir e criar condições para a fuga com o material que se tem disponível.” (HALBERSTAM, 2020, p. 58).

Segundo Halberstam, os filmes de animação infantil se dirigem à esfera do fracasso, diferente dos filmes destinados ao público adulto, nos quais a ideia de sucesso é estimulada. Para o autor, a criança está entrelaçada à ideia do *queer*, visto que elas precisam ser treinadas para atingir uma normatividade; ele define as crianças como anarquistas,

rebeldes, fora de ordem e de ritmo. Assim, os filmes infantis estimulam outros mundos além do real, permitindo uma narrativa utópica, seguindo mudanças que as crianças ainda acreditam e desejam. Em “Fuga das galinhas”,

Uma utopia anarquista é concretizada como um lugar sem nacionalidade e sem um fazendeiro, um território sem cercas e sem donos, um coletivo diverso (mais ou menos, as fêmeas são maioria) motivado pelas sobrevivências, pelo prazer e pelo controle do próprio trabalho. (HALBERSTAM, 2020, p. 58).



Figura 31 – Cena da animação A fuga das galinhas, 2000.
Fonte: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/demasiado-velha-para-a-sequela-atriz-de-a-fuga-das-galinhas-esta-arrasada-e-furiosa-por-ficar-de-fora>.

Na análise das galinhas como elemento *queer*, Halberstam observa o coletivo como um movimento feminista: “bem, elas são galinhas e, portanto, pelo menos em *A fuga das galinhas*, a utopia é um campo verde repleto de aves fêmeas com apenas um galo andando por ali de vez em quando. A revolução nesse exemplo é feminista e animada.” (HALBERSTAM, p. 58, 2020).

Aproximo a animação a “Galinhas anarquistas”, ao observar esse animal que comete a covardia de não morrer, no conceito utópico da fuga como êxodo. Na estranheza desse animal, que quando corre, parece uma alegoria de fuga, que é ave, mas não voa, mas mesmo assim, quando não em cativeiro, dorme em galhos de árvores no instinto de se proteger de lobos, que no mundo humano é por vezes comida, às vezes animal doméstico.

Na primeira cena, nomeada “Os caiçaras comeram minhas galinhas” (Fig. 32), temos uma rua vazia, o som é ambiente e escutamos o vento, vozes humanas, muito distantes para identificar as palavras, e o canto de um galo, que dá início ao vídeo, no entanto, não se observa a imagem do animal. Os questionamentos que norteiam esse primeiro momento advêm do fato de que os humanos se acham no direito de escravizar; na relação com os animais, depois de os escravizar, eles os comem. Então, pergunto: por quê?



As galinhas começaram a aparecer para mim em lugares, a princípio, incomuns. Encantada com as galinhas de Praia de Leste, tive certeza de que as incluiria em meu vídeo; porém, quando voltei, meses depois, as galinhas haviam sumido, inesperadamente, assim como tinham surgido. Esse foi o ponto de partida para o trabalho.

Figura 32 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas Anarquistas”, 2020.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Em seguida, o vídeo começa um percurso para encontrar galinhas; vemos as luzes de postes, de veículos e de comércio em uma estrada durante a noite. O som é ambiente e acompanha os tremores das imagens conforme o balanço do ônibus, local da filmagem, em movimento. As imagens que compõem essa cena foram filmadas em diversas viagens, a maioria delas as já mencionadas idas a São Paulo (Fig. 33).



A cena tem o intuito de demonstrar uma travessia, um trânsito que é sempre uma busca, o elemento de uma fuga para um outro lugar, o encontro com um outro modo de vida. Nesse sentido, esse trabalho também estabelece relações com filmes que aludem ao queer e a utopia, como, por exemplo, *“Baise-moi”* (2000), *“Pequena Miss Sunshine”* (2006), *“Na natureza selvagem”* (2008), e *“Las hijas del fuego”* (2018).

A cena da estrada termina com o barulho do movimento da câmera que é invertida. Ainda sem encontrar galinhas, passamos para um ambiente interno, chegamos a uma casa. Nas imagens, visualizamos a chama de um fogão e as luzes de uma cafeteira. Ouvimos o barulho do fogo e da água e novamente do fogo, aludindo ao comer e à chegada ao ambiente privado (Fig. 34).

Figura 33 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas Anarquistas”, 2020.
Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 34 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas Anarquistas”, 2020.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

As galinhas começam a aparecer somente na cena seguinte. Em filmagens realizadas na cidade de Mafra (SC), onde encontrei uma casa em que uma senhora criava os animais. Quando descobri as galinhas de casas de famílias, pude observar a condição do animal entre o alimento e o doméstico, uma forma de conviver que se estabelece em pequenos cercos no meio das cidades.

As galinhas que chegam para mim, em lugares diversos – no colo de uma senhora ou pulando cercas em ruas movimentadas –, cometem a covardia de sobreviver. Como no trabalho de Eugenia, os animais se somam a corpos humanos; no entanto, em “Galinhas anarquistas”, os animais estão vivos e denotam um outro sentido. Ao aproximar o animal não humano do humano, a figura da galinha ganha forma para além de pensar a escravidão animal para consumo. Patrice Jones, ativista, escritora e educadora ecofeminista, defende que os feminismos precisam se tornar mais *queer*:

(...) não apenas resistindo às normas do reprocêntrismo e da masculinidade tóxica, mas também encontrando novas maneiras de sentir e expressar solidariedade com aqueles cujos cérebros, corpos e formas de comunicação são diferentes dos nossos. Sim,

animais não humanos pensam, se comunicam, formam famílias e comunidades de forma diferente de nós. Vamos parar de ver essas diferenças como sinais de inferioridade e, em vez disso, abraçar a biodiversidade que, literalmente, torna a vida possível. Vamos reconhecer que os animais podem nos ensinar coisas que precisamos desesperadamente aprender. (JONES, 2019, tradução nossa).³⁷

“Galinhas anarquistas” segue a ideia de que os animais podem nos ensinar outras formas de viver e, nesse sentido, o vídeo segue com um paralelo, passamos a próxima cena: em um ambiente interno se realiza uma conversa entre duas pessoas.

³⁷ (...) no solo resistiendo a las normas del reprocêntrismo y de la masculinidad tóxica sino también encontrando nuevas formas de sentir y expresar solidaridad con aquellxs cuyos cerebros, cuerpos y formas de comunicarse son diferentes de las nuestras. Sí, los animales no humanos piensan, se comunican, forman familias y comunidades de manera diferente a nosotrxs. Dejemos de ver esas diferencias como señales de inferioridad y, en cambio, abracemos la biodiversidad que, literalmente, hace la vida posible. Reconozcamos que los animales podrían enseñarnos cosas que necesitamos aprender desesperadamente.

3.3 AFETAR A REVOLTA

Quando comecei a elencar algumas questões que desejava visualizar no vídeo, me veio o desejo de filmar o afeto. Porém, a questão era como eu poderia filmar um sentimento. Então, optei por filmar uma relação entre pessoas, o que me deixou com dois problemas. O primeiro era escolher essa relação, o segundo era como captar a interação entre pessoas de maneira genuína.

Não poderia ser um afeto qualquer, queria uma relação que escapasse, de alguma maneira, às normativas sociais. Pensei no afeto romântico, em relações de casais; no entanto, como escapar da heteronormatividade compulsória, mesmo em relações homoafetivas? Pensei em relacionamentos poliamorosos, em corpos dissidentes de gênero e sexualidade, em relações de amizade entre pessoas *queer*. Ainda assim, sempre as opções, ao meu ver, sempre se aproximavam das construções sociais que me afligiam e que motivavam o meu desejo de filmar um afeto genuíno.

Ao mesmo tempo, eu pensava em como a câmera iria influenciar esse contexto, seguindo os princípios da linguagem documental, eu precisaria estar o mais distante possível, pois, além da filmagem, minha presença seria uma intervenção. No entanto, quanto mais eu tentava buscar em minha memória uma relação de afeto entre pessoas, em relação às quais eu tinha uma certa distância, mais relações que conheço com maior profundidade me vinham à cabeça. Nessa ideia de que não queria influenciar na cena, ao mesmo tempo em que desejava realizar uma escolha sem erro, isto é, que aquela relação de alguma maneira fosse captada pela câmera e expressasse o sentimento. Nesse momento, meus pensamentos se fixaram na relação de Priscila e Rafael.

Essa é uma relação que observo há muitos anos e em relação a qual não poderia haver proximidade maior. Priscila é minha irmã e Rafael é meu primo. Quando me decidi por Priscila e Rafael, tinha o contexto de uma relação de amizade. São primos, mas não são pessoas que correspondem às expectativas das obrigações familiares; a diferença de idade, sete anos, também foi um ponto marcante para mim, entendo que a relação deles se dá por um encontro socialmente obrigatório, que poderia ter sofrido uma ruptura – em um momento em que eu e minha irmã nos afastamos da nossa família paterna. No entanto, Rafael, esse primo quase irmão, passou a ocupar o lugar de amigo, uma relação que seguiu seu curso por afeto.

Compreendendo o que essa relação representava, como maneira de atingir ao meu desejo, passei ao segundo problema: como eu iria filmar esse afeto? Passei um tempo pensando em como iria realizar a filmagem. A partir da ideia pronta de afeto

que sentimos pelas pessoas, eu me perguntava: eu sei o que **devo sentir** pelos meus amigos, pela minha namorada, pela minha mãe, mas o que eu **realmente sinto**? Os questionamentos se seguiram para o campo do animalismo. Comemos galinhas. Por que podemos? Por que sempre foi assim? Galinhas sentem afeto? Apenas animais racionais podem sentir afeto? Por que não conseguimos explicar, racionalmente, o afeto que sentimos uns pelos outros? Ou conseguimos? Seria possível quantificar emoções? Quando o médico pergunta, de 1 a 10, qual seu nível de dor, você realmente sabe a resposta?

Eu queria que o afeto aparecesse no vídeo de uma maneira a não ser representada ou ensaiada, mas, ao mesmo tempo, o recurso a uma câmera escondida não me parecia refletir a sinceridade que eu buscava. Sendo assim, decidida por Priscila e Rafael, optei por convidá-los para participar de uma filmagem, disse que era uma conversa e que eu não poderia adiantar o assunto, justamente, para que não pensassem sobre o tema antecipadamente.

A cena seguinte foi denominada “Vinho no copo americano”, em função da escolha de meus convidados de que a conversa fosse acompanhada de uma bebida, e da falta de taças no momento da filmagem. Quando nos encontramos, liguei a câmera e indaguei “o que é esse afeto que vocês sentem um pelo outro?”. Na edição retirei a minha fala, e podemos perceber o assunto abordado conforme a conversa avançou – após a minha indagação, o áudio é inserido na íntegra.

Nesse período, eu estava inserida no mercado de trabalho cultural, mais especificamente, nas artes visuais brasileiras, que carregam uma forte influência dos importantes movimentos concreto e neoconcreto. Esse nicho de mercado de galerias priorizava uma produção de caráter minimalista e conceitual, visto que o mercado de arte, que essas galerias atendem, se volta majoritariamente a colecionadoras e colecionadores. Esse cenário reflete certas condições sociais de classe, gênero e raça, sendo um espaço que pouco se abria para produções de artistas com o perfil de condições ditas minoritárias. Isso porque as formas de criar, tidas como marginais, e os assuntos abordados não interessavam a esse mercado – em Curitiba, particularmente, isso era refletido nas instituições culturais.

Sendo assim, as narrativas que escapam ao abstrato, que contém um texto sonoro, um diálogo ou uma história, no sistema das artes significam um deslocamento, um fazer considerado menor, como relatado no primeiro capítulo deste texto. “Galinhas anarquistas”, que começou com a ideia de filmar ideias anarquistas, se transformou diante da conversa filmada. Eu, então, percebo que o trabalho é,

essencialmente, sobre afeto. Gloria Anzaldúa discorre sobre como a criação se dá no interior, em vísceras e tecidos vivos; é o que ela chama de uma escrita orgânica. Nesse contexto, estendo o pensamento de Gloria a toda maneira de criar:

Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (ANZALDÚA, 2000, p. 16).

A conversa que ocorre em “Galinhas Anarquistas”, e que muda o significado do trabalho, está atrelada à importância de duas artistas e um coletivo, nos quais observei essa prática da narrativa falada. Assim, puxo mais fios dessa teia com as artistas Aline Motta, Grada Kilomba e o coletivo Polvo de Gallina Negra, que me influenciaram, me aproximando a um modo de criar do qual, até aquele momento, eu tentava escapar.

Em 2019, encontrei na exposição “Histórias feministas: artistas depois de 2000”, no MASP, o trabalho “Filha natural” (2018-19) da artista brasileira Aline Motta. O trabalho, que se apresenta como instalação fotográfica, livro de artista, vídeo e performance, na exposição, estava como uma série de fotografias e um vídeo (Fig. 35).

“Filha natural” tem origem em uma pesquisa que a artista realiza, por meio de arquivos públicos e privados, viagens de campo, relatos orais, resquícios, pistas, hipóteses e ficcionalizações, em busca das raízes de sua família. No vídeo, a artista conta a possível origem de sua tataravó, Francisca, com indícios de que ela teria nascido por volta de 1855, na fazenda de Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro – escravizada no epicentro do escravismo brasileiro no século XIX.

A artista foi à fazenda em busca de vestígios de Francisca, mas só encontrou um atestado de óbito de uma pessoa com o mesmo sobrenome e da mesma época de sua tataravó, referente à fazenda Ubá. Nos inventários da fazenda Ubá, Francisca era listada como um dos “bens” da família, junto a mais 200 escravizados. Aline conseguiu também resgatar uma fotografia de Revert Henrique Klumb, realizada na varanda da Casa Grande da fazenda, em 1869, com os donos e duas escravas, e, comparando com quadros que fazem parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes, buscou a origem das pessoas retratadas. A fazenda já se transformou, a senzala e o terreiro de café já não existem mais, mas a varanda continua a mesma.

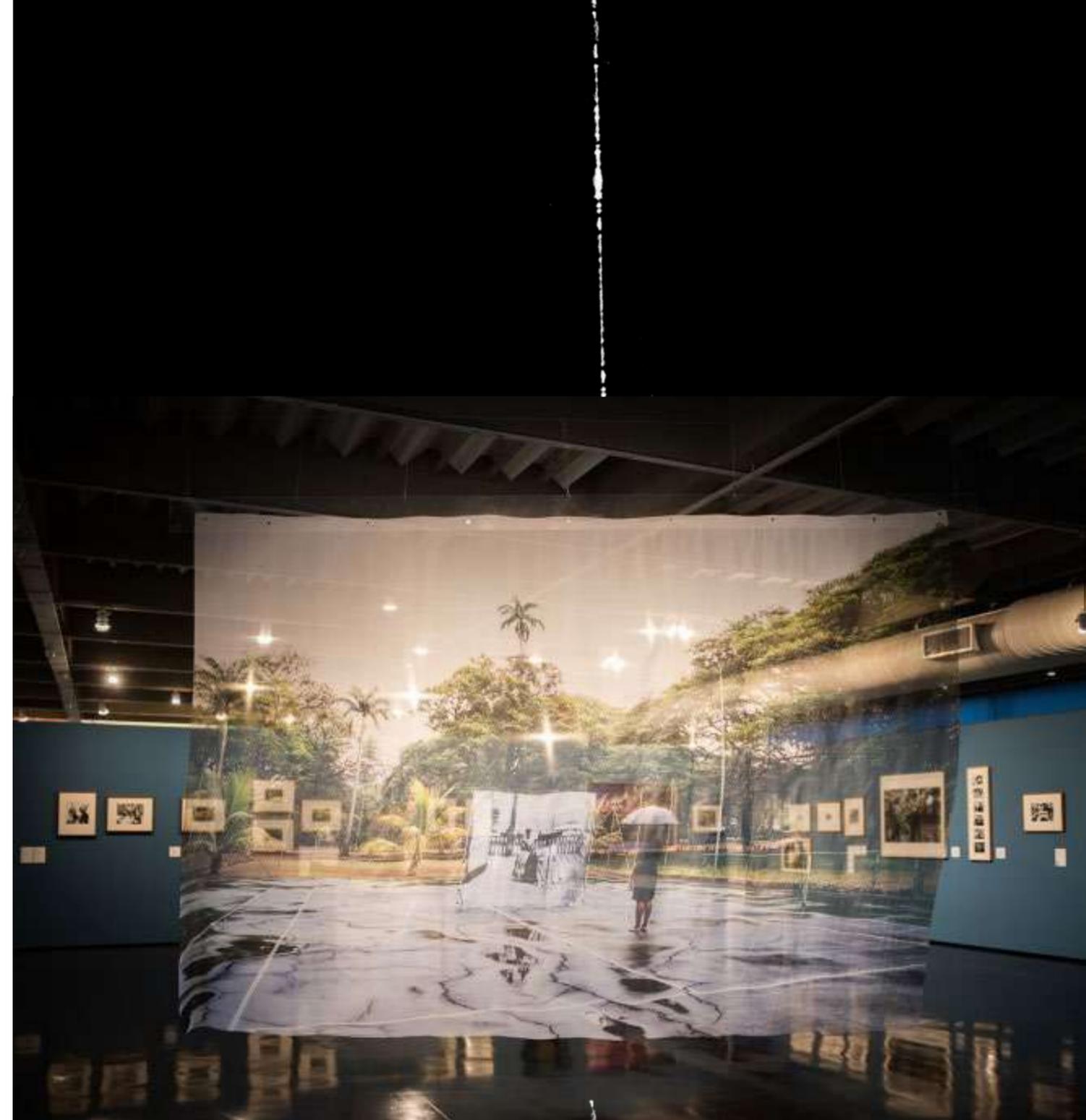


Figura 35 - Aline Motta, “Filha Natural”, vídeo, 2018/2019.
Fonte: <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>.

A artista, então, introduz um jogo de espelhos, entre o passado e o presente, ao convidar Claudia Mamede, mulher negra, líder comunitária de Vassouras, para compor o trabalho. A personagem se junta a imagens reproduzidas, que espelham o passado no presente da fazenda, e exerce rituais na caminhada pelo local. Segundo a artista, “Claudia habita este espaço simbólico como disruptora de uma certa narrativa de servidão e complacência entre senhores e escravizados.”³⁸

O processo criativo de Aline se alinha ao conceito de escrevivência da linguista e escritora Conceição Evaristo. O conceito se refere a uma história que não se restringe a uma pessoa, mas a uma coletividade em um olhar que se distancia do espelho de Narciso e se aproxima do espelho de lemanjá. Essa noção se estabelece desestruturando a norma, mostrando como nossas ficções somáticas são construídas a partir da branquitude e da heteronormatividade. Evaristo cunha o termo escrevivência para nomear uma escrita que se mescla com a sua vivência, com o relato das suas memórias e das de seu povo. Nas palavras da autora, em entrevista para o programa “Estação Plural” da TV Brasil, em 2017:

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas, e suas descendentes escravizadas no Brasil, passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas tinham dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonhos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (EVARISTO, 2017)

Beatriz Lemos, curadora e pesquisadora da cena artística contemporânea da América Latina, escreve, no catálogo da mostra sobre “Filha natural”, que Aline cria sobreposições entre os períodos imperial e o presente, evidenciando a ancestralidade entre mulheres negras, o compartilhamento de histórias relacionadas à África, à diáspora, à escravidão e à atual realidade da população negra no Brasil. Lemos aponta que, as obras da artista, reinventando histórias, “(...) partem de uma sentença-chave que nos faz refletir acerca da fragilidade dos discursos tidos como oficiais: ‘O quanto de ficção existe numa realidade?’” (LEMOS, 2019, p. 256). Aline evidencia as urgências do presente ao reescrever uma história contada por aquelas que foram e ainda são silenciadas.

A produção de Aline Motta é visualmente chamativa, há uma sedução no jogo de imagens e uma alta produção. Quando fui à exposição pela primeira vez, o vídeo estava com um problema no projetor, o que prejudicava as imagens, e, sem o conhecimento do original, assisti ao trabalho. Porém, quando voltei, dois dias depois, para rever o vídeo, fui surpreendida pela mudança das imagens. Relato esse ocorrido em função do destaque que o áudio tem no trabalho de Aline. A artista conta, a partir de suas pesquisas, uma história narrada, em que passamos a conhecer sua tataravó. Um modo de criar que, em linha com Conceição Evaristo, atrela as possibilidades de um fazer de mulheres negras.

A história narrada aparece também nos trabalhos “Ilusões vol. I - Narciso e Eco” (Fig. 36) e “Ilusões vol. II - Édipo” (Fig. 37) datadas do 2017 da escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba. Essas obras fizeram parte da exposição “Grada Kilomba: desobediências poéticas”, com curadoria de Valéria Piccoli, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2019.

A artista faz uso de duas histórias universais: Eco, em “Ilusões Vol. I”, e Édipo, em “Ilusões Vol. II”. Em Eco, Grada Kilomba parte da clássica história grega de Narciso, muito belo, amado e desejado, mas que não amava ninguém, pois era apaixonado pela própria imagem. Eco, que se apaixona por Narciso, é uma ninfa que tinha sido amaldiçoada por Hera a conseguir apenas repetir a última palavra da frase que ouvia. Quando Eco encontra Narciso olhando a sua própria imagem refletida na água, é atingida pela maldição de repetir apenas a última palavra do que ele fala, levando-o acreditar que estava sendo correspondido pela sua imagem.

Em Édipo, a artista também segue a narrativa grega do personagem que mata seu pai, sem saber que ele era seu pai, e casa com a própria mãe, sem saber que era sua mãe. Nos dois trabalhos, a artista cria uma metáfora para entender o colonialismo e as hierarquias violentas criadas a partir desse processo.

Cada trabalho se apresenta com duas telas. No centro, temos as histórias sendo interpretadas por artistas negros e, no canto esquerdo, a artista lê a narrativa, que difere da história clássica grega, conforme as modificações propostas. Segundo Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca de São Paulo, as histórias nos trabalhos de Grada:

são contadas de modo que os conflitos humanos e políticos que fazem parte da mitologia grega sejam, de fato, interpretados de uma forma descolonizada. Kilomba demonstra como o sistema dominante da produção de conhecimento determina quais perguntas merecem ser feitas; como analisá-las; sob qual perspectiva e como explicá-las. Quem define não só o que é a verdade absoluta, mas também em quem acreditar e em quem confiar? (VOLZ, 2019, p. 5).



Figura 36 – Grada Kilomba, “Ilusões vol. I - Narciso”, 2017.
Fonte: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12390.pdf>.



Figura 37 – Grada Kilomba, “Ilusões vol. II Édipo”, 2017.
Fonte: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12390.pdf>.

Grada é uma intelectual que mistura as linguagens da dança, do teatro, da leitura e do vídeo para transmitir seus pensamentos. Essa teatralidade, ou o entrelaçamento entre teoria, ficção e vivência, aparece, para mim, como um modo de criar que, até então, se entendia como modos distintos das artes visuais.

Em convergência com essas questões, ocorreu meu encontro com o coletivo *Polvo de Gallina Negra*, com o trabalho “*Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores*” (1983), que fez parte da exposição “Mulheres Radicais”. Fundado pelas artistas visuais mexicanas Maris Bustamante e Mónica Mayer, em 1983, ativo até 1993 e foi o primeiro grupo do gênero de arte feminista no México.

O nome “*Polvo de Gallina Negra*” se refere a um remédio popular contra o mau-olhado, uma espécie de incenso mexicano, que as artistas subvertem na ideia de transformá-lo em um elemento protetor – para si, para as mulheres que escolheram ser artistas e feministas – contra a ação insultuosa dos críticos e as dificuldades que o mundo da arte impõe às mulheres. O coletivo se estabeleceu com três objetivos:

analizar as imagens das mulheres na arte e na mídia; estudar e promover a participação da mulher na arte; e criar imagens, a partir de nossa experiência como mulheres, em um sistema patriarcal, com uma perspectiva feminista e com o objetivo de transformar o mundo visual para alterar a realidade.³⁹

“*Polvo de Gallina Negra*” fazia uso do humor e táticas desenvolvidas pelos movimentos sociais para denunciar e desmanchar a ideia de uma ordem natural, em que as mulheres, seus corpos e subjetividades são regulados. A ironia e o deboche serviam para atingir um público de massa por meio de performances em espaços públicos e em instituições, com a arte postal e participação nos meios de comunicação popular.

Meu primeiro encontro com o grupo se deu pela imagem da galinha (Fig. 38), já durante o processo de realização de “Galinhas anarquistas”. Quando visitei a exposição, escolhi apenas alguns trabalhos em vídeo para assistir, diante da quantidade de obras, do tempo de que dispunha e do numeroso público. A galinha que chamou minha atenção, nesse momento, me levou a conhecer a narrativa apresentada de maneira teatral pelo grupo, com cerca de três vídeos das

³⁹ “*analizar las imágenes de mujeres en el arte y en los medios; estudiar y promover la participación de las mujeres en el arte; crear imágenes basadas en nuestra experiencia como mujeres en un sistema patriarcal, con una perspectiva feminista y con el objetivo de transformar el mundo visual para alterar la realidad*” Material elaborado pela Área de Programas Públicos do Centro Nacional de Arte Contemporânea para a exposição “*Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas*”, 15 de janeiro – 08 de maio 2022, Santiago, Chile. Disponível em: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/04/polvo-de-gallina-negra-ok-final-doble-pag-1.pdf>. Acesso em 11 jul. 2023.

performances que estavam expostos na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Desse modo, me encontrava, novamente, com um modo de criar que adota a narrativa falada.

“*Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores*”, o primeiro projeto do grupo, ocorreu durante uma manifestação pautada na violência contra a mulher, no Hemiciclo a Juárez, Cidade do México. Nessa manifestação, as artistas performaram a realização de uma receita formada por pós (Fig. 39). Esse composto, em seguida, foi distribuído para o público em saquinhos “mágicos”. Posteriormente, a receita foi publicada na agenda feminista da revista “FEM” em um número dedicado à arte (Fig. 40).



Figura 38 – Símbolo usado pelo coletivo *Polvo de Gallina Negra*.
Fonte: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/04/polvo-de-gallina-negra-ok-final-doble-pag-1.pdf>



Figura 39 – Polvo de Gallina Negra, “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores”, 1983.

Fonte: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/04/polvo-de-gallina-negra-ok-final-doble-pag-1.pdf>

noviembre

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástica-política para el homicidio a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983.
Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
- 30 grs. de polvo de voces que desmitificuen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pisca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- ½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Herminia Dosal
Mónica Mayer

Figura 40 – Polvo de Gallina Negra, receta da performance “Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores”, 1983.

Fonte: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/04/polvo-de-gallina-negra-ok-final-doble-pag-1.pdf>

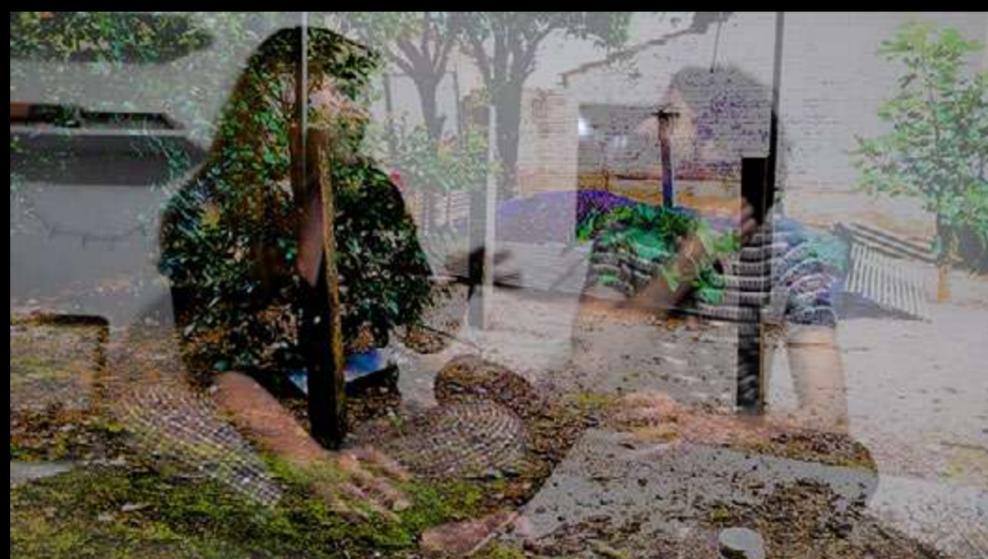
Ao observar os trabalhos de Aline Motta, Grada Kilomba e do coletivo *Polvo de Gallina Negra*, pude entender como a conversa gravada para “Galinhas anarquistas” iria se inserir no trabalho. Isso porque, no momento que chegamos à casa de minha irmã, para a gravação, eu não sabia o que esperar – mesmo com um profundo conhecimento sobre meus convidados, não sabia se falariam um para o outro, se falariam a mim ou à câmera, se haveria uma conversa ou gestos. A estratégia dessa captação, então, ocorreu: liguei a câmera, me posicionei logo atrás dela, em frente à cama que meus convidados se sentaram, realizei minha pergunta e esperei. O resultado foi uma conversa de 13 minutos.

Meio tímidos, ou pensativos, Priscila e Rafael, começaram a discorrer sobre a felicidade que sentem ao estarem juntos. Definiram que a relação deles é algo que simplesmente acontece, uma presença em relação a qual não precisam pensar em como agir, só vivem. Em busca de entender melhor sobre si mesmos, exploram a possibilidade dessa conexão existir pela sua aparência física semelhante, o que leva a uma identificação. Por vezes, durante o diálogo, ocorrem silêncios, momentos em que tentam entender essa relação, e voltam a reforçar que o afeto ocorre com fluidez. Como diz Priscila, “Toda essa fluidez que a gente tá falando, às vezes,

acontece só porque é fluido, a gente não para pra pensar sobre isso no dia a dia e estabelece, tipo, ‘ah, isso é o que eu sinto por você e isso é o que você sente por mim’.”; e Rafael complementa: “Não tem uma necessidade de falar essas coisas, mas às vezes acontece.”.

Ambos chegam a uma ideia de um amor que ocorre por se conhecerem com profundidade, com respeito e pelo fato de sempre quererem que o outro esteja bem, em uma forma de cuidado. Observam que as crises que tiveram entre si, ocorreram por interferências de outras relações, isto é, Priscila enfatiza o fato de não ser uma relação solta no mundo, mas que outras influências levaram a não se entenderem e que, quando isso ocorre, tudo se torna caótico.

Já na montagem, enquanto a conversa se desenrola, temos as primeiras imagens de galinhas no vídeo (as galinhas de Mafra), que, por meio de uma sobreposição, vão ficando cada vez mais visíveis, conforme a conversa se aproxima da ideia de um afeto animal, ou seja, diante da possibilidade de explicar em palavras um sentimento (Fig. 41).



A questão animal é reforçada por uma interrupção, com uma cena de dois cachorros, o vídeo é relentado, os animais se aproximam devagar um do outro. O áudio original, no qual temos som de vozes humanas misturadas com o som ambiente, segue o mesmo efeito da imagem, se tornando mais lento, ganhando uma sonoridade grave. Nessa distorção sonora, parece que ouvimos outros animais, como pássaros e o rugido de um leão, o que acompanha o andar dos animais. Os dois cachorros repetem a dualidade das duas pessoas – para mim, que os observo desde o primeiro mês de idade, os cachorros irmãos, Caetano e Gal, repetem a proximidade de Rafael e Priscila –, porém, o diálogo ocorre em uma corporalidade imediata, uma relação explícita, não dependente de palavra, uma relação que está dada (Fig. 42).



Figura 42 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
Fonte: Acervo da artista.

“Galinhas anarquistas” reflete sobre as possibilidades de nos percebermos mais como animais. Ao sobrepor as galinhas às pessoas, busco estabelecer conexões entre os afetos. A cena dos cachorros, no trabalho, me remete à obra da artista curitibana Laura Miranda, a qual insiro a minha teia. Meu encontro com a produção de Laura se deu, primeiramente, com os trabalhos que ela realizara junto às artistas Eliane Prolik e Denise Bandeira, nos anos 1980, com os quais eu tinha proximidade por conta do meu trabalho como assistente de artista da Eliane.

No entanto, foi em 2018, que pude observar o trabalho recente de Laura na exposição “Nomos”, realizada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, com curadoria de Katia Canton. A exposição reunia desenhos, vídeos e performances, e a expografia era organizada em torno de duas séries de trabalhos, “Líquens” e “Estrela Canina”.

Canton aponta no folder da mostra que, enquanto Laura realizava “Estrela Canina”, surgiram três cães negros na vizinhança de sua casa, os quais foram recolhidos da rua pela artista. Dois deles passaram a ser seus parceiros, Nirvana e Estrela, e, assim, ganharam protagonismo em fotografias e desenhos em carvão, nos quais os movimentos e contornos dos animais são capturados.

A performance “Estrela Canina” (2017) – cujo nome se refere à estrela Sirius, a mais brilhante do céu, parte da constelação Cão Maior – foi exposta como videoinstalação na mostra (Fig.43). Nesse trabalho, Laura e a artista Mônica Infante reproduzem os gestos dos cães. A obra é composta por dois vídeos em que as artistas, apoiando os pés e as mãos no chão, caminham, interagem uma com a outra, rolam e deitam em movimentos que imitam os animais, rastreando seus corpos mutuamente em busca de conexão com suas potências mais primitivas (Fig. 44).

O registro da performance, em preto e branco, é realizado na maior parte de forma aérea, captando o lugar isolado de ação humana, propondo “múltiplas relações e possibilidades de construção de formas autônomas de pensar e sentir.” (CANTON, 2018, p. 11). “Estrela Canina”, mais do que uma homenagem aos animais, se propõe a um processo de descobrimentos das verdades que extrapolam as razões do corpo, em um movimento de reconciliação com a própria vida (CANTON, 2018).

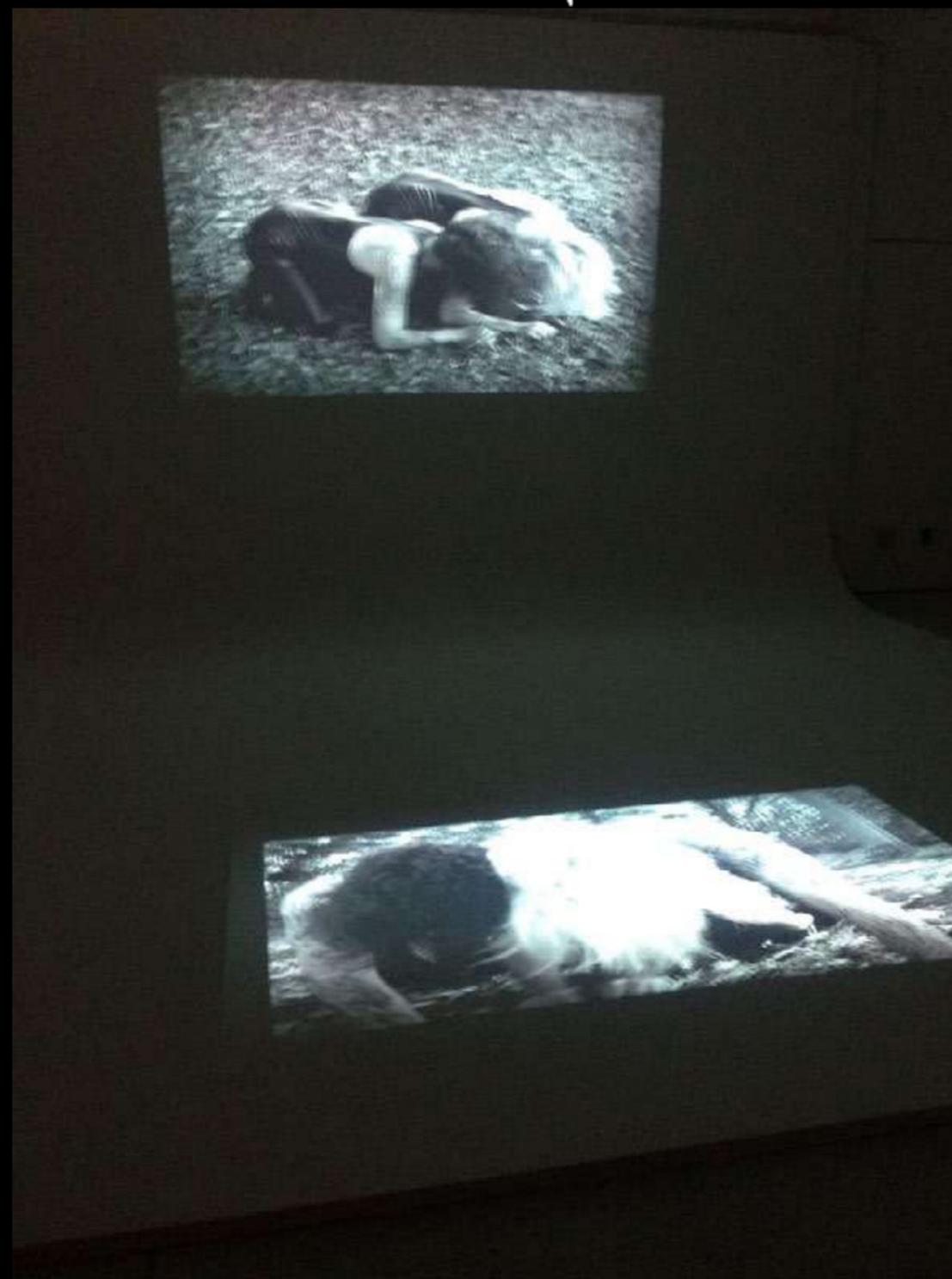


Figura 43 – Laura Miranda, montagem de “Estrela Canina” na exposição “Nomos”, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2018.
Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 44 – Laura Miranda e Mônica Infante, frames de “Estrela Canina”, 2018.
Fonte: Estrela Canina - YouTube.

De modo semelhante a “Estrela canina”, que reflete acerca do movimento dos animais, em “Galinhas anarquistas”, após a interrupção pelos cachorros, continuamos com a conversa entre Priscila e Rafael. Uma pausa, um silêncio reflexivo, e Rafael começa a elencar possibilidades para explicar o afeto que sentem um pelo outro. Discorrem sobre a obviedade do parentesco, do convívio na infância, a importância que a família dava à boa relação entre os primos e primas. Esse é definido como o contexto de base, como conveniência, para uma relação que hoje apenas acontece, por meio de querer saber do outro, do cuidado, como uma necessidade; em busca de um fortalecimento, que poderia ter se perdido na vida pós infância. Rafael e Priscila chegam à ideia de que esse fortalecimento ocorreu por identificação, como, por exemplo, no autoconhecimento adquirido sobre suas respectivas sexualidades. Rafael relata que, diferentemente de como foi falar sobre ser gay para a família, para Priscila, ele simplesmente apresentou um namorado, apenas uma conversa sem justificativas, uma maneira de se sentir liberto.

Sendo assim, observam que a construção de cada um perpassa o outro, com uma temporalidade nebulosa, como discorre Priscila: “Relações que têm uma afetividade óbvia, normalmente, tem um momento de início, mas em que momento que vira a chave e a pessoa que, em tese, cumpriu o papel social, você como meu primo, sete anos mais novo que eu, em que momento que você cuida de mim, que momento vira, eu não sei” e continua “é só algo que existe, que é profundo e tal, é muito ligado a uma certeza assim, né, do tipo ‘ai, por essa pessoa, gente.. faço qualquer coisa, né’”.

Então, Rafael fala da estranheza dessa reflexão, de buscar palavras para essa certeza, se pergunta o porquê da racionalidade desse discurso: “é algo que a gente vivencia, a gente tá aí, no dia a dia e sendo. Apenas.”. A isso Priscila responde que sentimento, para ela, é querer ver a pessoa, mas sem cobranças, saber que está bem, o amor como certeza, de sempre se sentir confortável, porém um conforto que não é de comodidade, mas, complementa, “não tem como não ter uma racionalidade, acho, porque é a gente assim, porque o sentimento, acho, que o sentimento ele tá dado, ele tá sentido. Mas é isso, como tá dado não é algo que fico analisando, ‘ai, como me sinto em relação a essa pessoa’, só existe.”. Como aponta Haraway, “é necessário perguntar a todo tempo quem e o que emerge dentro e a partir do relacionamento é fundamental. Isso vale para qualquer amor verdadeiro, de qualquer espécie.” (HARAWAY, 2021, p. 60)

Durante a conversa, acaba ficando claro que há uma impossibilidade: descrever um sentimento acaba por criar uma racionalização da vivência, quando, na verdade, os próprios participantes percebem que sentir está relacionado à outra linguagem que não pode ser descrita em palavras. As imagens das galinhas vão se somando à cena, cada vez mais nítidas, encobrendo as pessoas, demonstrando o seu convívio, no qual, apesar de estarem presas em um território determinado, estão livres em suas relações animais (Fig. 45).



Figura 45 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
Fonte: Acervo da artista.

No momento em que a conversa é finalizada, mantenho a câmera ligada; Priscila e Rafael se aproximam mais fisicamente, a imagem é tomada por um efeito produzido pela própria máquina fotográfica, que gera uma névoa cinza sobre a cena (Fig.46). Na edição, optei por, pela primeira vez no vídeo, não usar o som original, repetindo a sonoridade da cena dos cachorros, o que produziu uma conexão sobre o afeto expresso nas duas cenas.



Figura 46 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
Fonte: Acervo da artista.

A cena muda para o ambiente dos animais, a câmera começa a procurar galinhas, escutamos o som ambiente das galinhas cacarejando, cachorros latindo, o som de pássaros. Ao encontrar as galinhas, a cena é invadida pela música “*Punk Rock*”, da Banda Bulimia. A música vem de uma memória afetiva; no momento da ideia do trabalho, eu listava ideias anarquistas e comecei a cantarolar “*Punk Rock*”, que havia muitos anos não escutava. Arrisco dizer que, desde os meus 14 anos, em 2007, a gritaria que a música *anarcopunk* feminista, alinhada às imagens das galinhas correndo, como em fuga, como em liberdade, enfatiza o efeito de animalizar o humano (Fig. 47).



Figura 47 – Larissa Schip, *frames* de “Galinhas anarquistas”, 2020, vídeo, 19’33.
Fonte: Acervo da artista.

Reproduzir uma música em um trabalho, passa pelas questões legais de direito autoral, o que me gerou alguma preocupação. No entanto, mais do que isso, me preocupava me apropriar da música sem o consentimento das autoras. Ainda assim, devido às circunstâncias do processo artístico, era importante manter a trilha. Bulimia foi uma banda *punk* feminista, formada por cinco mulheres de Brasília, durou apenas quatro anos, entre 1998 e 2001, e lançou somente um álbum. Decidi procurar algum contato, mesmo a banda não existindo há 20 anos. A banda se encerrou devido ao falecimento de duas das integrantes e as outras três não seguiram carreira na música; uma página no *Facebook*, dedicada à banda, não tinha postagens há alguns anos. Por sorte, em 2019, Ieri Luna, uma das integrantes havia sido entrevistada sobre a banda, a entrevista pode ser encontrada com uma busca rápida no *Google*. Pelas redes sociais, entrei em contato com a jornalista que realizou e publicou a entrevista, que, gentilmente, me passou o contato de Ieri. Ieri autorizou o uso e, significativamente, declarou “Música punk deve ser livre, assim como quero que as pessoas sejam”.

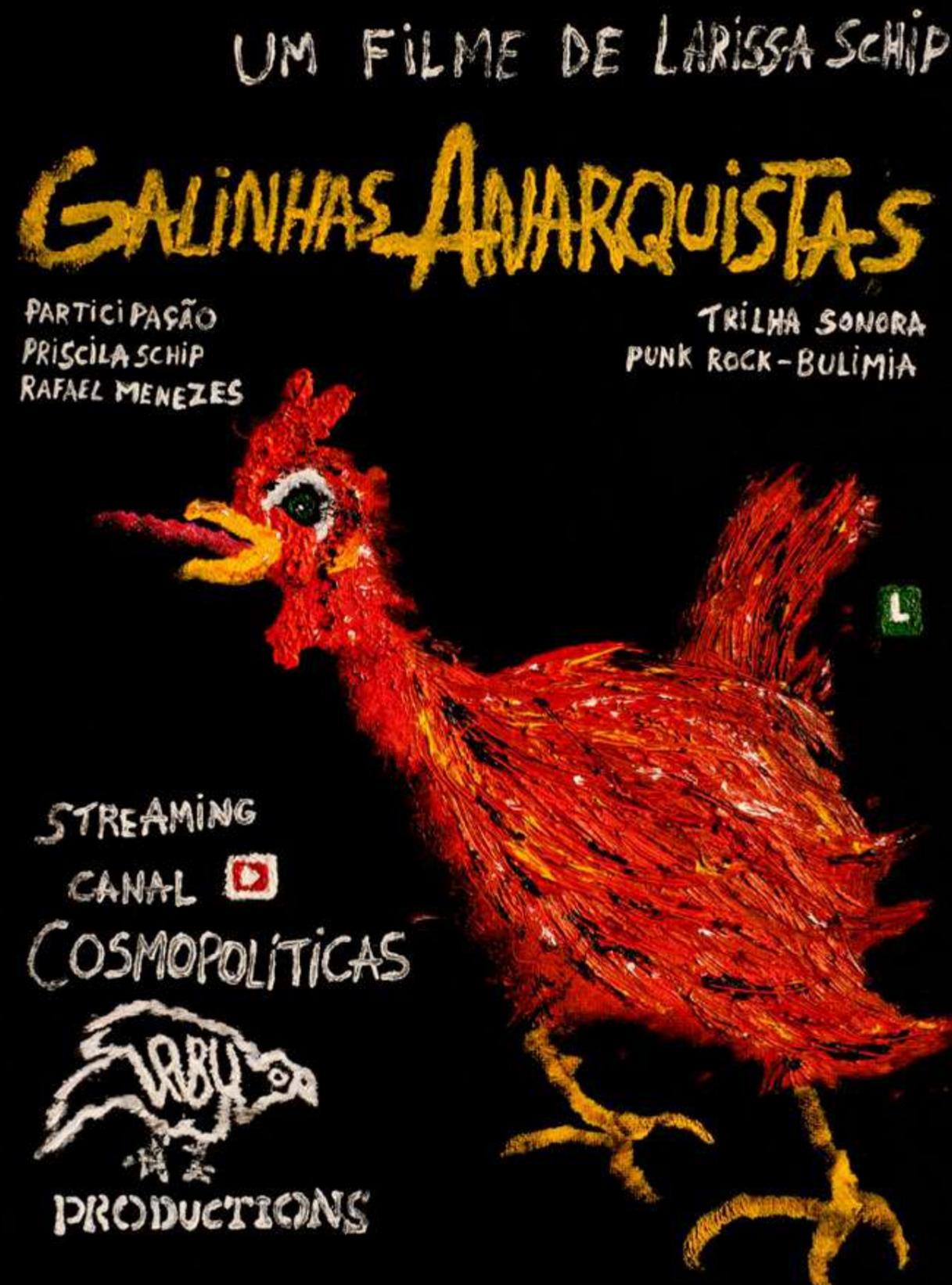
Quanto ao vídeo, o afeto discutido chega na única relação possível, isto é, as galinhas correm como quem tem acesso à liberdade. O som volta a ser o do ambiente das galinhas e depois se torna silêncio, com imagens das poucas fotos que realizei, em um momento anterior, das galinhas de Praia de Leste.

Em 2021, minha amiga Cassiana Stephan me convidou para falar sobre “Galinhas anarquistas” no 2º Ciclo de Conferências do projeto Cosmopolíticas (Fig. 48), denominado “Animalismo: porque o outro do outro não é humano”, realizado em parceria da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e a Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Após a fala, que ocorreu em formato *online* e contou com a primeira exibição do trabalho, “Galinhas anarquistas” adentrou o catálogo de vídeos do projeto e está disponível no canal do Cosmopolíticas. Com o intuito de distribuição e acesso livre, assim como o de explorar outros meios de exibição, o vídeo pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=qUsSqmNdl-8>.

Figura 48 – Larissa Schip, Cartaz de “Galinhas anarquistas” para divulgação no projeto Cosmopolíticas, pintura a óleo e reprodução digital, 2021.

Fonte: Acervo da artista.





4.1 NOTAS SOBRE UMA EPISTEME DESOBEDIENTE

Nesse trânsito que percorro, de pensar uma arte feminista – ou ainda, outros modos de criar – as questões que envolvem o assunto vão se multiplicando. Há uma impossibilidade de visualizar a arte feminista somente na análise das obras das artistas, pois o contexto social no qual estamos inseridas é permeado de temas que se acumulam, advindos da minha percepção de arte e de vida. Assim, nesse percurso, fui tomada por uma série de perguntas, para as quais não tenho respostas, mas são fonte de reflexões que, inevitavelmente, moldam a minha produção artística.

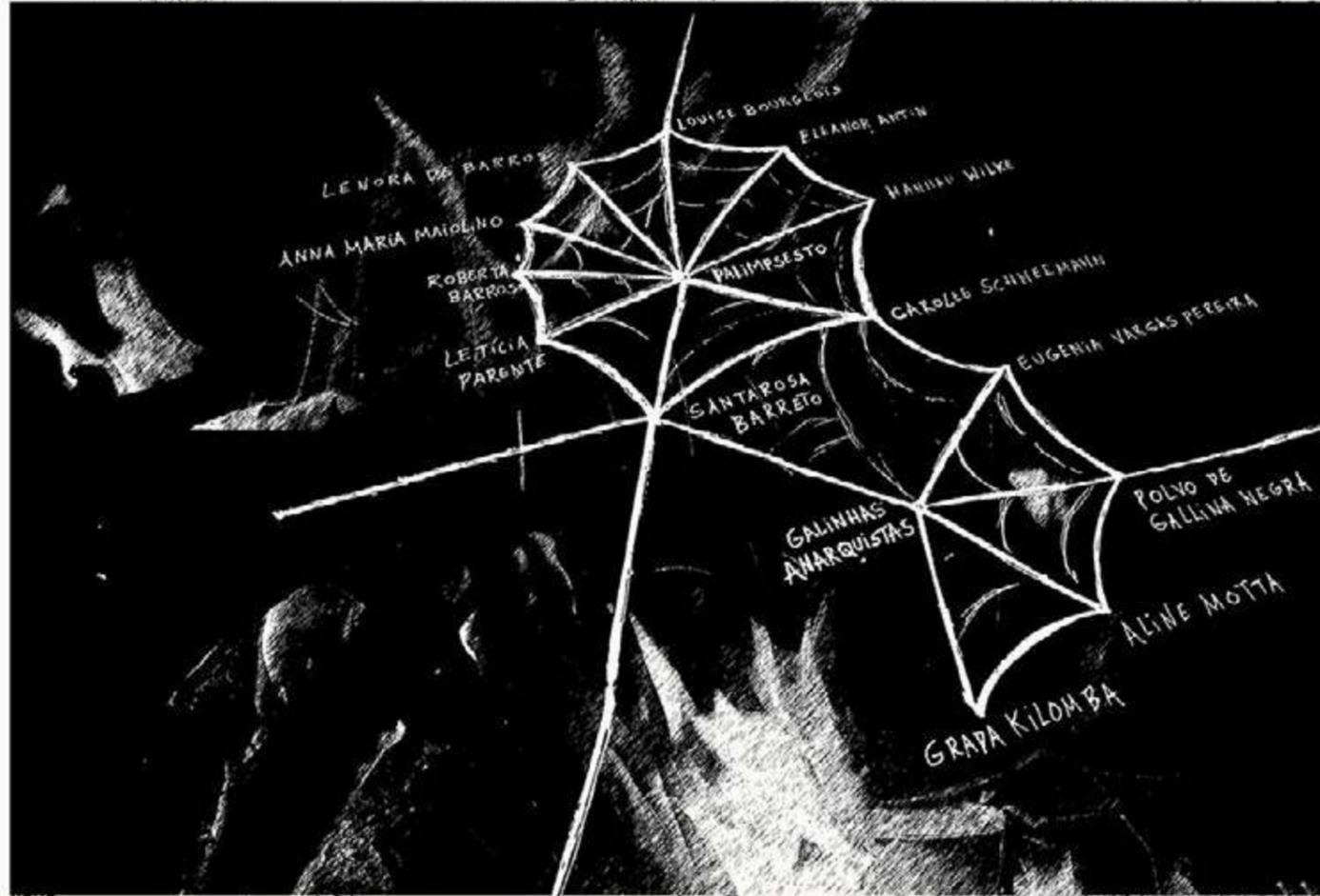
Na ideia de ir em sentido contrário à história da arte difundida como universal, observamos, assim como os meios dos movimentos sociais, estratégias para que uma mudança na estrutura da arte ocorra. Em vista das estratégias de instituições de arte que começam a valorizar uma arte feminista, pergunto se essas cumprem seu papel, ou ainda, se isso é possível? Nesse sentido, da mesma forma que aponte a enorme importância do levante feminista contemporâneo para o atual cenário da arte brasileira, eu não poderia pensar as estratégias das instituições de arte sem refletir sobre o conceito de decolonialidade.

Essa noção se refere a estudos que pensam uma maneira de se desvincular do colonialismo exercido por povos brancos e europeus, com foco em pessoas racializadas. Essa linha de pensamento propõe caminhos para resistir e para desconstruir padrões em relação a conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.

No texto “Podemos descolonizar os museus?”, António Pinto Ribeiro, estudioso português e professor, faz um resgate do que são os museus, se referindo tanto ao museu de caráter histórico, como o de arte. E define:

São organizações incorporadas em construções materiais e conceituais, fundamentais enquanto ferramentas de memória e coisificação de narrativas. Tarefa aparentemente simples, a função dos museus, desde a criação, tem como objetivos comuns recolher, preservar, permitir a fruição e interpretar uma suposta História Universal, contando narrativas sobre os objetos que conservam e sobre o seu contexto, no momento da recolha. (RIBEIRO, 2016, p. 96).

O museu se constitui, assim, como uma instituição europeia, um meio que materializa a ocupação colonial, tendo em sua posse o resto do mundo. Ainda de acordo com Ribeiro (2016), “[o] museu era, portanto, também o arquivo ilustrado do poder e, finalmente, servia como lugar de estabilidade das classificações e das hierarquizações disciplinadas das raças e das espécies e dos cânones artísticos.” (RIBEIRO, 2016, p. 96).



4 TECENDO UMA REALIDADE REIMAGINADA



Nesse sentido, as instituições aparecem como réplicas da fundação colonial, um demonstrativo da neutralização da cultura, o que constitui uma visão ligada ao capitalismo hegemônico. É significativo o papel que o colonialismo desempenhou nas definições das coleções e na formação do público, definindo quem poderia ter acesso a essas instituições. Um legado colonial com o qual os museus precisam lidar hoje (RIBEIRO, 2016).

A partir da noção de decolonialidade, Ribeiro discorre como as origens do museu permanecem sobre estas instituições e sobre a percepção pública. No entanto, o autor coloca que existe um reconhecimento, entre os profissionais das instituições, de que os museus precisam realizar profundas mudanças em suas filosofias e atividades, pois ainda não suprem as necessidades de comunidades diversas (RIBEIRO, 2016).

Nos anos que antecederam a construção formal da minha pesquisa no programa de mestrado, pude observar movimentos nessa direção em diversas exposições mencionadas neste texto. Nesse sentido, gostaria de retomar o encontro com a exposição “Grada Kilomba: Desobediências Poéticas”, sobre a qual falei no subcapítulo “3.3 Afetar a revolta”. Recorro à exposição de Grada, pois as experiências que a mostra me trouxeram foram marcantes, como um momento exato de visualização de um incômodo que, havia tempo, me chamava a atenção.

Jochen Volz, diretor geral da Pinacoteca do Estado de São Paulo e curador da mostra, junto à Valéria Piccoli, escreve no texto de apresentação do catálogo, que a exposição foi concebida em diálogo com a artista, com a intenção de questionar e provocar novas interpretações sobre as coleções de arte do museu. O propósito foi de contar a história da arte a qual a artista pertence, e as histórias que permanecem invisibilizadas. Sobre a artista, Volz escreve: “Ela desafia as formas dominantes do compartilhamento de conhecimento, preservadas em currículos oficiais, ao afirmar que o conhecimento é o espelho das relações sociais, econômicas, raciais e de gênero.” (VOLZ, 2019, p. 6).

Djamila Ribeiro, filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira, no ensaio publicado no catálogo da mostra – denominado “A versatilidade e vanguarda de Grada Kilomba” –, diz que os estudos da artista sobre narrativa demonstram quem pode falar e o que é dito em nossa sociedade, seguindo uma regra histórica em que as pessoas brancas “julgam mais interessante falar por e sobre a população negra, relegando-a ao apagamento de suas visões de mundo e narrativas.” (RIBEIRO, 2019, p. 9).

Nesse sentido, o racismo é uma problemática branca, em que pessoas não brancas são vistas como diferentes, o que as deixam fora das estruturas de poder. Isso se estabelece como racismo estrutural, institucional, acadêmico e em tudo que se realiza no dia a dia, em um sistema que está habituado a definir, bloquear

espaços e narrativas. Quando a artista, a partir de um processo de descolonização, adentra esses lugares, trazendo conhecimentos que nunca estiveram presentes nesses espaços:

Grada Kilomba desnuda as políticas de violência às quais pessoas negras são submetidas, narrando a história com uso de diferentes linguagens; sua voz ecoa como uma tentativa tanto de denúncia dessas políticas de violência quanto de restituição de humanidade daqueles que foram narrados. (RIBEIRO, 2019, p. 10).

Ela traz reflexões sobre mitos gregos, geradores da sociedade ocidental, em uma leitura contemporânea e pós-colonial, propondo um jogo de espelhos, que refletem o que a sociedade não quer ver. A isso Ribeiro se refere como um contrafeitiço ao espectador: “Mas não é meramente um contra, pois ser contra algo seria, de algum modo, ainda ter o que se é contra como base. Tampouco é contribuição a um debate pós-colonial. É quebra, é fundação de mundo, do horizonte em chamas.” (RIBEIRO, 2019, p. 15).

Recorro à exposição de Grada em função desse duplo entre decolonização e quebra. Naquele momento, o fato que me chamou atenção, e veio como um horizonte para esta pesquisa, ocorreu ao observar que o público consumidor de arte talvez não tivesse parâmetros para olhar essa produção. Essa questão ficou mais evidente, para mim, em conversas com pessoas que estão inseridas no circuito de arte e que, ao consumir os trabalhos da artista, declararam não gostar da exposição; o que observei nessas conversas foi falta de entendimento para o que estava sendo apresentado.

Em minha caminhada de pensar uma arte feminista, me toca o fato de que para além de pensar em Grada como uma mulher negra – e, nesse sentido, observar como a falta de entendimento do público reflete o racismo estrutural –, o incômodo dos visitantes vinha atrelado aos modos de criar da artista, isto é, como ilustrado anteriormente no subcapítulo “3.3 Afetar a revolta”, a narrativa falada foi provocadora do desconforto do espectador das artes visuais.

Voltando ao texto “Podemos descolonizar os museus?”, António Pinto Ribeiro comenta que foi a partir da noção de decolonialidade, que teóricos da América Latina assumiram uma nova forma de lidar com o legado da colonização, em uma transformação da episteme:

(...) passando por uma “episteme desobediente” por um “desligamento epistemológico” e por uma reconstrução epistêmica, recusando a epistemologia ocidental de vocação universal e tentando implementar uma outra gnosis ou razão dos subalternos. (RIBEIRO, 2016, p. 106).

Diante desses estudos, Ribeiro responde à pergunta que dá título ao texto, isto é, os museus podem e devem ser descolonizados, desde que se “desepsteme” o

colonialismo ocidental e, por meio de uma episteme desobediente, se realize uma reconstrução ainda indecifrada.

A exposição de Grada é significativa da ideia de uma episteme desobediente, já que se caracteriza como uma estratégia de ocupação do museu, e também pelas iniciativas da Pinacoteca de São Paulo, com sua equipe da Área de Ação Educativa, que acompanha uma parte do público nas exposições.

A mostra de Grada se conecta com o método proposto por Mira Schor, apresentado no subcapítulo “2.5 Esqueça o quarto só para si, saia do banheiro, vamos para rua”. Nesse texto, a autora propõe um método “muito simples” de enfrentamento ao patriarcado, sendo a busca pela valorização das mulheres (SCHOR, 1991). O método de Schor, como mencionado anteriormente, está na ideia de não adotar uma identidade estética de artistas homens. O que observamos em Grada é o que defino como um modo de fazer diferente do universal; o fazer da artista está intrinsecamente ligado à condição de mulher negra.

No entanto, assim como observamos nos movimentos sociais, essas estratégias acabam por se alinhar a uma política de estado. Nesse sentido, pergunto se adentrar as instituições, com seu caráter colonial, não seria, de algum modo, servir e amenizar os efeitos da sociedade em que vivemos e colaborar com o capitalismo hegemônico.

Refletindo sobre a origem da própria instituição de arte e, como essa influência ainda está presente nos dias atuais, observamos a construção de uma memória, que ocorre pelas escolhas em relação ao que entra ou não no museu. Jack Halberstam descreve a memória como um mecanismo disciplinar – atrelada ao que Michel Foucault define como “um rito de poder” – com o efeito de selecionar o que é importante, “ela lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras ‘memorizações.’” (HALBERSTAM, 2020, p. 38).

Ribeiro, por sua vez, também discorre sobre a memória, por meio do que declara ser o elemento mais complexo do processo de descolonização, a saber, a epistemologia indígena – por estar associada a maior de todas as ignorâncias sobre os seus modos de saber, representar, transmitir o conhecimento e conservá-lo. O autor coloca o indígena como o terceiro elemento da América Latina no binômio branco e negro. Essa figura, independentemente da tribo ou da nação ancestral a que nos referimos, era o nativo e foi o anfitrião à força, vítima do do genocídio e, atualmente, isolado em zonas de reserva.

Entramos deste modo nas epistemologias indígenas, que suspendem a relação tradicional colonizadora da memória, passando, preservação, inerte, história, narrativa, pela perspectiva ameríndia. Este perspectivismo não é o lado de lá, o outro oposto simetricamente, mas uma força vinda de um terceiro lado onde a categoria do humano é anterior à do animal e a da cultura não é oposta à natureza. (RIBEIRO, 2016, p. 109).

Nesse sentido, as classificações e todas as taxonomias que se referem ao universal, estabelecidas pelo colonialismo, são suspensas em um mundo de múltiplas subjetividades humanas, sem uma hierarquização entre pessoas e animais, entre o passado e o presente, a natureza e a cultura, sem ponto de vista absoluto ou histórico. Uma perspectiva de subjetividade, para que se estabeleça um entendimento, em que ideais epistemológicos implicam ganhos e perdas, o que são escolhas culturais básicas.

Nesta perspectiva ameríndia de infinitas subjetividades e em que as noções de espaço e de tempo se associam a continuidade, reversibilidade e simultaneidade, a criação do museu não só é supérflua como impossível. Em cada pessoa como em cada animal existe uma cosmogonia e uma finitude, um património e um devir em simultâneo, não existe uma ideia de progresso histórico que apele à necessidade de um museu e, embora exista uma situação de subalternidade para os índios, a perspectiva ameríndia escapa a noção de colonialismo de espírito. (RIBEIRO, 2016, p. 110).

Desse ponto de vista, a criação de um museu seria paradoxal. Sendo assim, a inexistência da instituição é como o gesto mais radical de descolonização. Muitos povos indígenas do Brasil, quando ocorre um falecimento, os bens daquela pessoa são queimados no funeral: “Nestas condições, não há sequer objetos para colecionar, o que leva ainda mais longe o radicalismo da não necessidade de um museu, termo para o qual, aliás, não há palavra em língua dos indígenas.” (RIBEIRO, 2016, p. 110).

A experiência com a exposição de Grada Kilomba, a percepção de que a origem dessa instituição de arte está atrelada a uma ideia imposta pelo colonialismo, bem como todas as reflexões acerca dos estudos feministas, me levaram a questionar as estratégias de que dispomos para uma ocupação institucional. Mais do que a ideia de adentrar esses espaços, comecei a questionar se, nesse contexto, podemos, enquanto comunidade, mudar o olhar sobre produções subalternas. Acreditando que para além da inclusão em acervos, se não fizermos o exercício de olhar essas produções de uma maneira diferente a qual olhamos para o cânone da história da arte, de nada vale essas inserções. Pensar em outros olhares, me levaram ao conceito de reimaginação, proposto por Jota Mombaça, bicha não binária, artista interdisciplinar brasileira, ensaísta e performer contemporânea.

4.2 A LUTA PELO FIM DO MUNDO

No texto “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!”, Jota Mombaça parte do princípio de que o poder é uma ficção, construída através do que foi imaginado, visto que não construir o que não foi imaginado de modo que tudo que está constituído, em algum momento anterior, alguém precisou imaginar.

A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racista, sexista, classista, cisspremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo. (MOMBAÇA, 2017, p. 305).

A proposta de Mombaça está inserida na ideia de redistribuir a violência, como um gesto de confronto, porém, também de autocuidado, em uma guerra que não podemos declarar, porque esta já foi declarada sem o nosso consentimento. Uma guerra estruturante da paz no mundo, que se manifesta como cartografias necropolíticas, em nome da segurança privada e social de poucas pessoas consideradas plenamente humanas por corresponderem à norma. “Nomear a norma é um primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio.” (MOMBAÇA, 2017, p. 305).

Corpos não marcados garantem a posição de privilégios, ao não serem questionáveis, dotados do conforto de ver o mundo como espelho. As pessoas “não normais” – mulheres, gays, travestis, lésbicas, pessoas racializadas ou portadores de necessidades especiais – correspondem ao “outro”. Assim, nomear a norma é “devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.” (MOMBAÇA, 2017, p. 306).

Reconhecer a problemática da normalização, não está atrelado somente à hierarquia em relação ao homem cis, branco, heterossexual de classe alta em oposição a uma outra, categorizada como mulher. As hierarquizações se somam conforme os corpos divergem da norma; por exemplo, eu, como mulher cis, lésbica e branca, sou menos suscetível a sofrer violência em comparação a uma mulher trans, lésbica e negra, ainda que a violência ocorra nos dois casos. Essa problemática se encontra nos conflitos da epistemologia feminista, conforme anteriormente abordado

no transfeminismo, como ideia de um feminismo ampliado. O transfeminismo ao qual me refiro tem sua base não na construção do gênero mas, pelo contrário, tem como ideal a desestruturação dessa categoria, orientação fortemente influenciada pela teoria *queer*.

Judith Butler, no livro “Corpos que importam – Os limites discursivos do ‘sexo’”, escreve sobre como, nos debates feministas, vem sendo crescente a tentativa de conciliar a aparente necessidade de uma categoria política que se traduz na sujeita mulher em oposição à demanda de problematizar a categoria, interrogando a incoerência e as exclusões constitutivas.

Nos últimos anos, os termos da identidade pareceram prometer, de maneiras diferentes, um reconhecimento pleno. Nos termos psicanalíticos, a impossibilidade de que uma categoria identificatória cumpra essa promessa é consequência de um conjunto de exclusões que experimentam os próprios sujeitos cujas identidades supostamente haveriam de representar essas categorias. (BUTLER, 2020, p. 314).

Entender as reivindicações identitárias é estabelecer uma união para fortalecer uma ação política, nesse sentido, afirmar identidades parece ser uma promessa desse fortalecimento e solidariedade. “Como corolário, então, pode-se entender que o ressentimento e o rancor da identidade são como signos de uma divergência e de um descontentamento provocados pela impossibilidade de que essa promessa se cumpra.” (BUTLER, 2020, p. 314).

A categoria “mulheres” está conectada às normas regulatórias do sexo que, de maneira performativa, constituem a materialidade desses corpos e que estabelecem, na diferença sexual em relação ao “homem”, a ordem heterossexual, em uma materialidade como o efeito mais produtivo do poder. A categoria sexo tem sua origem na normatividade, a qual Foucault denominou “ideal regulatório”. Nesse sentido, “sexo” não funciona somente como norma:

(...) mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. (BUTLER, 2020, p. 15).

Assim, as categorias de gênero e sexo são apenas uma descrição estática, que regulam quais corpos podem ser viáveis ou não, qualificados para a vida dentro do domínio do que pode ser compreendido pela cultura.

Embora os discursos políticos que mobilizam as categorias de identidade tendam a cultivar identificações a serviço de um objetivo político, pode ocorrer que a persistência de desidentificação seja igualmente crucial para a rearticulação da contestação democrática. De fato, talvez seja exatamente por meio de práticas que reforçam a desidentificação para com essas normas regulatórias – mediante as quais a diferença sexual é materializada – que tanto a política feminista como a política queer estão mobilizadas. Tais desidentificações coletivas podem facilitar a reconceitualização de quais corpos importam [matter] e que corpos ainda estão por emergir como matéria crítica de interesse. (BUTLER, 2020, p. 19).

Mombaça, diante das diversas categorias que compõem os corpos subalternos, enfatiza a importância de, no processo de reapropriação da violência, “reconhecer os modos como cada corpo elabora sua própria capacidade de autodefesa. Parte desse trabalho consiste, portanto, numa mudança radical de percepção.” (MOMBAÇA, 2017, p. 308).

A mudança radical é inserida na ideia de que a situação colonial não permite conciliação, devido à assimetria na qual ela se estabelece, em que o colonizado pode apenas existir em oposição ao colonizador. Portanto, não existe a possibilidade de negociação, já que “[a] luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo.” (MOMBAÇA, 2017, p. 308).

Diante dessa impossibilidade de negociação, Mombaça traz o conceito de reimaginação, que se resume à ideia de que para uma construção de vivências sem as normas regulatórias, é preciso reimaginar um outro mundo.

Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo. (MOMBAÇA, 2017, p. 303)

Nesse mesmo sentido, Butler escreve que cada discurso de oposição produz um fora, que mesmo correndo o risco de se tornar norma, e assim se tornar violência por um regime de verdade, é importante para resistir às exclusões como simples afirmações de necessidades de significação. “A tarefa consiste em reimaginar a necessidade desse ‘fora’” como um horizonte futuro, no qual a violência da exclusão esteja perpetuamente em processo de superação.” (BUTLER, 2020, p. 100). No entanto, a autora insiste na importância de preservar o fora, como um lugar onde o discurso encontra limites,

(...) onde a opacidade do que não está incluído em determinado regime de verdade atua como um lugar rompente de impropriedade ou irrepresentabilidade linguística, iluminando a violência e as barreiras contingentes desse regime normativo, demonstrando precisamente a inabilidade desse regime para representar o

que pode se apresentar como uma ameaça fundamental à sua continuidade. (BUTLER, 2020, p. 100).

Refletir sobre a ideia de reimaginação em Mombaça, e buscar a noção de fora com Butler, demanda desconstruções da norma; assim, observo a trajetória que realizo nesta pesquisa, a qual comecei refletindo sobre uma arte feminista, mais especificamente uma arte de mulheres, em que por vezes se assemelha à ideia de matrilinearidade, explorada no subcapítulo “2.5 Esqueça o quarto só para si, tranque-se no banheiro”, dada a influência que as artistas mulheres exerceram e ainda exercem em minha produção. No entanto, ampliar o pensamento feminista é refletir sobre questões que vão além da ideia de sujeita mulher em uma perspectiva alinhada ao transfeminismo e a teoria *queer*. A figura da teia me deu a possibilidade de visualizar esses encontros com o intuito de estabelecer uma contra-história, desvinculando a ideia de progresso, linearidade e tradição vinculadas à história patriarcal.

Assim, estabeleço relações com o que Jack Halberstam escreve sobre o processo de desidentificação com a norma social, isto é, na noção de que precisamos nos desvincular da ideia de família, linhagem e tradição, com o intuito de começar de um lugar novo, do zero e livre de memória.

Começando pela injunção “perca sua mãe” e construindo uma conclusão que defenderá o desmantelamento completo da identidade, exploro uma política feminista que parte não do fazer, mas do desfazer, não de ser ou tornar-se mulher, mas de uma recusa de ser ou tornar-se mulher, como ela foi definida e imaginada dentro da filosofia ocidental. (HALBERSTAM, 2020, p. 172)

Halberstam analisa os filmes “Procurando o Nemo” (2003) e “Como se fosse a primeira vez” (2004) na perspectiva em comum das narrativas da mãe que morre, representando a relação com o passado. O autor observa que, em uma análise conservadora desses filmes, a conclusão popular se estabelece pela nostalgia de uma continuidade e estabilidade que é a figura da mãe, e que, portanto, as personagens devem recriar por conta da ausência. Porém, em uma leitura da noção de repetição geracional que os filmes provocam, podemos observar uma oportunidade de rejeitar o histórico e a estrutura, resistindo ao impulso de retrair um passado definitivo e construir um outro futuro (HALBERSTAM, 2020).

Para além da relação da figura da mãe que morre, os dois filmes se encontram na perspectiva do esquecimento; em “Procurando o Nemo”, a personagem Dory sofre de um transtorno em que sua memória dura apenas alguns segundos e, em “Como se fosse a primeira vez”, a personagem Lucy, em um raríssimo caso de amnésia, tem sua memória apagada todos os dias, desde que sofreu o acidente. Nessa perspectiva, temos o esquecimento como uma interrupção de modos geracionais, da linhagem familiar e da normatividade. “Enquanto lógicas geracionais e temporalidades estendem o status quo de tal maneira a favorecer grupos

dominantes, a repetição geracional para grupos oprimidos pode também indicar um tipo diferente de história, uma história associada a perda e dívida.” (HALBERSTAM, 2020, p.171).

Diante da figura da mãe, Halberstam aposta em um feminismo marginal, associado a uma autodestruição da linguagem e uma recusa ao essencialismo entre mãe e filha, rompendo com a ideia de que a filha viveria o legado da mãe. Reproduzir esse legado seria reproduzir os modos patriarcais de poder, “porque descreve a mãe como o lugar da história, da tradição e da memória e a filha como a herdeira do sistema estático que ou ela aceita sem mudar ou rejeita completamente.” (HALBERSTAM, 2020, p. 173).

O autor destaca como esse modelo de herança de conhecimento entre gerações está dedicado a uma normatividade branca, genderizada e heterossexual. E, como sugere a garantia de ser mulher, como “se não pensarmos retrospectivamente através da mãe, não somos mulher, e essa linha rompida de pensar e de deixar de ser da mulher inesperadamente oferece uma alternativa para evitar a reprodução, de uma geração para a seguinte, da mulher como o outro em relação ao homem.” (HALBERSTAM, p. 173, 2020). Desse modo, perder a ideia da mãe cria um espaço imaginativo que é “não mulher” ou que pode ser ocupado na ideia de inadequar-se como mulher.

A figura da mãe, tal como analisada por Halberstam, sugere um desmonte da figura da mulher diante do feminismo. Atrelando aos conceitos de reimaginação e a busca por um fora, proponho, nesta pesquisa, a inclusão de artistas que não correspondem à categoria mulher, mas que em suas poéticas, de relações dissidentes ou *queer*, se alinham ao feminismo em uma construção de um outro modo de produção, de arte e de vida.

4.3 IDEOLOGIA UTOPIA

Li o texto de Mombaça (2017), pela primeira vez, no ano de 2019, o que me causou forte impacto, diante da afirmação: “O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável.” (MOMBAÇA, 2017, p. 309). Mombaça, atenta para a necessidade de não sermos ansiosas quanto ao que irá suceder ao fim deste mundo, afirma que, se temos um mundo por vir, ele está em disputa, mas, ainda assim, é preciso resistir ao desejo de projetá-lo. Isso não significa, porém, não ter a responsabilidade de imaginar um futuro:

Resistir ao desejo projetivo é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra a qual lutamos. Recusar-se a oferecer alternativas não é portanto, uma recusa à imaginação,

mas um gesto na luta para fazer da imaginação não uma via para o reconhecimento do homem e reestruturação do poder universalizador, mas uma força descolonial, que libere o mundo porvir das armadilhas do mundo por acabar. (MOMBAÇA, 2017, p. 309).

Sendo assim, não tenho como pretensão solucionar como poderíamos reimaginar um novo mundo, ao contrário, acredito que tudo que estabelecemos nos escapa e acaba por cair na norma, pois as estratégias que conhecemos sempre se baseiam na cultura que nos foi ensinada. A reimaginação, por vezes, se apresenta como uma utopia, no sentido de que não podemos imaginar o que seríamos sem as construções normativas as quais estamos não só inseridas, mas pelas quais também estamos infectadas. Sigo na ideia entre a utopia e a estratégia ativista, em busca de um outro modo de vida.

Escrevo esta dissertação de maneira palimpsística, entre trânsitos que compõem um pensamento feminista, trânsitos que se dão de maneira epistemológica, mas também físico. Descobri durante esta escrita, a importância que as viagens têm sobre a minha produção. Os dois trabalhos que apresento a seguir derivam do deslocamento que realizei em busca da tentativa de reimaginar um outro modo de vida, dois trabalhos que só foram possíveis de serem realizados pela localidade em que estão inseridos.

Esse deslocamento está relacionado ao próprio curso de mestrado, como uma tentativa de mudar a maneira como eu vinha me colocando no mundo. Naquele momento, estava vivendo um cenário pandêmico, o fim de um casamento, o fim de uma relação abusiva, um diagnóstico de depressão, uma relação de trabalho, que durava anos, e já se esgotava na relação capitalista que todo trabalho impõe, em dificuldades financeiras que a pandemia da Covid-19 e o ex-governo do país proporcionaram elevando os custos de elementos básicos para o funcionamento da vida.

A perda de estabilidade mais parece um fim do mundo, não como um novo mundo reimaginado, mas como uma lacuna, preenchida pelo isolamento que alcançava a todos naquele momento. Quem não chegou a pensar que nunca mais teríamos nossas vidas “normais” novamente?

Diante desse contexto, observando como um simples vírus pode mudar tudo, questionando o desejo de estabilidade, eu tinha apenas uma alternativa: me desvincular de vez desse desejo e embarcar em outra perspectiva – isto é, sem o regime de trabalho capitalista e voltar a ser estudante. Ainda que o trabalho de pesquisa exerça também características semelhantes, no sentido de que trabalho é sempre uma necessidade obrigatória, me parecia um campo mais livre, em direção a reimaginar outro modo de vida. A imaginação sem projeção, naquele momento, se dava ao adentrar um universo novo, em relação ao qual não sabia exatamente o que esperar.

Esse foi meu maior palimpsesto até agora, mais precisamente quando deixei, pela primeira vez, minha cidade natal para morar em outro estado. Em julho de 2022, cheguei à cidade de Pelotas, extremo sul do Brasil, onde permaneci até dezembro do mesmo ano.

Minha ida se deu pela necessidade das atividades presenciais que precisava cumprir no programa do mestrado. No entanto, também fui movida pelo desejo de sair de Curitiba e de encontrar com a universidade pública de maneira física. A universidade é um ambiente que sempre foi de estímulo para mim e, diante das ideologias de minha família, sempre foi tido como um lugar para ser ocupado.

Cheguei à Pelotas envolvida com a organização do XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI). O evento é anualmente organizado pela turma que entrou no curso no ano anterior, e é composto de palestras, GTs, exposições e oficinas. Em 2022, junto a minha turma, a organização foi composta pelo professor Clóvis Vergara e as professoras Roseli Nery e Larissa Patron.

O seminário foi denominado “Territórios do imaginário: dimensões e distensões utópicas”, propondo a reflexão e o debate acerca dos reencontros, ativando o espaço físico da universidade e as territorialidades e utopias na pesquisa em arte. Com aproximações e distanciamentos que situam nossos lugares de fala, de escuta, na emergência de singularidades, sonhos, desejos e afetos que perfazem as dimensões do imaginário.

Simultaneamente à organização do seminário, iniciei o estágio docente na disciplina “Seminário de tópicos especiais II: Publicações artísticas”, ministrada pela Profa. Dra. Helene Sacco, no curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPel. Nas primeiras aulas, nas conversas entre as alunas e os alunos, se manifestavam o incômodo com o fato de a porta principal do prédio do Centro de Artes,⁴⁰ onde ocorrem as aulas dos cursos de artes visuais, estar fechada por conta de cortes de verba da universidade, o que reduziu o número de pessoas que realizavam o serviço de portaria. Nessas conversas, pude entender que aquele espaço, anteriormente, significava um local de convivência. A discussão também girava em torno da falta de acessibilidade, que dificultava a entrada de uma aluna cadeirante, que tinha que entrar pelo outro prédio. Desse modo, existia uma plena vontade de ter a porta aberta e um crescente desejo de ocupação e intervenção naquele espaço foi se constituindo. A fim de dar visibilidade à porta fechada, comecei a pensar em propor um trabalho, para o XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, que estivesse localizado para além da galeria de arte do prédio. Esse movimento foi o impulso para criação de “Ideologia Utopia”, lambe-lambe instalado nos vidros da porta do Centro de Artes da UFPel (Fig. 49, 50 e 51).

⁴⁰ A porta do prédio localiza-se na Rua Cel. Alberto Rosa, 62 - Centro, Pelotas.



Figura 49 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 50 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

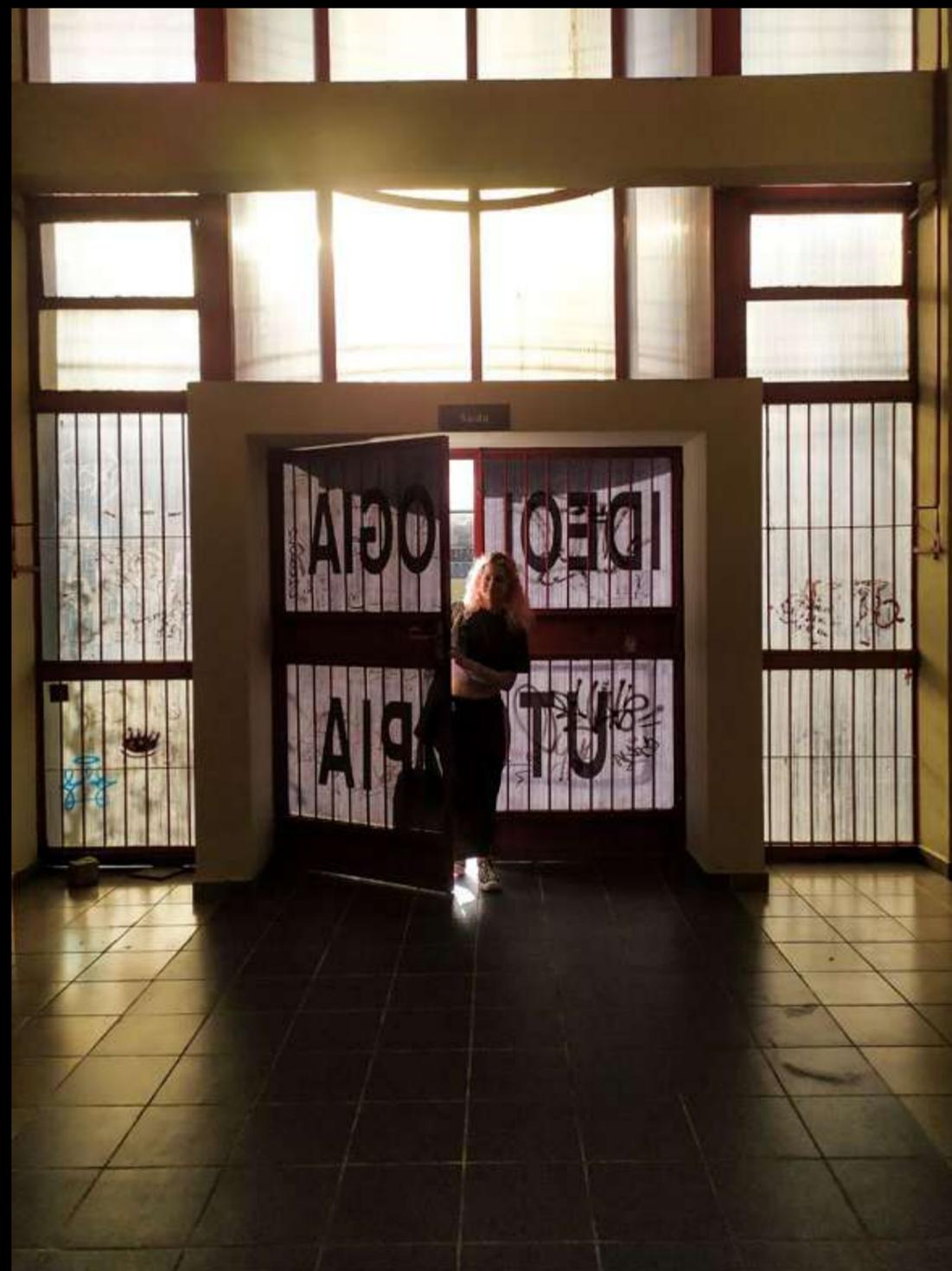


Figura 51 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.



Figura 52 – Larissa Schip, instalação de “Ideologia Utopia”, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Na colocação de “Ideologia Utopia”, tive auxílio de duas alunas da disciplina do estágio, Luna e Lua, que embarcaram na realização do lambe. Enquanto executávamos o trabalho, pude, pela primeira vez, sentir a energia de relações que aquele espaço carrega. Com a porta aberta para facilitar a instalação, imediatamente se juntaram pessoas para conversar e todos e todas que passavam por ali ficavam felizes de entrar no Centro de Artes por aquela passagem (Fig. 52).

“Ideologia Utopia” carrega conexões com a produção da artista Yael Bartana e de Randolpho Lamonier, os quais teço em minha teia. A artista, cineasta e fotógrafa israelita Yael Bartana questiona narrativas oficiais e nos oferece possibilidades de imaginar outras realidades, com histórias alternativas e ficcionalizações. Desde 2014, o feminismo permeia sua produção, o que culminou na peça de teatro “Se as mulheres governassem o mundo”, a partir da qual a artista realiza a obra “O patriarcado é história” (2019), apresentada na fachada do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, por conta da exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas” (Fig. 53). O trabalho mostra a frase título, escrita em neon, apontando para um futuro imaginado, “[i]nvocando a urgente descontinuidade com o patriarcado como sistema de opressão e poder, a artista sugere a possibilidade de que outras histórias, modos de vida e sistemas sejam instaurados.” (SEROUSSI; RJEILLE, 2019, p. 214).

Ocupando a fachada do MASP, na Avenida Paulista, o texto de Yael Bartana, conforme mencionado acima, surgiu a partir do questionamento “E se as mulheres governassem o mundo?”, lançado pela artista, em 2017, em um encontro que reuniu, em São Paulo, ativistas brasileiras. “O patriarcado é história” resulta desse encontro, instigando os transeuntes da Avenida Paulista a refletir acerca das estruturas sociais que privilegiam a dominação masculina sobre as mulheres.



Figura 53 – Yael Bartana, “O patriarcado é história”, 2019, exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”, MASP
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Como Bartana, Randolpho Lamonier aponta para futuros e observa o passado. Meu encontro com o artista se deu, pela primeira vez, com o trabalho “A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90” (2019), exposto no 36º Panorama da Arte Brasileira, denominado “Sertão”, com curadoria de Júlia Rebouças, realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2019 (Fig. 54). Um encontro que me emocionou profundamente, pois a história que o trabalho expõe é exatamente a história de minha mãe (Fig. 55).



Figura 54 – Randolpho Lamonier, “A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90”, 2019.
Fonte: <https://randolpholamonier.com/A-casa-de-dois-andares-sonhada-por-minha-mae-no-inicio-dos-anos-90>



Figura 55 – Larissa Schip, fotografia da casa da minha mãe em 2019.
Fonte: Acervo da pesquisadora.

Observo na produção de Lamonier muitas conexões com meu trabalho artístico. O artista faz uso da visualidade punk em vídeos, fotografias e pichações. No entanto, no contexto desta pesquisa, me concentro em seus trabalhos de tecido com bordado, remetendo aos modos de fazer ditos femininos. Lamonier, na série “Profecias” (2018 – 2021), inventa um imaginário, como o próprio nome já revela, de profecias para um futuro próximo do Brasil, como, por exemplo, presidentas negras e travestis, a saída do mapa da fome, a reforma agrária feita pelas próprias mãos do Movimento Sem Terra (MST), a retomada da Amazônia por povos originários, um levante queer, um apelo ao amor e ao pertencimento à América Latina, entre outros (Fig. 56).



Figura 56 – Randolpho Lamonier, série “Profecias”, 2018-2021
Fonte: <https://randolphlamonier.com/Profecias>

O deslocamento para Pelotas, em uma mudança que é física, se tornou política no contraste da convivência estudantil com o outro, os debates políticos que se intensificavam com o momento eleitoral daquele período – diante da proximidade das eleições presidenciais brasileiras de 2022 –, e, por consequência, a percepção do coletivo e de si também se intensificavam, aflorando ideologias.

“Ideologia Utopia”, como as produções de Yael Bartana e de Randolpho Lamonier, tem princípios imaginativos; no entanto, se diferencia pelo texto, que não propõe uma afirmação. Ao relacionar essas duas palavras, o trabalho tem como desejo manifestar interpretações diversas como: A ideologia pode ser uma utopia? Toda ideologia é uma utopia? A própria utopia pode ser uma ideologia? Com a ideologia sendo em sua definição um conjunto de convicções filosóficas, sociais e políticas em um sistema de ideias estabelecidas por um grupo social, ou individual, as quais refletem, racionalizam e defendem os próprios interesses e compromissos institucionais. E a utopia como descrição imaginativa, de um lugar, estado ou sociedade ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos.

Pensar a utopia como uma ideologia, remete às possibilidades de reimaginação, de um desmonte das ideologias que conhecemos, o que está alinhado ao Manifesto “Falo por minha diferença”, de Pedro Lemebel, publicado em 1986.

Falo pela minha diferença
 Defendo o que sou
 E não sou tão estranho
 Me aborrece a injustiça
 E suspeito desta lenga-lenga democrática
 Mas não me fale do proletariado
 Porque ser bicha e pobre é pior
 É preciso ser ácido para suportá-lo

[...]

Como a ditadura
 Pior que a ditadura
 Porque a ditadura passa
 E vem a democracia
 E logo atrás vem o socialismo
 E então?
 O que farão conosco companheiro?

[...]

Que a revolução não apodreça totalmente
 Para você vai esta mensagem
 E não é por mim
 Eu estou velho
 E sua utopia é para as futuras gerações
 Há tantas crianças que nascerão
 com uma asinha quebrada
 E eu quero que elas voem, companheiro
 Que sua revolução
 Lhes dê um pedaço de céu vermelho
 Para que possam voar.

O trabalho criado para o XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, que foi realizado no Centro de Artes da UFPel, tinha como proposta adentrar ao prédio como um adentrar para toda utopia do reencontro. Instalado em um local que já recebia intervenções realizadas pelos alunos e pelas alunas, quando coleí o trabalho, essas intervenções já estavam gastas e correspondiam ao período anterior à pandemia do Covid-19. Após a instalação do trabalho, outras intervenções continuaram se somando em camadas, como espaço democrático de encontros e ideias (Fig. 57).



Figura 57 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, em junho de 2023, lambe-lambe, 190 x 215 cm.
 Fonte: Acervo da pesquisadora.

Em seguida, o trabalho se desdobrou em uma proposição feita durante as aulas de estágio docente na disciplina “Seminário de tópicos especiais II: Publicações artísticas”, ministrada pela Profa. Dra. Helene Sacco, o qual constituiu em criar uma arte postal para que pudéssemos estabelecer trocas de trabalhos (Fig. 58).

Como a linguagem do lambe-lambe, a arte postal tem sua origem no contra mercado e é um meio de se desvincular das instituições do sistema de arte. Com seu início nas décadas de 1960 e 1970, a arte postal buscava discutir o valor e o lugar da arte. Para além do espaço físico dos museus e galerias, essa manifestação questionava a função da arte na vida cotidiana. Liana Schedler, editora e fundadora da *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, escreve no artigo “Arte (postal) como processo”:

A arte postal se insere nesse contexto como uma prática artística constituída por uma rede de comunicação, que aproximou artistas de todas as partes do mundo por meio da troca de trabalhos e materiais que poderiam ganhar intervenções de cada destinatário alcançado. (SCHEDLER, 2016, p. 22).

Por meio dos correios, a arte postal propôs uma subversão, pois os trabalhos dos artistas circulavam de forma independente da legitimação do sistema mercadológico e institucional de arte; uma rede política pela sua própria definição. Sendo a referência e precursor da prática de trocas artísticas pelo correio, o coletivo Fluxus.

É importante destacar que esses trabalhos não criticavam o sistema da arte apenas por ter os correios como suporte, mas principalmente porque se tratavam, assim como as obras dos artistas Fluxus, de proposições que as instituições museológicas não reconheciam como possuidoras do status de “obra de arte”. (SCHEDLER, 2016, p. 22).

Os materiais considerados pobres e efêmeros, se distinguiram do padrão do objeto de arte. “A arte postal, dessa forma, teve papel fundamental na crítica às relações políticas e econômicas sustentadas por museus e galerias.” (SCHEDLER, 2016, p.23). Na América Latina, as práticas da arte postal se diferenciam, pois, para além da crítica ao sistema de arte, o postal destacava um perfil ideológico visando transformar o mundo e seu contexto, não para arte, mas por meio da arte:

Podemos chamar esse engajamento dos grupos artísticos latinos em promover uma força social de “conceitualismo ideológico”. Por utilizarem da política e da ideologia para questionar a arte enquanto instituição é que se percebe a heterogeneidade do conceitualismo latino-americano, uma vez que a imensa área constituída por 20 países de grande diversidade econômica e política não comportaria nem dentro de suas fronteiras uma arte homogênea nacional ou regional, dando origem, assim, a várias formas de conceitualismo correspondentes a países ou centros urbanos. (SCHEDLER, 2016, p. 28).

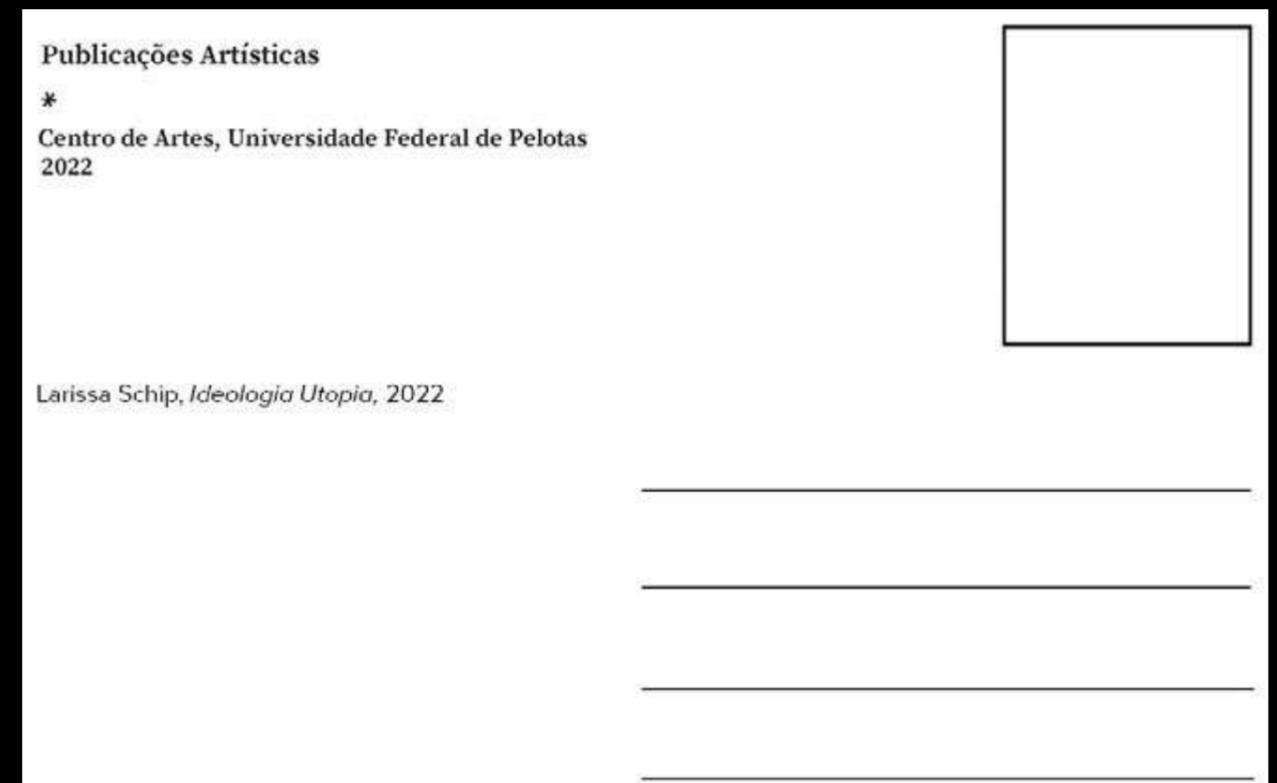


Figura 58 – Larissa Schip, “Ideologia Utopia”, arte postal.
Fonte: Acervo da pesquisadora

A arte postal não se prende ao objeto artístico, mas se caracteriza como um movimento de troca, podendo cair nas mãos de qualquer pessoa, sem serem comercializados.

No caso da arte postal no Brasil, portanto, o seu surgimento como uma rede com a finalidade de aproximar as pessoas do mundo todo, a sua postura opositiva ao mercado de arte, o seu interesse pela comunicação entre os artistas ao invés da produção de objetos de arte para exibição, o seu suporte pobre e efêmero, o seu conteúdo polêmico, enfim, toda uma série de características dessa prática pode ter acarretado na dificuldade de classificação desses materiais e que, por isso, acabaram ficando de fora de muitos acervos museológicos – mas não de todos. Apesar disso, a arte postal foi um meio bastante forte e pôde-se ver um pouco dela em exposições pelo Brasil mesmo nos anos 1970. (SCHEDLER, 2016, p. 28).

Fortemente difundida no Brasil, apesar da finalidade da arte postal não ser o espaço expositivo, essa linguagem incentivou a criação de espaços de arquivo “onde se podiam expor trabalhos que as instituições oficiais e comerciais não tinham interesse” (SCHEDLER, 2016, p. 30). A exemplo dessa prática de arquivo, podemos mencionar o Espaço N.O., em Porto Alegre, o acervo do artista Paulo Bruscky e a coleção do Centro Cultural São Paulo,⁴¹ composta por aproximadamente 5.000 postais – tida como uma das maiores do país e formada com o material exposto no Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, de 1981, doado ao CCSP pela Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), em 1984, por intermédio de Walter Zanini, importante incentivador da prática.

O postal de “Ideologia Utopia” me deu a possibilidade de entrega. Acredito que o ato de produzir, seja um texto ou um trabalho de arte, está sempre ligado ao desejo de expor para o outro algo que é íntimo, por este motivo, sempre dedico meus trabalhos a pessoas ou animais, esses que são os amores que encontro durante o processo. Quando estou produzindo, inevitavelmente, penso estar fazendo para alguém ou “alguéns”. Quando o trabalho encontra o público desconhecido, anseio por uma troca que é de duas vias, como uma transferência de afeto e impacto de revolta.

O postal passou a ser uma lembrança da universidade e, para mim, que estava longe de casa, uma oportunidade de entrega do lugar que estive para as pessoas que, naquele momento, estavam longe de mim – cumprindo a função do postal para além da arte, que é usado por pessoas que viajam para outro lugar e enviam a seus amigos, aproximando-os de sua experiência.

4.4 CHAMA

A experiência de estar em Pelotas, para além da questão da universidade, ocorreu em uma dupla – ou múltiplas – travessia. A primeira referente ao deslocamento físico, e as outras em afetações que vivenciei durante o período de 5 meses, no extremo sul do Brasil. O vídeo “Chama” (2022), realizado nesse período, não deixa de ser um relato dessa experiência.

Uma travessia que não se desvincula de minhas vivências anteriores, mas se constitui de um intervalo de tempo carregado de mutações, que demonstram um novo modo de vida, permeado por desejos. O trabalho, na linguagem de videoinstalação, sintetiza e apresenta cinco meses em 3 minutos e 22 segundos.

Cheguei em Pelotas em julho, ápice do inverno, minha nova morada se localizava na região portuária da cidade, onde a arquitetura me chamou atenção. Diferentemente das moradias que tive em Curitiba, nas quais o quintal se encontra entre a rua e a porta da casa, na região do porto, em Pelotas, as casas têm sua porta de entrada direto da calçada da rua. No interior, é comum encontrarmos pátios abertos, no meio da casa, ou quintais ao fundo. Minha nova casa tinha essas características, ao final de um longo corredor, uma porta para os fundos levava a um quintal privado. Esse espaço, que funcionava como uma espécie de pensionato, era dividido por dez moradores.

Nesses dias de frio rigoroso, pude vivenciar uma diferença cultural. Nas noites frias, nos reuníamos no quintal e acendíamos uma fogueira. Com o tempo, pude entender que a relação com o fogo é comum na região, em que lareiras e fogueiras são usadas como um recurso para aquecer. Apesar de Curitiba ser uma cidade de inverno também rígido e ser fria na maior parte do ano, o fogo era uma novidade para mim, nunca antes me ocorrera sentar ao redor do fogo. Assim, para mim, essa experiência teve um caráter extraordinário, com a visualidade daquelas chamas que me fascinavam. A captação de imagens do fogo, começou de maneira inevitável, queria guardar em minha galeria de imagens do celular todas aquelas nuances, toda a transformação das madeiras virando cinzas, a fumaça que se esvaia, o calor, a cor do fogo.

Nesse contexto, comecei a cursar a disciplina “O doméstico e o cotidiano no desenvolvimento de poéticas artísticas”, ministrada pela professora Dra. Roseli Nery. As aulas tinham como propósito refletir sobre o próprio cotidiano; assim, me ocorreu que meu cotidiano havia se alterado tanto que era difícil entendê-lo, pois o conceito de rotina estava longe de ser estabelecido. Em alguns dias, ia ao Centro de Artes, em outros ficava em casa – onde as novas relações se tornavam a cada dia diferentes –, por vezes saía conhecer a cidade – inevitavelmente contrastava com o que eu fazia anteriormente, pois antes havia o deslocamento de sair de casa, cumprir as 8 horas diárias de trabalho e, ao final do dia, voltar para casa.

Diante da proposta da disciplina, comecei a recorrer a pequenos atos que se repetiam no lugar onde havia acabado de chegar, assim, percebi que a fogueira foi meu primeiro ato de rotina, foi a repetição extraordinária que conheci em Pelotas.

O título “Chama” oferece um duplo sentido; temos, constantemente, a presença do fogo no vídeo, porém, não se trata somente de labaredas, a palavra chama também é verbo, se refere ao ato de chamar. Chamar por algo ou por alguém, chamar uma experiência de mutação, chamar a travessia, como soa o áudio do vídeo, chamar la anarquía.

Em definição do dicionário, chama é labareda e língua do fogo. Fogo que destrói, que se refere à morte, mas também ao nascimento, um renascimento, que está atrelado à ideia de monstruosidade, que Paul B. Preciado apresenta em seu texto “Eu sou o monstro que vos fala”. Preciado define: “O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, cujo corpo, cujas práticas e linguagens não podem, todavia, ser considerados como verdadeiros em um regime de saber e poder determinado.” (PRECIADO, 2020, p. 45, tradução nossa).⁴²

O texto de Preciado teve origem em novembro de 2019, quando foi convidado a falar para 3.500 psicanalistas na Jornada Internacional da Escola da Causa Freudiana, em Paris, cujo tema era “Mulheres na psicanálise”. Preciado fala do seu lugar de monstro: “Falo hoje a partir da gaiola escolhida e redesenhada do homem trans, ou, para ser mais exato, do corpo vivo do gênero não-binário, uma gaiola política que é em todo caso melhor do que a de homens e mulheres porque pelo menos reconhece seu status de jaula” (PRECIADO, 2020, p. 21, tradução nossa).⁴³

⁴² “El monstruo es aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado.”

⁴³ “Les hablo hoy desde la jaula escogida y rediseñada del hombre trans, o, para ser más exactos, de cuerpo vivo de género no binario, una jaula política que es en todo caso mejor que la de los hombre y de las mujeres porque al menos reconoce su estatuto de jaula.”

Diferentemente de Preciado, não falo da jaula do homem trans, mas, ainda assim, as questões de gênero se apresentam em “Chama” como uma ruptura, seguindo as reflexões de Preciado quando afirma que “[p]or trás das máscaras de feminilidade e masculinidade dominantes, por trás da heterossexualidade normativa, se ocultam múltiplas formas de resistência e desvio.” (PRECIADO, 2020, p. 38, tradução nossa).⁴⁴

Falo do lugar de mulher cis e sapatão; no entanto, discorro sobre o incômodo de atrelar meu corpo a identidades constadas em meus documentos e que me tornam cidadã. Em seu texto, Preciado enfatiza que todos temos uma identidade, para em seguida dizer que na verdade ninguém a tem. O que ocorre é que ocupamos lugares diferentes em uma rede de relações de poder, o que significa que, quando somos marcados com uma identidade, não temos o poder de nomear a própria posição de identidade como universal. Ainda assim, sobre sua transição o autor declara:

Mas deixe-me dizer-lhes que encontrei nesta condição de aparente submissão mais liberdade do que tinha como uma suposta mulher livre na sociedade tecnopatriarcal do início do século XXI, sim, por liberdade queremos dizer sair, vislumbrar um horizonte, construir um projeto, ter a possibilidade de, mesmo que por breves momentos, experimentar a comunidade radical de toda a vida, de toda a energia, de toda a matéria, para além das taxonomias hierárquicas que a história da humanidade inventou. (PRECIADO, 2020, p. 32, tradução nossa).⁴⁵

Essa liberdade que Preciado encontra na inversão da submissão identitária se conecta com as teorias de Jack Halberstam – que, em comum com Preciado, é um homem trans e sua vertente de estudos é a teoria *queer* – no que propõe sobre o fracasso:

Do ponto de vista do feminismo, apostar no fracasso tem sido melhor do que apostar no sucesso. No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões masculinos, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados. (HALBERSTAM, 2020, p. 23).

⁴⁴ “Detrás de las máscaras de la feminidad y de la masculinidad dominantes, detrás de la heterosexualidad normativa se ocultaban múltiples formas de resistencia y de desviación.”

⁴⁵ “Pero déjenme decirles que he encontrado en esta condición de aparente sometimiento más libertad de la que tenía como supuesta mujer libre en la sociedad tecnopatriarcal de principios del siglo XXI, sí por libertad entendemos salir, vislumbrar un horizonte, construir un proyecto, tener la posibilidad de, aunque solo sea por breves momentos, experimentar la comunidad radical de todo lo vivo, de toda la energía, de toda la materia, más allá de las taxonomías jerárquicas que la historia de la humanidad ha inventado.”

Halberstam exalta o fracasso, em oposição à ideia de sucesso na sociedade em que vivemos, relacionando essa ideia com ao anarquismo: “O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores.” (HALBERSTAM, 2020, p. 21). O autor fala ainda de um feminismo marginal, um feminismo que assombra os movimentos de mulheres que se direcionam à positividade, tendo como objetivos a reforma e a acomodação; segundo ele, “[os] feminismos marginais assumem a forma não de tornar-se, ser e fazer mas de modos sombrios e lúgubres de desfazer, ‘inadequar-se’ e violar.” (HALBERSTAM, 2020, p. 23).

Conectar a monstruosidade a “Chama”, é revelar um inadequar-se, entendendo que “inadequar-se pode ter seu equivalente político em uma recusa anárquica da coerência e formas proibitivas de agência” (HALBERSTAM, 2020, p. 187).

Segundo Halberstam, a identidade lésbica está sempre amarrada ao fracasso. Em uma lógica capitalista, a homossexualidade é descrita como inautêntica e irreal, incapaz de amar de maneira apropriada, de fazer conexões adequadas entre sociedade, relacionamento, família, sexo e desejo. Nesse sentido, o autor destaca a raiva da sapatão, o desespero anticolonialismo, a ira racial, a violência contra-hegemônica e o pugilismo *punk*, como “territórios sombrios e furiosos da virada antissocial; essas são as zonas irregulares dentro das quais não apenas a autodestruição (o contrário de narcisismo, de certa forma), mas outras destruições ocorrem.” (HALBERSTAM, 2020, p. 160).

Judith Butler chama atenção para o fato de que se a identificação tem como pretensão produzir um eu em conformidade com uma posição simbólica, então o fracasso das ficções que criam as identificações constitui um local de resistência à lei patriarcal:

Mas o fracasso ou a denegação a reiterar a lei não altera em si mesma a estrutura da demanda que a lei faz. A lei continua a fazer sua demanda, mas o fracasso em cumpri-la produz uma instabilidade no eu no nível do imaginário. A desobediência à lei se torna a promessa do imaginário e, em particular, da incomensurabilidade do imaginário em relação ao simbólico. (BUTLER, 2020, p. 185).

Halberstam fala do fracasso na localização de afetos políticos, em uma promessa de autodestruição, perda de maestria e sentido, discurso não regulamentado e desejo por liberdade:

A recusa da legibilidade e a arte de inadequar-se. Essa é a história de arte sem mercados, drama sem um roteiro, narrativa sem progresso. A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser. (HALBERSTAM, 2020, p. 132).

É na linha de um feminismo marginal, de um inadequar-se, que o vídeo “Chama” se desenvolve, em meu corpo, que se desprende das questões de gênero, se associando ao animal e ao monstro, e com a consciência de que todo corpo é político. “Não falo aqui do corpo vivo como de um objeto anatômico, se não como o que denomino somateca, um arquivo político vivente.” (PRECIADO, 2020, p. 44, tradução nossa).⁴⁶

“Chama” começa com imagens registradas no dia 30 de outubro de 2022, dia em que ocorreu o segundo turno de uma eleição histórica no Brasil, que foi marcada pela derrota do então presidente, candidato à reeleição; uma vitória contra o fascismo que havia institucionalmente se alojado no país. As imagens de “Chama” mostram a comemoração coletiva desse momento no Mercado Municipal de Pelotas (Fig. 59). Ainda que o trabalho se dirija a uma travessia anarquista, esse momento de política institucional ganha força nessa vivência pelas estratégias que adquirimos, em comunidade, diante de um território que havia abandonado sua democracia, e se tornado estatisticamente e intimamente mais violento.

Esse contexto político gerou conversas e discussões logo que cheguei em Pelotas – na segunda semana, recebi, pouco carinhosamente, o apelido de “A anarquistazinha”. Existem identidades, as quais nos atribuem, das quais não conseguimos escapar totalmente e que, por vezes, nos surpreendem. Assim, chego ao território em que meu trabalho foi desenvolvido; os fundos da casa em que morava, o lugar da fogueira, um bagunçado quintal, que, nesse período, foi tomando outras formas. O coletivo de moradores ao qual eu acabara de chegar transformava o espaço conforme suas necessidades e nomeou o espaço do quintal de de Sítio de Afetação. Nas palavras de Preciado, “[f]azer uma transição de gênero é inventar um agenciamento maquínico com o hormônio ou com alguma linguagem, música, forma, relação com uma planta, um animal ou outro ser vivo.” (PRECIADO, 2020, p. 45, tradução nossa)⁴⁷ – a fogueira foi meu agenciamento.

⁴⁶ *No hablo aquí del cuerpo vivo como de un objeto anatómico, sino como lo que denomino somateca, un archivo político viviente.*

⁴⁷ *Hacer una transición de género es inventar un agenciamento maquínico con la hormona o con algún lenguaje, una música, una forma, una relación con una planta, un animal u otro ser vivo.*



Figura 59 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação
Fonte: Acervo da artista.

Longe de estar preocupada com uma **transição** de gênero, mas com forte desejo de sua **abolição**, assumi a postura de “anarquistazinha” e, nas imagens que se seguem em “Chama”, bordo em um robe vermelho um símbolo anarquista (Fig. 60)⁴⁸. O vermelho, cor do Partido dos Trabalhadores, que elegeu o atual presidente, para o qual a campanha eleitoral era diária. Mais do que provocar ou assumir identidades, eu tramava com o fio, atravessava o tecido, as múltiplas travessias que fazia naquele momento.



A denominação Sítio de Afetação se deu diante da percepção de como afetávamos uns aos outros. Sendo todos estudantes, de cursos diferentes, nos envolvíamos nas áreas de conhecimento uns dos outros, por vezes, alguém pegava um livro e lia em voz alta, em outras, conversávamos sobre política, sobre as infâncias, a saudade das famílias e amigos que ficaram nas cidades de origem, sobre filmes, músicas e todo e qualquer assunto cotidiano. Em um dialeto particular que misturava expressões do Norte, do Nordeste e do Sul – estávamos constantemente descobrindo novas palavras – e, assim contaminados, fomos formando nossa nova língua local. As trocas ocorriam diariamente e, com o tempo, começamos a construir

Figura 60 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.

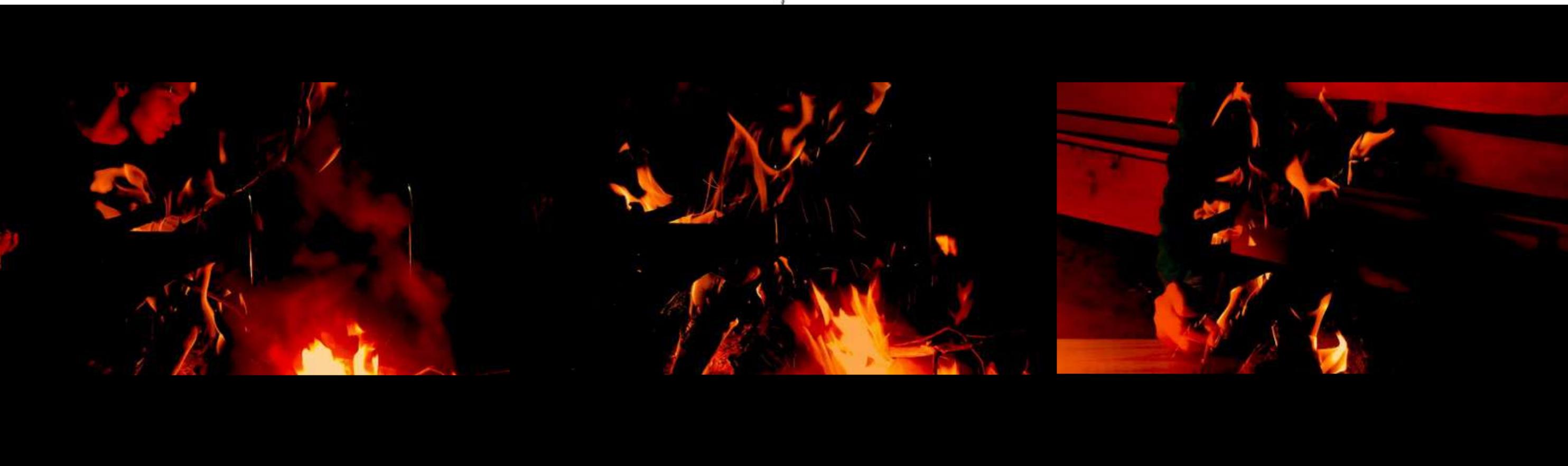
⁴⁸ Ressaltando que a sequência de imagens no vídeo não segue uma ordem cronológica.

mesas e cadeiras; o quintal, às vezes era nosso escritório, às vezes sala de jantar, um lugar para tomar café ao sol, ou só para ficar conversando e ouvindo música enquanto tomávamos uma cerveja ou um mate e fumávamos cigarros.

As trocas eram constantes e, durante cinco meses, todos os dias me sentia afetando e sendo afetada por essas conversas. “Chama” carrega esses diálogos, não somente como fonte de inspiração; o áudio que compõe o vídeo – creditado como trilha pirataria – é composto por músicas que tocavam no ambiente em que as imagens foram captadas. Em uma espécie de estética do ruído, por vezes, algumas falas e cantorias se sobressaem, como, por exemplo, no segundo 12 escutamos “*por la anarquia*”.

Em “Chama”, os registros sonoros captados no ambiente se somam a batidas adquiridas no acesso livre da internet, entre *raps*, *funks* e *punks*, uivos de cachorros e vozes de pessoas falando a palavra chama. A composição busca acompanhar o movimento do fogo das imagens (Fig. 61).

O vídeo segue com a imagem do meu corpo sobreposto ao fogo (Fig. 62). O sentimento de travessia se manifesta em meu corpo, não somente pelos mil quilômetros que percorri para chegar ao meu destino (dois estados e meio atravessados para chegar em um lugar desconhecido), mas também por conta de inúmeras questões as quais me atingiam. “Chama” mostra um corpo afetado, que escolhe e que deseja afetar.



Optei por um caos sonoro formado por mixagem, um cuidado com a criação sonora adquirido pela disciplina “Arte sonora: experimentalismo e pesquisa artística”, ministrada pelo professor Dr. Felipe Merker, que discorreu sobre as origens do *Sampling*⁴⁹ – que, em tradução literal, significa amostragem e se refere ao movimento, originalmente, da comunidade negra dos Estados Unidos, de se apropriar de trechos de músicas de outras autorias e criar uma nova composição.

⁴⁹ Para saber mais: Sampling Documentary. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HZOdRaeXmA>. Acesso em: 23.Jul.2023.

Figura 61 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 62 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.

Essas imagens carregam referências do trabalho do artista Hudinilson Jr., “Zona de Tensão” (1980) – primeiramente, apresentado como ação e, em seguida, como performance –, em que Hudnilson deita sobre uma máquina de xerox para reproduzir o próprio corpo (Fig. 63).

Xerocou tudo na frente de todo mundo, todas as suas reentrâncias sendo expostas neste ato de xerocar-se: assim a ação foi refeita em espaços públicos. Ainda como uma ação, deixava as cópias se espalharem pelo chão. Os exercícios “de me ver” eram mais exercícios de ser visto. O artista *voyeur* de si, diante de uma plateia espantada, interessada, excitada. (RESENDE, 2016, p. 272).

O artista distribuía recortes de seu corpo para o público: “A magia do que fez com a arte-xerox foi conseguir imagens de forte erotismo. Em algumas delas não se sabe qual a parte do corpo que foi retratada. Era de autorretratos que falava – chegando algumas delas a uma abstração quase total.” (RESENDE, 2016, p. 282).

Hudinilson obtinha em suas imagens um forte contraste preto e branco, com uma habilidade técnica que desenvolve com a máquina em que se deitava (Fig. 64); em “Chama”, meu corpo ganha, na edição, tons de azul que contrastam com o vermelho do fogo.

Minha produção artística, seja de vídeos, instalações ou publicações, é, normalmente, na monocromia preto e branco. A formulação das cores, em “Chama”, lembram as pinturas que realizava, durante a graduação, que se dividiam em duas séries: uma em preto e branco e a outra com cores complementares e vibrantes, com um excesso de tinta a óleo. Quando realizava a disciplina de “Poéticas bidimensionais”, na Faculdade de Artes do Paraná, o professor André Rigatti, me chamou atenção para como as minhas pinturas lembravam o trabalho da artista Vânia Mignone. Naquela época, eu ainda não conhecia a produção da artista e fui buscar a referência que o professor André havia me indicado; desde então acompanho seu trabalho. Encontro conexões com as pinturas de Mignone em “Chama”, pelos contrastes produzidos pela cor e pelas frases que a artista anexa em sua pintura (Fig. 65).



Figura 63 – Hudinilson Jr., “Zona de Tensão”, 1980.

Fonte: <https://www.newcitybrazil.com/2019/09/03/beyond-categorization-the-provocative-beauty-of-hudinilson-jr/>



Figura 64 – Hudinilson Jr., “Zona de Tensão”, 1980

Fonte: <http://fvcb.com.br/?p=4769>

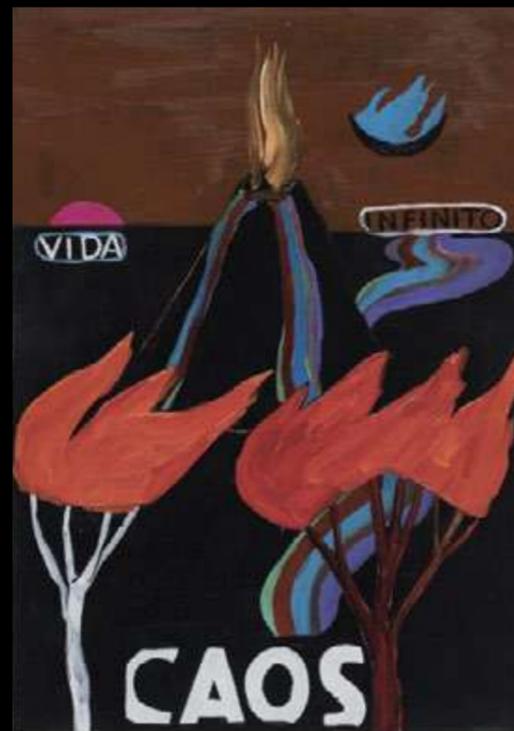
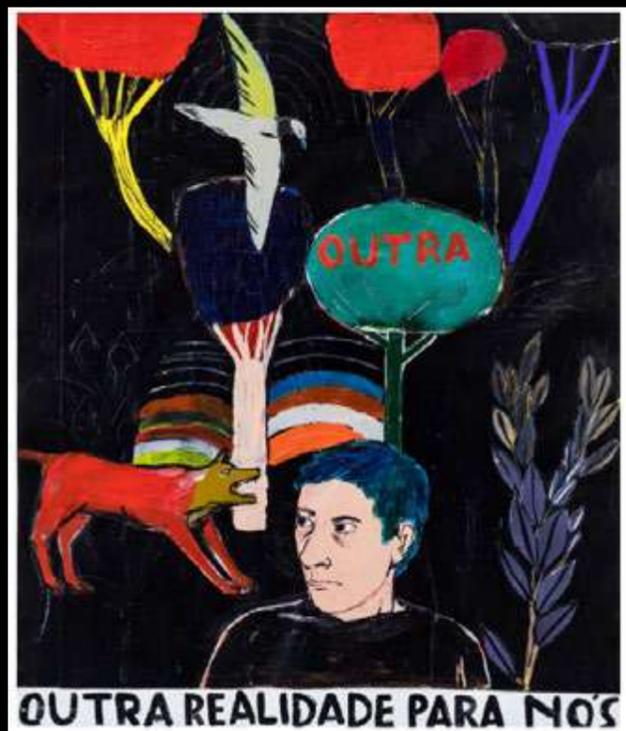


Figura 65 – Vânia Mignone, “Sem título”, 2017; “Sem título”, 2018; “Sem título”, 2019; “Sem título”, 2015.
Fonte: <https://www.casatriangulo.com/pt/artists/47-vania-mignone/>

A ação de Hudinilson Jr. é replicada no filme “A Febre do Rato” (2011), dirigido por Cláudio Assis e com roteiro de Hilton Lacerda. A personagem Eneida, interpretada por Nanda Costa, xeroca seu corpo para que as imagens sejam entregues ao poeta Zizo, interpretado por Irandhir Santos. Zizo é um poeta inconformado, vive para a produção e distribuição de seu jornal anarquista, que tem o mesmo nome do filme “A Febre do rato” – expressão típica da cidade de Recife, que significa estar “fora de controle”. Ele conhece Eneida e sente um forte desejo por ela, que se recusa a ter relações sexuais com ele, mas vivem um relacionamento libertário. É nesse processo que Eneida presenteia o poeta com os recortes de seu corpo em imagens realizadas pela máquina de xerox (Fig. 66). O filme exalta a anarquia; para além da relação das duas personagens, esse amor libertário se estende a toda comunidade em que estão inseridos, entre sexo, poesia e em constante movimentação revolucionária.



Figura 66 – Frame do filme “A febre do rato”, 2011.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/34973334578942400/>

Diferentemente de “A febre do Rato”, “Chama” não tem uma narrativa linear, saímos das imagens de corpo para uma série de fotografias recortadas com imagens de insetos, animais, frases, pichações, outros corpos e espaços. (Fig. 67).

As imagens provêm de diferentes arquivos, fotografias do meu banco de imagens pessoal, aquelas realizadas durante o processo do trabalho, fotografias que ganhei para o vídeo – em especial as imagens de insetos que Raysa Lemos, estudante do curso de mestrado em agronomia e minha amiga, que encontrei na moradia de Pelotas, realizava para mim durante suas análises de estudo do solo – e imagens retiradas da internet.

Esses recortes foram manipulados, como as imagens do meu corpo, com tons de azul. A visualidade ocorreu no encontro com um raio-X de Maria Bethânia – a cachorra de minha mãe – que sofre de uma lesão na coluna. Comecei a pensar em um por dentro dos corpos quando ainda estava em Curitiba, e a essa imagem, junto ao cotidiano em Pelotas, sobreponho os “raios-X” com fogo, na intenção de mostrar a subjetiva monstruosidade de “Chama”, em um por dentro. Os insetos e animais, frequentemente, são associados à monstruosidade. Em “A metamorfose”, Franz Kafka relata a monstruosidade de Gregor Samsa que se transforma em um inseto.

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a cobertura, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (KAFKA, 2016, p. 7).

A personagem de Kafka acorda de sonhos intranquilos, se percebe em outro corpo e pensa: “- O que aconteceu comigo?” (KAFKA, 2016, p. 7). Gregor Samsa é acometido pela surpresa de sua transformação, se dando conta de que não está mais no mundo onírico dos sonhos, mas que sua monstruosidade é real.

Diferentemente da história contada em “A metamorfose”, em “Chama”, a criação de um período monstro não acontece de um dormir para um acordar; a travessia é longa, as “surpresas” são sentidas aos poucos e continuamente, as imagens anexadas como raio-X têm uma multiplicidade, um inseto apenas seria uma única forma, um corpo dado, mas o trabalho exerce um contínuo. “Digamos que não teve outra escolha, sempre assumindo que não se tratava de escolher a liberdade, mas de fabricá-la. (PRECIADO, 2020, p.35, tradução nossa).⁵⁰

⁵⁰ Digamos que no tenía otra opción, siempre asumiendo que no se tratava de elegir la libertad, sino de fabricarla.



Figura 67 – Larissa Schip, frames de "Chama", 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.

“Chama” pode ser aproximado de “A autobiografia obscena” (2022), da artista Dora Longo Bahia. No vídeo de Dora, são sobrepostos ou justapostos as imagens e sons de alguns trabalhos produzidos anteriormente, como pinturas, esculturas, intervenções, vídeos de sua banda de *punk rock* da adolescência (Fig. 68). Uma voz em *off* narra uma história criada a partir da apropriação de textos de Guimarães Rosa, Pagu, Hilda Hilst, Anne Carson e James Joyce. A artista faz sua autobiografia com críticas ao sistema capitalista. Como “Chama”, esse amontoado de imagens deixa transparecer suas subjetividades e sua coletividade política.



Figura 68 –Dora Longo Bahia, frames de “A autobiografia obscena”, 2022.
Fonte: <https://vimeo.com/701669108>

“Chama” se aproxima do final com uma pequena aranha vermelha que parece dançar ao ritmo da trilha pirata (Fig. 69). Uma aranha que passeia no Sítio da Afetação, e me lembrava, naquele momento, a trajetória que realizei nesta pesquisa. Em seguida, um isqueiro é acendido e apagado, o fogo que sempre carrego em meu bolso (Fig. 70).



Figura 69 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 70 – Larissa Schip, *frames* de “Chama”, 2022, videoinstalação.
Fonte: Acervo da artista.

O processo de criação do trabalho, se deu como uma colagem e, nesse sentido, observo que, em minha produção artística, a colagem sempre aparece, seja em imagens impressas, ou, digitalmente, no audiovisual. Tenho como método, quando estou realizando um trabalho, imprimir imagens e ir colocando em um caderno; com “Chama”, isso não ocorreu porque, conforme ia captando ou adquirindo imagens, elas eram inseridas no programa de edição. Não houve necessidade dos cadernos, mesmo sem saber o que estava por vir, a linha do tempo do programa se apresentava como a linha do tempo que eu vivia; sem respeitar a cronologia, as imagens iam se somando e se ordenando conforme as transformações aconteciam.

A produção de “Chama” se deu em um inadequar-se que, nas palavras de Preciado, sugere uma saída: “Esse despertar é uma revolução. É um levantamento molecular. Um assalto ao poder do eu heteropatriarcal, da identidade e do nome próprio. É um processo de descolonização.” (PRECIADO, 2020, p.45, tradução nossa)⁵¹. E, nas palavras de Halberstam, uma alternativa:

Então qual é a alternativa? Essa pergunta simples revela um projeto político, implora por uma gramática de possibilidades (expressa em gerúndios e voz passiva, entre outras gramáticas do pronunciamento). E expressa um desejo básico de viver a vida de outra forma. (HALBERSTAM, 2020, p. 20).

“Chama” expressa em gerúndio, chamando uma espécie monstruosa de revolução, um desejo de viver a vida de outra forma. Um poderoso processo de estar errado, de perder e fracassar, fracassar tanto para derrubar o vencedor, em busca de uma sociedade nova:

Afinal, os mundos sociais que habitamos, como vários pensadores nos lembram, não são inevitáveis; nem sempre estiveram destinados a ser assim, além disso, no processo de produzir esta realidade, várias outras realidades, campos de saberes e maneiras de ser foram descartados e, para citar Foucault novamente, “desqualificados”. (HALBERSTAM, 2020, p. 29).

“Chama” integrou a exposição “Buraco: exposição independente de artistas visuais e performers”, em maio de 2023 (Fig. 71), com curadoria de Joanes Barauna, e realizada no apartamento onde ela mora, em Curitiba. Uma exposição que surgiu de inquietações relacionadas aos buracos que a atravessavam e do desejo de ocupação do próprio lar. A curadora convidou 12 artistas, com a intenção de, em coletividade, refletirmos sobre maneiras de lidar com os buracos da história, dos corpos, das ruas, das relações, da arte e todos os outros abismos que se abrem.

⁵¹ “Ese despertar es una revolución. Es un levantamiento molecular. Un asalto al poder del yo heteropatriarcal, de la identidad y del nombre propio. Es un proceso de descolonización.”



Figura 71 – Larissa Schip, “Chama”, na exposição “Buraco”, maio de 2013.
Fonte: Acervo da artista.

“Chama” foi exposto como videoinstalação, montada em um dos quartos do apartamento e se deu com projeção sobre um tecido branco, com um ventilador por trás, de forma que o tecido se movia com o vento, enfatizando o movimento do fogo.

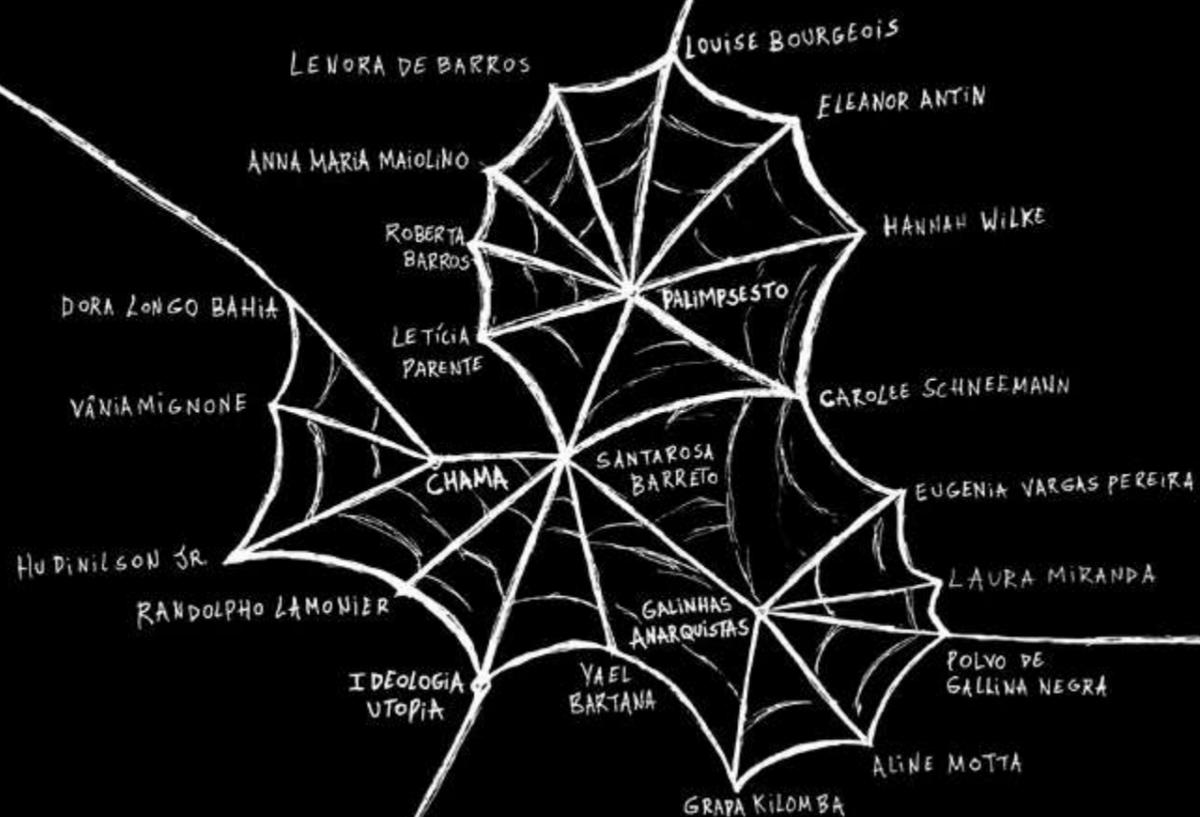
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa nasceu da necessidade de entender o lugar da minha produção artística. Refiro-me a lugar como o espaço físico em que o trabalho pode ser inserido, diante das possibilidades de um amplo sistema das artes – envolvendo instituições e espaços independentes –, assim como o lugar epistemológico, referente às poéticas. Ainda, buscava refletir sobre uma arte feminista, relacionando a minha produção artística com a de outras mulheres, no intuito de analisar, incorporar e revisar a literatura acerca do tema e, assim, contribuir para as reescrituras da historiografia da arte por meio de uma história alternativa, ou contra-história, avessa à tradição patriarcal da arte.

Nesse sentido, busquei estabelecer questões relativas ao acesso das teorias feministas e artísticas, e demonstrar o aporte teórico como uma ação, de escolha e busca, diante dos marcadores sociais, culturais, políticos, econômicos, regionais, de gênero e sexualidade, que me atravessam. A partir de um modo ativista, que observa a história da arte hegemônica, e percebe a estrutura de poder em que ela é estabelecida, constituindo um ponto inicial para pensar a estrutura política do lugar em que atuamos, busquei criar mediações entre conceitos, vivências, estratégias de luta feminista e modos de fazer das mulheres, em um sentido que transcende a reparação histórica de incluir as artistas em espaços institucionais da arte.

Com o objetivo de refletir sobre a minha produção artística, no que diz respeito às influências que interferem em meu processo constitutivo, relatei uma trajetória, na qual estabeleci uma teia de encontros. A teia oferece a possibilidade de especializar as informações e romper com a lógica linear encerrada em um sentido temporalizado de uma cronologia progressiva. Uma forma investigativa, com a oportunidade de uma visualidade a fim de conseguir identificar possíveis conexões e influências, que as artistas apresentadas exercem em minha produção. Uma estratégia metodológica para visualizar, observar e analisar encontros.

Tal processo implicou a elaboração de várias teias, as quais foram sendo construídas por meio de rabiscos em papéis, impressões de figuras das artistas e guias de fios. As conexões estabelecidas nas teias se davam, dentre outros modos, ao ordenar livros ou em meus cadernos de artista que se acumulam em minha estante, desde o ano de 2015, e que hoje percebo tratar-se de narrativas da memória em que pude identificar como a minha produção artística se constituía.



A dificuldade da teia se encontrava em fazer um recorte de artistas, pois diante dos caminhos que percorri, não posso afirmar que somente esses e essas artistas que aparecem nessa pesquisa me influenciaram, assim por vezes a teia se estendia, em outras se reduzia, e quando eu achava que havia estabelecido os encontros que a compõem, minha memória resgatava outra e mais outra experiência. Nesse sentido, imagetivamente, observo as entrelinhas da minha teia, no entanto, acredito que as reflexões de como essas influências ocorrem podem ser percebidas na visualidade que se formou.

Uma tessitura que começa com o trabalho “Palimpsesto” (2018), analisado no primeiro capítulo “Na teia da arte feminista”, uma lambe performance, de minha autoria. Começo com “Palimpsesto”, pois, esse é o primeiro trabalho, que se origina já com a consciência do quanto a arte feminista está inserida em meu processo criativo. Partindo de um encontro com a arte feminista norte-americana, analisei os trabalhos das artistas Carolee Schneemann, Hannah Wilke e Eleanor Antin. Conecto a minha produção a essas artistas, pelo uso do corpo frente à câmera de vídeo. Um processo que possibilitou a criação de arte em espaços íntimos, em que as mulheres atuavam, ou seja, em suas próprias casas, adquiriram meios para um modo de criar que se estabelece pela repetição.

A repetição foi apresentada a partir dos estudos de Andrea Hofstaetter, que segue o conceito de Gilles Deleuze da repetição como transgressão – que se observa tanto no interior de cada obra das artistas, que se apresentam com imagens sequenciadas, quanto em minha produção que, ao observar o modo de criar das artistas, estabelece a repetição na ideia de referenciar as influências causadas por elas. Inserindo a minha poética na arte feminista.

Em seguida, artistas brasileiras se somaram à análise através do modo de criar, com fios e a referência à palavra. Em conexão com “Palimpsesto”, que propõe um texto sem palavras, teço em minha teia os trabalhos de Roberta Barros, Anna Maria Maiolino, Lenora de Barros e Letícia Parente. A língua e a boca aparecem em algumas dessas produções, em que mostram uma vontade de fala, entre silêncios, ruídos e erotismos. Com os fios, crio uma categoria de análise baseada nos modos de fazer feminista, quando, por exemplo, reflito acerca das técnicas de costura que, no passado, significavam um fazer cuja manualidade se restringia à submissão de “dona do lar”. No entanto, quando mulheres artistas começam a usar essa prática, realizam uma poética que subverte a condição das mulheres de um período anterior.

Os estudos de Roberta Barros demonstram como, historicamente, a costura foi criada por mulheres. Nesse sentido, pergunto se a técnica como criação de um novo conhecimento já não seria uma estratégia avessa à construção de um conhecimento produzido pelo sistema patriarcal. Ou seja, como se a costura fosse intrínseca à subversão.

Essa análise perpassa o levante feminista contemporâneo, pois essa pesquisa só foi possível diante do acesso possibilitado por exposições e livros de teoria feminista e arte das mulheres. Relatei esse contexto com a intenção de demonstrar como o movimento feminista ativista estabeleceu uma mudança na produção de conhecimento e estrutura do sistema de arte, assim como possibilitou o meu processo de criação.

Alinhada aos fios, que puxo para tecer essa teia, trouxe a figura da mulher aranha, inserindo a animalidade que perpassa a minha produção artística. Com o ensaio de Rebecca Solnit que atrela a aranha às gerações de mulheres e com as artistas Louise Bourgeois e Lenora de Barros, a aranha simboliza a mãe, mas não uma mãe alinhada à norma social, e sim uma forma monstruosa, um terror patriarcal, a histórica que subverte a figura materna.

A análise dos modos de criar feministas, me levaram a um resgate de textos dos anos 1970-1990, que comparam as possibilidades de criação entre homens e mulheres, com as autoras Linda Nochlin, Judy Chicago e Mira Schor; assim como o ensaio “Um teto todo seu”, de Virgínia Woolf, escrito em 1920. Esses estudos, que giram em torno da ideia de abrir espaço para as mulheres em um meio comandado por homens, demonstram a diferença de poéticas, tratamento e acesso das artistas no sistema de arte. Escritos que advêm de uma perspectiva de um feminismo branco e, nesse sentido, se fez necessário estabelecer um contraponto com o texto “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, de Gloria Anzaldúa, que fala diretamente às mulheres negras, latinas, mães solo, lésbicas e todas aquelas que se encontram a margem de um sistema de privilégios e as aconselha que, diante da falta de estrutura para a criação, não ocorra um impedimento. Assim como o feminismo bastardo de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando*, possibilitaram um olhar para a possibilidade de criação marginal, latina e anarquista.

“Palimpsesto” se inseriu no debate sobre oportunidades na estrutura do sistema da arte nacional, com as exposições “Circuito de Arte de Contemporânea de Curitiba” e “Palimpsesto, 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra”, realizadas em 2019. Um contexto de legitimação da minha produção frente ao circuito de arte. Assim, a análise de “Palimpsesto” ocorreu desde o processo de criação até o momento de expor o trabalho.

Essas exposições me levaram a refletir sobre o lugar da minha produção artística, diante do caráter mercadológico que as artes visuais estão inseridas. Assim, ao mesmo tempo que comecei a me inserir em um sistema oficial, de alguma maneira, esse lugar me causou um desconforto, que se traduziu em um desejo por liberdade. Esse desconforto se estabelece tanto na questão da poética como na linguagem, o que fica evidenciado com “Palimpsesto” por sua técnica de lambe-lambe, avessa à questão mercadológica. Nessas reflexões insiro o trabalho da

artista Santarosa Barreto, em minha teia, que se conecta à minha poética, a partir da linguagem do lambe e na noção anarcofeminista.

O meu desejo pela liberdade criativa se traduziu em meus processos resgatando memórias de infância e adolescência, assim a trajetória que apresentei nesta pesquisa, não seguem uma temporalidade linear, ainda que os trabalhos artísticos apresentados sigam a cronologia. As afetações que os tornaram possíveis ocorreram em diversos momentos dos últimos 12 anos, causando uma temporalidade nebulosa.

Esses resgates levaram a uma crescente visualidade da cultura punk, das ideologias anarquistas e transfeministas, presentes no vídeo “Galinhas anarquistas” (2019), analisado no segundo capítulo denominado “Galinhas anarquistas: modos de ser e criar”. Influenciada pelas reflexões de Gloria Anzaldú, começo o capítulo com o lema anarquista “Faça você mesma”, em busca de uma visualidade cada vez mais marginal perante a norma social. Os fios condutores que tramam essa teia começam nesse texto com o fazer de artistas mulheres. Mas os fios também advêm da cultura periférica – contexto no qual me insiro, e que descobri na caminhada de ser artista, pois, em período anterior, essa condição não era identificada por mim, diante das estratégias de universalização a que somos impostas –, na periferia, em que as técnicas de costura, em customização de roupas, é estratégia decolonial. A costura que se soma à cultura punk e anarquista, em que a técnica se estabelece como modo de vida anticapitalista. Assim, continuo puxando fios, em um modo de criar marginal, que demonstra o lugar epistemológico do meu fazer.

O transfemismo aparece desconectando a ideia da sujeita mulher, ampliando o conceito de feminismo. Alinhado ao transfeminismo de Sayak Valência, a qual defende a luta para todos os corpos subalternos, diante da necropolítica que nos atinge, como um movimento que observa a complexidade de sujeitos e sujeitas políticos, em um desejo de não reduzir lutas de resistência, nos limites de essencialismo biológico. Ampliando os corpos subalternos, esse feminismo encontra o movimento antiespecista, seguindo as palavras de Paul B. Preciado, que discorre sobre como o feminismo não é um humanismo e sim um animalismo. A partir dos estudos localizados na América Latina, observei esse forte entrelaçamento entre o transfeminismo e o movimento antiespecista. Diante da objetificação e crueldade que os corpos atrelados a esses movimentos são submetidos diante da necropolítica que conduz o mundo em que vivemos.

Assim puxo a minha teia à artista Eugenia Vargas Pereira, em um trabalho que soma seu corpo a pedaços de animais mortos. Em sintonia com “Galinhas Anarquistas”, que observa o modo de vida animal, em reflexões sobre afeto. Diferentemente de Eugenia, essa soma não se dá pela objetificação e morte, e sim na busca de animalizar o humano, em conexão com a artista Laura Miranda.

“Galinhas anarquistas” apresenta uma narrativa, uma conversa que surge com o desejo de afetar a revolta, pois o trabalho que começou com a intenção de elencar ideais anarquistas, passou a discorrer sobre como podemos descrever um afeto genuíno. A narrativa inserida criou conexões com os trabalhos das artistas Aline Motta, Grada Kilomba e o coletivo *Polvo de Gallina Negra*, diante de encontros que me fizeram refletir sobre as amarras que minha formação artística encontrava nas artes visuais. Encontros que demonstraram outros modos de criar, em conexão com o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, a percepção de um modo de criar ligado às mulheres.

A narrativa inserida em “Galinhas Anarquistas” não teve a intenção de ir contra ao que se espera no circuito de arte, mas se apresenta como possibilidade de entender o meu modo de criar, de me conectar com produções que se assemelham às minhas vivências, em tentativas de se desvincular do que anteriormente me foi colocado como “certo”, uma forma de liberdade, que em meu contexto significava um fazer desobediente.

No terceiro capítulo, “Tecendo uma realidade reimaginada”, analiso o impacto que a narrativa exerceu sobre minhas pesquisas diante da exposição “Grada Kilomba: Desobediências Poéticas”, que enfatizou, para mim, a necessidade de mudar o olhar para as produções de artistas que configuram uma categoria de subalternidade. Ou seja, mais do que propor uma reparação histórica alinhada às estratégias de incluir essas produções em acervos ou espaços institucionais da arte, passei a entender que precisamos adquirir conhecimento sobre esse outro modo de fazer, sem direcionar o olhar com as mesmas características da arte hegemônica. Alinhada ao conceito de decolonialidade como um caminho para resistir e desconstruir padrões, em conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.

Diante dos movimentos feministas, transfeminista, anarquista, antiespecista e decolonial, este texto foi conduzido em torno de estratégias ativista, visto que, com a estrutura capitalista e a política de estado na qual estamos inseridos, não podemos abandonar completamente lutas coletivas, para que tenhamos políticas públicas, e mudanças na estrutura do sistema de arte, a fim de sobrevivermos.

No entanto, a necessidade que originou esta pesquisa, se transmutou em desejo, diante do objetivo de refletir sobre o conceito de reimaginação de Jota Mombaça. Alinhada à ideia de que todo poder é uma ficção, e diante da impossibilidade de negociar com esse poder, o conceito de reimaginar propõe o abandono do mundo, em busca de imaginar outras formas de viver.

A busca por um novo mundo, está atrelada a ideia de abandonar as ficções que imaginamos para a construção do presente, como as de gênero, sobre a qual discorre Judith Butler, assim como as de tradição geracional ligada a herança e

memória que Jack Halberstam propõe ao analisar a figura da mãe como requisito para se tornar mulher. Assim um desmonte se fez necessário, o olhar, nesta pesquisa, sempre esteve direcionado a “outra” perante a norma social. A outra, que me inclui, em um sentido de coletividade, em conexões de uma vivência em comum. No entanto, nesse processo de escrita, pude perceber, que para além da ideia da sujeita mulher, o que de fato me interessa são os modos de fazer nas poéticas dessas artistas. Nesse sentido, o caráter biológico passa por uma desconstrução.

A ideia de abandonar o mundo em que vivemos se tornou, para mim, uma micropolítica com a trajetória do mestrado, no deslocamento para cidade de Pelotas e em um novo modo de vida, abandonando meu estilo de vida até aquele momento. Tais constatações aparecem nos dois trabalhos realizados durante o mestrado, “Ideologia Utopia” (2022) e “Chama” (2023).

“Ideologia Utopia” (2022) é um lambe-lambe realizado para a porta de entrada do Centro de Artes da UFPel. O trabalho puxa a minha teia até as profecias de Randolpho Lamonier e as afirmações sobre o patriarcado de Yael Bartana, alinhados não somente pela linguagem da escrita, mas com a poética da imaginação.

Em “Chama” (2023), a videoinstalação é guiada pelo fogo de fogueira que encontrei em Pelotas, símbolo de transformação, morte e renascimento, alinhado ao cenário político e aos amores que encontrei em minha nova morada. Em uma chama referente à ação de um outro modo de vida, referente ao verbo “chamar” em um período de afetações diárias, que causaram transformações alinhadas à ideia de monstruosidade de Paul B. Preciado e ao fracasso de Jack Halberstam. Com os registros de mudanças sentidas no próprio corpo, o vídeo alinha a produção de Hudinilson Jr., a cor e as frases soltas das pinturas de Vânia Mignone, e a colagem autobiográfica de Dora Longo Bahia.

Em um inadequar-se, uma busca, um despertar revolucionário, um projeto político, as palavras de Jack Halberstam, continuam ecoando em minhas reflexões, quando pergunta: qual é a alternativa? Expressando o desejo de um viver outro, para escaparmos das normas sociais, o poder das ficções, o mundo capitalista. Pois, se Halberstam dirigisse essa pergunta diretamente a mim, eu teria que responder “não sei”.

Esta dissertação é um palimpsesto, com sombras e memórias, é uma travessia, uma zona de contradições, é uma busca por entendimento de encontros, é um desejo de contribuição para uma arte feminista, uma colagem de imagens e ideias, um escape, um flerte com outro modo de vida.

Seguindo a metodologia proposta por Sandra Rey, busquei nesta pesquisa verdades questionáveis. O conceito de reimaginação, me proporcionou um entre. Um entre o ativismo coletivo, sem o qual não sobreviveríamos neste mundo.

Nesse sentido, continuo tecendo o fio da minha teia, mesmo que a memória possa estar a serviço contraditório, mas com uma repetição, que atua como princípio de transgressão, no rompimento com a ordem estabelecida.

De forma palimpsística, minha alternativa ocorre em busca de outros modos de produzir e de viver. Parafraseando Rafael, na conversa de “Galinhas Anarquistas”, que sobre o afeto sentido expressa “eu tenho possibilidades”, continuo na busca pela valorização de artistas mulheres, a não submissão ao sistema que tenta nos impedir de criar, a busca pelo fracasso, a desconstrução do gênero, a monstruosidade, a fuga, as tentativas de estar menos inserida em um modo de vida capitalista, as micro e macro estratégias ativistas. Em um desejo de pensar um outro modo de produzir e de viver. Um outro modo, e mais um, e espero que em um sempre contínuo, mais outro afetando a revolta.

Porém, nada disso é reimaginar, pois reimaginar não é uma ideologia, não é um feminismo ou um transfeminismo, não é um animalismo, nem um anarquismo, não é uma estratégia, não é buscar alternativas, não é uma memória tecida em fios, não é viver nesse mundo. Reimaginar é uma utopia?

REFERÊNCIAS

!Women art revolution. Direção: Lynn Hershman Leeson. Produção: Lynn Hershman Leeson, Alexandra Chowanec, Kyle Stephan. Estados Unidos: Zeitgeist Films, 2011. 1 DVD.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas:** uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Ponta Grossa: Monstro dos Mares, 2019.

BARRETO, Santora. **A Luta.** Cartaz. São Paulo: Ikrek. 1986. Disponível em: <https://www.ikrek.com.br/product/a-luta/>. Acesso em 07 ago. de 2023.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque:** ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BERGAMASCHI, Bárbara. O Eterno Nascimento da Forma Fotopoemações de Anna Maria Maiolino. In: **Arte & Censura.** Rio de Janeiro, v.2, n.33, p. 201-237, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40229>. Acesso em 07 ago. 2023.

BOURGEOIS, Louise. **Louise Bourgeois, destruição do pai, reconstrução do pai.** São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 / crocodilo, 2020.

CHICAGO, Judy. A mulher como artista. In: **Histórias da sexualidade:** antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 38-42.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural:** depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em: 07 ago. 2023.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais:** arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

Febre do Rato, A. Direção: Cláudio Assis. Produção: Julia Moraes e Cláudio Assis. 2011. 1 DVD.

Fuga das galinhas, A. Direção: Peter Lord e Nick Park. Produção: DreamWorks Animation. 2000. 1 DVD.

GALINDO, María. Bastarda. In: **Revista de la Universidad de México.** México, set, 2020. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4f1e3138-e08f-4716-b5e2-c014e-8f5fd77/bastarda>. Acesso em 20 out. 2023.

_____. Contracultura, contrapoder o ¿cómo hacer una revolución? ¿Qué es la revolución feminista?. In: **Revista de la Universidad de México. México,** marzo, 2021. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/40bbe834-fb20-4252-b346-0fa-53d532b0b/contracultura-contrapoder-o-como-hacer-una-revolucion>. Acesso em 20 out. 2023.

_____. Bastarda. In: **re Vista, Buscamos ideas interesantes y decimos lo que pensamos.** Bolívia, n.2, maio 2020. Disponível em: https://issuu.com/re--vista/docs/re_vista_no2. Acesso em 20 out. 2023.

GALLO, I. (2011). POR UMA HISTORIOGRAFIA DO PUNK. **Projeto História:** Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 41. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>. Acesso 07 ago. de 2023.

Grada Kilomba: desobediências poéticas / curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli ; ensaio Djamilia Ribeiro. -- São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2019.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso.** Recife: CEPE, 2020.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras:** Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2021.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo políticas arrebatadoras.** 13 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

HOFSTAETTER, Andrea. **Repetição e transgressão:** dispositivos poéticos e potencial utópico. Tese (Doutorado Artes Visuais) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista:** Arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Cia das Letras. 2018.

JANSON, H. W.; JANSON, Antony F. **Iniciação à história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JONES, Patrice. **Volverse más queer.** 2019. Disponível em: <https://paroledequeer.blogspot.com/2020/02/volverse-mas-queer-patrice-jones.html>. Acesso 07 ago. 2023.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** São Paulo: Companhia das letras, 2016.

Laura Miranda: Nomos/ curadoria Kátia Canton. Folder. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer. 2018

LEMEBEL, Pedro. **Falo por minha diferença.** Tradução Nina Rizzi. 1986. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/47938/manifesto-falo-por-minha-diferenca>. Acesso 07 ago. 2023.

Lenora de Barros: Minha Língua/ curadoria Pollyana Quintella. São Paulo: Pinacoteca. 2022

LIPPARD, Lucy R. Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970. In: **Histórias da sexualidade:** antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 61-68

LOADENTHAL, M., & LOPES STEPHAN, C. (2016). Autorretrato: el cuerpo como resistencia. **Revista Latinoamericana De Estudios Críticos Animales,** 3(2). Disponível em: <https://revista-leca.org/index.php/leca/article/view/114>. Acesso em 07 ago. 2023.

MAIOLINO, Anna Maria. Tudo começa pela boca. In: **Arte e Ensaios.** Rio de Janeiro, n.29, p. 6-25, 2015. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/1.AE29-Entrevista-anna-maria-maiolino.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 10 jul. 2021

MOTTA, Aline. **Filha Natural**. 2018. Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>. Acesso em 07 ago. 2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora. 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>. Acesso 07 agosto 2023.

PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

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

_____. **Yo soy el monstruo que os habla**: Informe para uma academia de psicoanalistas. Barcelona: Editorial Anagramas, 2020.

Polvo de Gallina Negra: Mal de ojo y otras recetas feministas. Catálogo. Santiago, Chile: Centro Nacional de Arte Contemporáneo. 2022. Disponível em: <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/04/polvo-de-gallina-negra-ok-final-doble-pag-1.pdf>. Acesso em 07 ago. 2023.

RENDÓN, Valentina Trujillo. Repensar lo humano desde el transfeminismo antiespecista. In: **Analéctica**. vol. 8, núm. 50, 2022. p. 204-225.

RESENDE, Ricardo. **Posição amorosa**: Hudnilson Jr.. São Paulo: WMF, 2016.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITE, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.). **O meio como ponto zero**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002.

RIBEIRO, António Pinto. **Podemos descolonizar os museus?**. Ponta Grossa: Monstro dos Mares. 2016

SCHEDLER, L. ARTE (POSTAL) COMO PROCESSO. Palíndromo, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 020-041, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/7733>. Acesso em: 7 ago. 2023

SCHNEEMANN, Carolee. Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera. In: **More Than Meat Joy**: Performance Works and Selected Writings. Nova York, 1997.

SCHOR, Mira. Patrilinearidade. In: **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 129-143

