

COLEÇÃO

ARTICULAÇÕES

POÉTICAS

E ESCRITAS

DE SI

VOLUME III

PRÁTICAS

FEMINISTAS DE SI



COLEÇÃO

ARTICULAÇÕES POÉTICAS

E ESCRITAS DE SI

VOLUME III

PRÁTICAS

FEMINISTAS DE SI

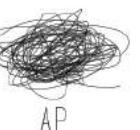
Debora Pazetto
Marta Martins
Rosana Bortolin
Sandra Correia Favero
Silvana Macêdo (Org.)

1ª Edição

Santa Maria
EDITORA PPGART
2021

PPGART
editora

UDESC | CEART



C691 Coleção articulações poéticas e escritas de si [recurso eletrônico] : volume III : práticas feministas de si / Debora Pazetto ... [et al.] organizadoras. – 1. ed. – Santa Maria, RS : Editora PPGART, 2021.
1 e-book : il.

ISBN 978-65-88403-40-2

1. Literatura brasileira 2. Articulações poéticas
3. Escritas de si 4. Ensaios 5. Feministas I. Pazetto,
Debora

CDU 869.0(81)-82

Ficha catalográfica elaborada por Shana Vidarte Velasco –
CRB 10/1896 - Biblioteca Central - UFSM

Organizadoras

Debora Pazetto, Marta Martins,
Rosana Bortolin, Sandra Correia Favero
e Silvana Macêdo.

Equipe editorial

Gustavo Reginato, Martina Hotzel,
Sandra Correia Favero e Silvana Macêdo

Design Gráfico

Martina Hotzel



Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.
Av. Roraima 1000. Centro de Artes e Letras, sala 1324. Bairro Camobi. Santa Maria/RS.
Telefones: 3220-9484 e 3220-8427
E-mail: editorappgart@ufsm.br e seceditorappgart@gmail.com
coral.ufsm.br/editorappgart/

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	007
PONTES SOBRE ABISMOS	019
Aline Motta	
ARTE, FEMINISMOS E ESCRITAS DE SI: UM EXERCÍCIO ESTÉTICO E POLÍTICO	033
Luciana Gruppelli Loponte	
CARTAS À OUTRA	045
Bárbara Paul e Bruna Ribeiro	
ESCRITA DE MIM E O PROCESSO CRIATIVO DA INSTALAÇÃO “ELAS”	073
Kássia Borges	
UM OLHAR SOBRE A TRAJETÓRIA DE KÁSSIA BORGES	083
Rosana Bortolin	
EU SOU UM OUTRO VOCÊ	103
Juliana Crispe	
ESBOZO DE UNA SUBJETIVIDAD	117
Rosa Maria Blanca	
CORPOS FEMINISTAS EM DIÁLOGO: UMA CONVERSA ENTRE LETÍCIA HONORIO E LORENA GALERY	135
Letícia Honorio e Lorena Galery	
JOGO DE PACIÊNCIA 2020-21 (EM PROCESSO, ENQUANTO DURAR A PANDEMIA NO BRASIL)	153
Ana Sabiá	
DIFUSO EMARANHADO: O CORPO, PURA INCERTEZA	167
Silvana Macêdo	
MINI BIOS	185



INTRODUÇÃO

O início da pandemia e do isolamento social causou um forte choque que nos abalou e, em um primeiro momento, nos paralisou. Em abril de 2020, com a suspensão das atividades de ensino e extensão na UDESC, sentimos muitas angústias e incertezas, percebendo o impacto da pandemia crescer no decorrer dos meses subsequentes em nossa comunidade universitária, na sociedade brasileira e no restante do mundo, de forma profundamente desigual. Em meio ao caos social e sanitário, passamos por intensos aprendizados para conseguir dar seguimento a nossas vidas. Passou a ser primordial, em nossas preocupações, uma atenção maior para o cuidado com a vida e o meio ambiente. O isolamento físico, possível apenas para uma parcela da população, escancarou ainda mais as vergonhosas desigualdades da sociedade brasileira. Sem o devido apoio estatal, muitas pessoas com pouco ou nenhum acesso ao mundo digital, ao emprego e à renda básica se distanciaram dos cursos de graduação para lutar pela sobrevivência.

Neste contexto, e paradoxalmente, o modo de ensino remoto emergiu atropelando muitas ausências e exclusões, mas também como um lugar de afirmação das potências do desejo e do diálogo. Em eventos online, muitas pesquisas universitárias puderam continuar sendo compartilhadas e abrir, assim, espaços de esperança, resistência, valorização da vida e luta por direitos humanos. Diante da situação, o Programa de Extensão Ações Poéticas e o Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC, realizou o simpósio **ARTICULAÇÕES POÉTICAS E ESCRITAS DE SI** de modo virtual.

Entre os meses de outubro e novembro de 2020, reunimos convivas de outras instituições de ensino superior e também da comunidade extra-universitária para apresentar suas produções artísticas e seus trabalhos teóricos que se aproximam da proposta de *escritas de si*. Parte da reverberação dos resultados é agora apresentada neste livro, publicado pela Editora do PPGART, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM.

Michel Foucault em seu texto *A escrita de si* aborda ideias de filósofos da antiguidade que tinham na escrita uma forma de cuidado de si, uma prática para o autoconhecimento. Nesta perspectiva, a escrita de si oferece um meio para construirmos nossa subjetividade através da experiência da escrita. No simpósio, pensamos a escrita de si ampliada para qualquer forma de manifestação artística – produzir arte é, também, escrever de si.

Para examinar as múltiplas possibilidades da escrita no campo das artes, formamos quatro mesas no simpósio: *Das caminhadas e das escritas; Escritas fora do armário; Práticas feministas de si; e Formas de narrar*.

A mesa *Das caminhadas e das escritas* realizou dois encontros partindo do desejo de trazer escritas de si que pudessem destacar o deslocamento enquanto um movimento que impulsiona provocações nos processos de criação de artistas convidados. Os encontros evidenciaram mundos possíveis na impossibilidade de certezas em que vivemos. Assim, ativaram nossos corpos e mentes por meio de manifestações artísticas, sejam elas sobre ou com arte, através da escrita e/ou imagem. O primeiro encontro promoveu uma conversa entre Carina Weidle e Danillo Villa com a mediação de Daniela Vicentini e Gabriel Bonfim. O segundo encontro reuniu Déba Viana Tacana e Márcia Sousa, sendo mediado por Anna Moraes e Elisa V. Queiroz. As artistas convidadas, bem como integrantes do grupo que organizou a mesa, apresentam-se neste livro com ensaios escritos e/ou visuais, que tiveram como referência as comunicações, conversas e reverberações propiciadas pela mesa.

Abrindo o capítulo *Das caminhadas e das escritas*, nos deparamos com a escrita de si realizada por Sandra Correia Favero em suas caminhadas pelo Pontal da Daniela, em Florianópolis. Sua contribuição é uma série de fotografias, *Inanimados*, em que a natureza se mostra violentada.

Márcia Sousa apresenta *Lições da terra e da água*, em que, segundo a artista, “breves permanências em reservas ecológicas ainda preservadas, mas ameaçadas e em iminente risco, têm gerado extraordinárias experiências de vida e um arquivo fluido de imagens, sons, mapas, desenhos e anotações”. Com Alecxandro Nascimento, colaborador na sua pesquisa, fizeram os registros fotográficos presentes no ensaio e o vídeo apresentado no simpósio do Parque Estadual da Serra do Tabuleiro, unidade de conservação de proteção integral localizada em Santa Catarina.

Em meio a movimentos e deslocamentos, “entre territórios e identidades, entre espaços e lugares”, como diz Déba Viana Tacana, “a partilha começa com a cerâmica nas adjacências da morte”. A artista coleta argila em territórios indígenas que se encontram vulneráveis quanto à demarcação e violação dos direitos humanos e onde as lideranças são constantemente ameaçadas e mortas. Da Amazônia, sua origem, até o sertão, Déba Tacana investiga por meio de corpos cerâmicos as memórias de seus parentes assassinados, em busca da “luz que anda”. As impactantes apresentações instigaram Leandro Serpa, Luiza Reginatto e Odete Calderan a desenvolver um texto a seis mãos, *Déba Tacana e Márcia Sousa: deslocamentos e poéticas da existência*.

No simpósio, Danillo Villa nos trouxe, em suas palavras, “as memórias das suas primeiras andanças pela zona rural de Echaporã no interior de São Paulo, como experiência de afetação, buscando sinais confirmatórios externos, sinestesias, alguma vibração que ampliasse as paisagens internas, através daquilo que é próximo”. Neste livro, apresenta um ensaio com desenhos em grafite sobre papel, *O infinito a seu dispor*. A conversa com Danillo levou Anna Moraes e Luanda Olívia a uma troca de cartas entre si, *Sobre desenhar modos de alcançar um céu*, como uma reflexão

sobre a fala de Danillo Villa e, ao mesmo tempo, um encontro para o diálogo com seus próprios processos de criação artística. Luanda percorre um caminho encontrando em Danillo, em Anna e em seus desenhos relações entre céu e terra, memória e fabulação, “pois se a memória está na terra, talvez a fabulação possa forjar um pedaço de céu”.

Ontem o dia estava assim, é um ensaio visual criado por Elisa Vieira Queiroz e Gabriel Bonfim, a partir da vontade de estar poeticamente presentes, marcando trajetos: “as nossas andanças, percalços, tropeços, descobertas, rastros, silêncios, caminhos, escolhas, passagens, falhas, fracassos, sucessos, recomeços.”

Carina Weidle apresentou no simpósio registros da performance *Cake*, constituída por uma série de ações que se valeram dos seus pés e sapatos, sua mala e de materiais moldáveis como elementos. A performance aconteceu na cidade de Aschaffenburg, contando com a participação da comunidade local. A artista trouxe para o livro a reflexão que fez sobre o processo de criação e o resultado da ação performática. Daniela Vicentini, que mediou a conversa com a artista, traz em um ensaio textual *E tudo se move – sobre Cake*, suas impressões a respeito da performance. Também apresenta Peixinho, um relato em aquarela sobre papel manteiga, sobre a percepção de um espaço-tempo que se dá pelo encontro entre seus pensamentos e o mar durante uma caminhada na praia.

A mesa *Escritas fora do armário*, título inspirado no clássico – e infelizmente ainda atual – texto de Eve Sedgwick, foi coorganizada por um grupo de pesquisa parceiro, também do Departamento de Artes Visuais da UDESC, o GUARÁ – Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea. A mesa foi composta por dois encontros: *Representações artísticas da infância queer*, com Natalia Borges Polesso, Be Leite e mediação de Carol Garlet e Debora Pazetto, e *Visibilidade lésbica na fotografia*, com Tata Barreto, Lívia Auler e mediação de Carina Castro e Debora Pazetto.

No simpósio, o primeiro encontro discutiu a importância das narrativas artísticas com perspectivas infantis como estratégia de reparação para crianças e adultos LGBTIQ+, considerando que a possibilidade de construir narrativas e imagens é uma maneira de criar outras referências de infâncias, especialmente daquelas invisíveis ou proibidas. Neste livro, artistas e mediadoras contribuíram com ensaios originais.

Natalia Borges Polesso, autora do premiado *Amora*, participa um conto inédito sobre águas, juventude, família, viagens internas e externas. O conto não é necessariamente sobre lesbianismo, é com lesbianismo. Como em seus diversos livros, Natalia constrói narrativas e cenários nos quais as lésbicas simplesmente manifestam sua existência. No mundo em que vivemos, revelar sistematicamente, por meio da literatura, que lésbicas existem na vida cotidiana – em suas diversas complexidades, diferenças e relações – é uma forte postura política.

Be Leite, que pintou as polêmicas crianças viadas censuradas na exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (2017-8), guia seu processo criativo a partir da colagem de referências vindas da música, dos filmes, do universo infantil dos desenhos animados e do mundo pop. Aqui, apresenta um ensaio visual construído como páginas de um diário de 2020, ano em que se descobriu trans-agênero.

Carol Garlet, artista, educadora e pesquisadora das poéticas do corpo, contribui com um ensaio que traz, em meio às questões teórico-estético-políticas do lesbianismo no campo das artes visuais, uma discussão sobre o trabalho de outra artista lésbica: Mariana Pacor.

O segundo encontro discutiu as ausências e presenças de mulheres lésbicas na produção artística, como sujeito e tema, tendo como eixo condutor a representação fotográfica. Novamente, artistas e mediadoras contribuíram com interessantes ensaios textuais e visuais para este livro.

Lívia Auler, artista visual, pesquisadora e uma das fundadoras do coletivo Nítida - fotografia e feminismo, compartilha uma proposta que

transita entre o relato biográfico da famosa fotógrafa Alice Austen, a escrita de uma carta impossível a essa artista e alguns elementos da sua própria poética audiovisual.

Tata Barreto, fotógrafe com atuação voltada para as áreas de artes, comunicação, cultura e diversidade, fundadora da *Gataria*, primeira agência de fotografia voltada para o público LGBTQ+ no Brasil, apresenta um ensaio visual que captura momentos expressivos de um *drag king* na quarentena, seguido de um ensaio textual no qual questiona os modelos hegemônicos de masculinidade.

Carina Castro, fotógrafa com trabalhos voltados aos movimentos populares de moradia, movimentos feministas e LGBTQ+, contribui com um projeto texto-visual no qual retrata o próprio corpo como suporte de linhas tatuadas em outros corpos, se expondo como um arquivo de memórias amorosas fragmentadas que provoca a reflexão sobre o caráter colaborativo da formação das identidades lésbicas.

Debora Pazetto, professora de histórias e teorias das artes na UDESC, com pesquisa voltada para a análise da arte contemporânea brasileira pelo viés dos feminismos queer e das teorias descoloniais latino-americanas, apresenta um ensaio que reverbera importantes teorias lésbicas para debater o apagamento sistemático - nas imagens, documentações, narrativas históricas e contemporâneas – da vida e do trabalho de artistas lésbicas.

A mesa *Práticas Feministas de Si* foi constituída por três encontros que reuniram artistas, professoras e estudantes para explorar discussões feministas relacionadas com a escrita de si. A mesa foi nomeada a partir da expressão cunhada por Margareth McLaren, que alia a escrita de si foucaultiana ao projeto feminista de romper o silenciamento imposto historicamente às mulheres. O primeiro encontro foi entre Kássia Borges e Rosa Maria Blanca, com mediação de Letícia Honório e Rosana Bortolin;

o segundo encontro foi entre Aline Motta e Luciana Loponte, mediadas por Lorena Galery e Ana Sabiá; e o terceiro contou com a participação de três artistas do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas e uma convidada: Bárbara Paul, Bruna Ribeiro, Silvana Macêdo e Juliana Crispe (convidada), apresentando suas produções artísticas que articulam escrita de si com feminismos.

Neste livro, as conversas e debates que aconteceram no simpósio foram elaboradas na forma de ensaios textuais, visuais e, às vezes, um misto dos dois. A artista Aline Motta apresenta o ensaio visual *Pontes sobre Abismos* que aponta para narrativas sobre si e sua genealogia familiar. Ao investigar sua história familiar, Aline percorre territórios dentro do Brasil e além, numa busca que a leva até a África, entremeando sua escrita de si com a construção histórica e social do Brasil.

Em *Arte, Feminismos e Escritas de si: um exercício estético e político*, Luciana Loponte formula as seguintes perguntas: “Que escritas precisamos para os tempos conturbados em que vivemos? Que escritas de nós mesmas são capazes de deslocar verdades estabelecidas sobre arte, feminismos, mulheres, relações de gênero e sexualidade?” Para buscar elucidar estas questões, Luciana Loponte nos direciona a um diálogo com intelectuais e artistas como Margareth Rago, Michel Foucault, Gloria Anzaldúa, Jota Mombaça, Grada Kilomba e Louise Bourgeois.

No ensaio visual *Cartas à Outra*, Bárbara Paul e Bruna Ribeiro trocam correspondências entre si nas quais refletem sobre seus processos de produção artística com uma linguagem intimista. As artistas revelam memórias traumáticas, bem como as estratégias que criam para enfrentar condicionamentos sociais opressores e violências de gênero.

Em *Escrita de Mim e o Processo Criativo da instalação Elas*, Kássia Borges aborda algumas questões relacionadas ao feminino e à sua ancestralidade indígena. Em seu trabalho artístico, Kássia Borges denuncia a violência e a cultura do estupro na sociedade patriarcal colonizadora.

Rosana Bortolin, em *Um Olhar sobre a Trajetória de Kássia Borges*, nos conta aspectos relevantes da biografia de Kássia Borges, como sua busca por conhecer mais a cultura paterna Karajá, os costumes, rupturas e dores que ela vivenciou, ressaltando também os aprendizados e a sua luta como mulher indígena. Rosana destaca o encontro de Kássia com a produção das bonecas Karajás, uma tradição feminina passada de mãe para filha, que preserva valores, histórias e mitos do povo Karajá Iny.

Os laços entre mulheres de gerações distintas também está presente no ensaio visual *Eu sou um outro você*, de Juliana Crispe, no qual a artista fabula um encontro impossível entre sua filha e sua avó, falecida muitos anos antes da sua gestação. Juliana aproxima elos de sua biografia por meio de sobreposições de três vídeos, cujos fotogramas integram este ensaio. Aqui, Juliana se vê num espaço-entre, onde elabora a morte da avó enquanto gesta uma nova vida.

Rosa Blanca, em *Esbozo de una Subjetividad*, escreve sobre suas relações com a fotografia partindo das (des)identificações evocadas por autorretratos, narrando histórias do seu percurso poético e da sua condição bilíngue. O foco no corpo, fotografia, subjetividade e feminismos também está no cerne do trabalho de Letícia Honório e Lorena Galery, que se entrevistam mutuamente em *Corpos Feministas em diálogo*. O ensaio visual de Ana Sabiá é um recorte da série *Jogo da Paciência*, que reúne autorretratos realizados durante a pandemia. Silvana Macêdo apresenta o ensaio visual *Difuso emaranhado: o corpo, pura incerteza*, no qual reúne pinturas e escrita de si para expurgar do corpo as marcas de memórias traumáticas e abrir novas possibilidades de vida para si e para outras. Os textos desse volume são elaborações das conversas que aconteceram no simpósio, tanto dos trabalhos apresentados na mesa quanto as contribuições que vieram a partir delas pelas mediadoras.

Para a mesa “*Formas de Narrar*”, dois encontros foram realizados. O primeiro, *Gesto e singularidade*, contou com a contribuição da pesquisadora Bianca Tomaselli, que apresentou a obra do cineasta espanhol Val del Omar e Maruja Mallo, da psicanalista Gerusa Bloss, que discutiu a narrativa na obra de Sophie Calle, e da artista e pesquisadora Patrícia Franca Huchet, que apresentou parte de sua obra intitulada “A prisioneira”. A conversa entre as participantes teve a mediação de Letícia Cardoso e Marta Martins, as quais propuseram moldura e encaixe aos temas abordados pela mesa, tão distintos e convergentes ao mesmo tempo. Assim, foi possível realizar uma bricolagem entre teorias, imagens e procedimentos de criação que conferem singularidades e gestualidades nas composições artísticas.

O ensaio de Patrícia Franca-Huchet, *Atravessando o enigma com Antígona: Anotações para o futuro*, trata da construção de imagens a partir de arquivos da própria autora, como também imagens prontas e históricas. Há o interesse pela teatralidade, a fotografia, os mitos, ficções, cenários e as impressões que são recolhidas pelas práticas realizadas. Uma trama que transcende limites entre consciências e inconsciências, se vista pela história do mito de Antígona para remontar histórias que a inquietam.

No texto *Entre o Autorretrato de Val del Omar e as fotografias de si de Maruja Mallo*, de Bianca Tomaselli, aparecem aproximações que ampliam os pontos anteriores. O misticismo, as festas populares, as simbologias, os hibridismos e o universo das teorias que emolduram os movimentos artísticos convergem, num elo muito bem articulado entre gesto e singularidade. Elementos que também são amarrados por Gerusa Morgana Bloss no texto *Sophie Calle e escrita de si: um diálogo entre arte e psicanálise*, em que a autora empreende elaborações a partir dos estudos de diários, pistas e documentos deixados pela artista. Por fim, neste conjunto de deambulações entre arquivos mnemônicos e histórias, *Carta ao Sonho*, confeccionada na Ilha de Santa Catarina por Letícia Cardoso, encerra a sessão tratando da realização do trabalho prático e da escrita teórica como um modo de sonhar o texto.

Para o segundo encontro, intitulado *Inscrições e rastros*, contamos com a participação da professora bioarqueóloga Maria Fátima Ribeiro Barbosa, que contou sobre seu trabalho com Arqueologia e Preservação Patrimonial em sua pesquisa na Serra da Capivara, no Sul do Piauí, e da artista e pesquisadora Priscila Pinto, que compartilhou sua pesquisa artística sobre temas amazônicos. A mediação ficou por conta de Edson Macalini e Silmar Pereira, que articularam uma importante conversa sobre a conexão entre arte e natureza como base de pesquisa das duas participantes nos universos da biologia, arqueologia e artes visuais.

O terreno de investigação de Fátima Barbosa aparece em *Inscrições e Rastros na área arqueológica da Serra da Capivara*, vestígio dos paredões de pedra, dos rastros humanos no continente americano, da flora e da fauna preservadas através dos tempos no parque situado ao sul do Piauí, onde realiza seus estudos. A conversa ocorre também entre biomas brasileiros, Amazônia e Caatinga, que são conectados por meio do ensaio *Narrativas nos rastros da Cobra*, de Priscila de Oliveira Pinto Maisel. A artista e professora investiga os mitos das serpentes amazônicas, a origem do mundo e da humanidade na terra, na região que habita desde criança. No texto de Edson Macalini e Silmar Pereira, intitulado *Formas de Narrar - inscrições e rastros*, os autores escavam um pouco mais as discussões expostas pelas participantes da mesa, registrando suas impressões sobre o universo misterioso que persiste sobre toda natureza, a aparição de humanos na terra, os rastros e as inscrições deixados como vestígios de tempos, incertezas, símbolos, signos, sinais, indícios e provas de que muitos mundos já passaram por aqui.

Parte esquece, Parte lembra, de Elenize Dezgeniski, consiste num jogo de palavras construído com pequenas peças compradas em museus de azulejo. Algumas já foram parte de construções, outras, fora de linha, servem como escassas peças de reposição. O primeiro momento do trabalho foi realizado em 2018 e se apresentava como um jogo de palavras soltas, que podiam ser empilhadas e ordenadas de várias maneiras dentro de sua própria lógica, remetendo a uma espécie de jogo da memória.

Por fim, como último sinal das formas de narrar, Carlos Eduardo Ferreira Paula, em seu ensaio visual intitulado *Desenho: entre gesto e matéria*, deixa a marca de seus desenhos impregnados de matérias, desenhados sobre as impurezas de superfícies finas e espessas, lisas e ásperas. Camadas de gestos, pensamentos e procedimentos surgem nos desenhos como extensão de um corpo que testemunha a ação não apenas por meio da visão, mas com pele, pelos, poros e tatos.

A publicação **ARTICULAÇÕES POÉTICAS E ESCRITAS DE SI** com os textos e ensaios visuais a seguir, vem somar ao debate universitário e cultural neste momento histórico desafiador a resistência por meio da arte em sua prática e reflexão, mais necessárias do que nunca.

Florianópolis, junho de 2021

Debora Pazetto

Marta Martins

Rosana Bortolin

Sandra Correia Favero

Silvana Macêdo



PONTES SOBRE ABISMOS

Aline Motta















ARTE, FEMINISMOS

E ESCRITAS DE SI:

UM EXERCÍCIO ESTÉTICO E POLÍTICO

Luciana Gruppelli Loponte

Escritas de si mesmo, desabafos, testemunhos e confissões proliferam em tempos de comunicação mediada por redes sociais de todos os tipos. As redes sociais amplificam escritos da intimidade. O que há algum tempo restringia-se a cartas ou a diálogos íntimos, em 2021 pode tornar-se público instantaneamente e chegar a qualquer parte do mundo em uma velocidade vertiginosa, instigando e modificando comportamentos.

Mas, de que escritas precisamos para os tempos conturbados em que vivemos? E, considerando os propósitos deste texto, que escritas de nós mesmas são capazes de deslocar verdades estabelecidas sobre arte, feminismos, raça, relações de gênero e sexualidade?

Afastando-se das noções mais comuns sobre escrita de si mesmo, Michel Foucault escava os processos de subjetividade inventados na antiguidade, para pensar a ética do nosso tempo. Nestes estudos, Foucault percebe que a escrita foi, por muito tempo, um tipo de tecnologia inscrita no exercício de uma “arte de viver” ou das “artes da existência”. Nesse sentido, a escrita de si configurava-se como parte da “elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação” (FOUCAULT, 2004, p.147). Tratava-se da constituição de uma ética de si, uma prática de liberdade capaz de promover resistências ao poder político. O eu que emerge dessa prática não é “uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças” (RAGO, 2013, p.52).

Margareth Rago, apropriando-se das problematizações de Foucault e de McLaren (2002), defende que essa noção de escrita de si como prática de liberdade “pode ser útil para perceber e analisar ‘as práticas feministas de si’, nas quais a escrita e a parrésia desempenham um papel fundamental” (RAGO, 2013, p.54). Acreditando que “escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmado sua diferença na atualidade” (RAGO, 2013, p.56), Rago opera agudamente com os conceitos de Foucault sobre ética e estética da existência. Tais conceitos são relacionados com as “práticas feministas de si”, defendidas por McLaren (2002), para privilegiar narrativas de si que “evidenciam a luta contra a normatividade imposta sobre as mulheres,

portanto como práticas discursivas efetivamente feministas” (RAGO, 2013, p.56). Ao fazer emergir a “aventura de contar-se” de mulheres feministas brasileiras sob a ótica de práticas feministas de si, Rago nos inspira a pensar a inscrição da escrita de artistas e escritoras nestes termos.

Este pequeno ensaio de escrita, sem o fôlego do empreendimento de Rago (2013), propõe o início de um exercício de aproximação da noção foucaultiana de escritas de si com práticas feministas de existência, a partir do olhar atento às escritas das artistas/escritoras Grada Kilomba, Jota Mombaça e Gloria Anzaldúa. Este é um exercício inicial e um convite ao aprofundamento das questões esboçadas aqui, entendendo que tais escritas, de algum modo, deslocam verdades estabelecidas sobre arte, feminismos, raça, relações de gênero e sexualidade, produzindo resistências às inúmeras práticas de controle, poder e subjetivação às quais somos submetidos. Mais do que escrutinar e analisar cada um desses fragmentos de escrita, o propósito aqui é deixar ser convocado pelas provocações das palavras de cada uma delas.

AS DESOBEDIÊNCIAS POÉTICAS DE GRADA KILOMBA

Grada Kilomba, artista portuguesa, radicada na Alemanha, atua em um “espaço híbrido” como define em várias de suas entrevistas. O seu livro “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano”, originado de sua tese de doutorado realizada em Berlim, foi publicado em língua portuguesa, simultaneamente em Brasil e em Portugal, somente onze anos depois de sua publicação em alemão, no ano de 2019. As palavras pós-coloniais de Kilomba talvez ainda não coubessem na nossa língua pátria, patriarcal e extremamente colonial. A inserção intelectual contundente na academia, questionando as formas de conhecer e os modos brancos e coloniais de produção de conhecimento não foram suficientes para Kilomba, que começa a encontrar nas artes contemporâneas um modo mais livre de inventar uma nova língua para o que ainda precisa ser dito sobre racismo, sexism e gênero.

A exposição “Desobediências Poéticas”, em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano de 2019, expôs através das videoinstalações

Illusions vol. I - Narciso e Eco e Illusions vol.II - Édipo, a sua forma transdisciplinar de desconstruir os mitos gregos fundantes de Narciso, Eco e Édipo. A composição entre performance, vídeo, música (tal como *I put a spell on you*, cantado pela voz vibrante de Nina Simone) e uma escrita que rasura, literalmente, uma forte narrativa ocidental, é impactante. Como diz Djamila Ribeiro, no prefácio do catálogo: “[...] 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). Coloque Nina Simone para ouvir e leia as palavras de Grada Kilomba:

[...]
VIII.
Narciso,
Narciso tornou-se
Uma metáfora
Para alguém que se vê a si
E o seu próprio corpo,
Como os objetos de amor.

Narcisismo,
Narcisismo é
O amor direcionado
À imagem de si próprio;
A excessiva admiração
Pela própria aparência;
E a incapacidade de amar
Ou reconhecer outros,

Como objetos de amor.
Narcisista,
Narcisista é
Esta sociedade
Branca patriarcal
Na qual todos
Nós vivemos,
Que é fixada
Em si própria
E na reprodução
Da sua própria imagem,
Tornando todos os outros
Invisíveis.
[...]
XII.
Mas, como disse,
Nós não podemos
Falar de *Narciso*,
Sem falar de *Eco*.
Quem é *Eco*?
Eco é o consenso branco.
É ela quem repete,
E quem confirma
As palavras de

Narciso.
Ela segue-o

Silenciosamente,
E cada momento
Do seu silêncio,
Aplaudo o discurso
De Narciso

Eco é a personagem,
Que inocentemente,
Repete o que
Narciso diz –
Alegando não ter que saber.
Não ter que saber
É um privilégio
Que nem todos nós temos.
[...]

JOTA MOMBAÇA: É PRECISO NOMEAR A NORMA

Quem é Jota Mombaça? Sem floreios, sem papas na língua, fugin-
do a qualquer rótulo, ela mesmo se apresenta:

Jota Mombaça é uma bicha não binária, nascida e criada no nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalida-
de política, justiça anticolonial, redistribuição da violência, ficção

visionária e tensões sobre ética, estética, arte e política nas produ-
ções de conhecimento do sul-a-sul globalizado¹.

Com a escrita afiada, com o olhar lancinante (esse olhar que pres-
sentimos em suas palavras), Jota Mombaça escrutina nossos privilégios
e o lugar confortável que ocupamos, ou que julgamos ocupar. Leia bem
devagar, se desacomode, saia do seu lugar, se dispa das normas que
te configuram: é hora, enfim, de nomear a norma. Não desvie o olhar,
não disfarce, é com você mesmo que Jota Mombaça está falando:

[...]

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos assim
como para todas as gentes brancas – cuja branura é menos uma
cor, e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma
inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma
forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus
sonhos e perturbar seu equilíbrio.

Às pessoas heterossexuais, cuja heterossexualidade é contínua
ao regime político de homogeneização sexual, extermínio dos
desejos subnormais e genocídio das corporalidades desviantes,
eu gostaria de dizer: nós vamos penetrar suas famílias, bagunçar
suas genealogias e dar cabo de suas ficções de linhagem.

Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma,
então olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte reca-
do: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as
suas réguas e hackear sua informática de dominação.

E, finalmente, dirijo-me a todos os ricos, a todas as gentes cuja
posição de classe garante acessos privilegiados a confortos, comi-
das, conhecimentos, possibilidades e estruturas de reprodução da
injustiça e desigualdade econômica como paradigma de organiza-
ção social: vamos invadir suas casas, incendiar seus automóveis,
apedrejar seus shoppings centers e agências bancárias, praguejar
contra a sua polícia, amaldiçoar sua segurança, esvaziar a sua ge-
ladeira e escarnecer de suas ilusões e de conforto ontológico.

¹ Ver em <https://jotamombaca.com/about-sobre/>. Acesso em 16 de março de 2021.

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, 2016, p. 306).

GLORIA ANZALDUA: PARA QUÊ ESCREVER?

Ao longe, ouvimos uma voz da fronteira, do entrelugar, desse espaço mestiço sem nome que insistem em enquadrar em um ou outro lugar. Da escrita chicana de Gloria Anzaldúa, sentimos vibrar a língua, sentimos o coração pulsar e o sangue ferver. Sim, as mulheres escrevem, apesar de tudo. As mulheres, todas elas, todas nós que não cabemos nas definições de mulher dos dicionários, escrevemos, estamos aqui:

21 mayo 1980

Queridas mulheres de cor, companheiras no escrever.

Sento-me aqui, nua, ao sol, máquina de escrever sobre as pernas, procurando imaginá-las. Mulher negra, junto a uma escrivaninha no quinto andar de algum edifício de Nova York. Sentada em uma varanda, no sul do Texas, uma chicana abana os mosquitos e o ar quente, tentando reacender as chamas latentes da escrita. Mulher indígena, caminhando para a escola ou o trabalho, lamentando a falta de tempo para tecer a escrita em sua vida. Asiática-americana, lésbica, mãe solteira, arrastadas para todas as direções por crianças, amantes ou ex-marido, e a escrita.[...]

Como é difícil pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais: sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos diz a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? [...]

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque

devo manter vivo o espírito da minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. Na escrita coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus desejos e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas por mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e contigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora.

Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que *eu posso* e que *eu escreverei*, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDUA, 2019, P. 85-94)

O EXERCÍCIO POLÍTICO E ESTÉTICO DA ESCRITA

São apenas algumas escritas, e constituem apenas um ensaio, um exercício inicial. Uma escrita-exercício que emerge na urgência de uma pandemia, do testemunho de um genocídio em curso², em meio a muitas videoconferências, aulas online e uma vida confinada em meio a telas, trabalho remoto excessivo e o borramento das fronteiras entre espaço privado e espaço público³. O que essas escritas que apresento aqui, de forma quase bruta, sem polimento ou sem análises acadêmicas sofisticadas, fazem comigo?

² No momento em que escrevo, meu filho de 7 anos brinca de carrinhos ao meu lado. As aulas presenciais estão suspensas pelo agravamento da pandemia. Até quando vamos ocultar as entrelinhas do trabalho remoto de uma mulher em casa? (Gloria Anzaldúa sorri para mim).

Esses fragmentos de escritas, esses excertos pinçados pela minha experiência e pelo meu desejo de compartilhar sua força, fazem com que eu me desloque, saia do meu lugar, desacomode algumas supostas verdades sobre arte, feminismos, raça, relações de gênero e sexualidade. São essas escritas, narrativas incisivas e descontínuas, que se tornam “práticas feministas de existência”. Essas escritas (e tantas outras)

descrevem sua própria história e não apenas são descritas por alguém. “Escrever, portanto, emerge como um ato político”, diz Grada Kilomba (2019, p.28). E, acrescento, um ato político e um ato profundamente estético. São novas configurações de vida que surgem a partir dessas escritas inquietantes, desses testemunhos de “artes da existência”. Que essas escritas e outras (Louise Bourgeois, Conceição Evaristo, Maria Carolina de Jesus, Paul B. Preciado e...) nos impulsionem a escrever e viver. Que essas escritas não nos deixem em paz.

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como musicistas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordaças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel.

(ANZALDÚA, 2019, P. 93)

REFERÊNCIAS

ANZALDUA, Gloria E. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

FOUCAULT, Michel. Aescrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade e política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

KILOMBA, Grada. **Desobediências Poéticas.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 27-84

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (orgs.). **Histórias da sexualidade: antologia.** São Paulo: MASP, 2017.

RAGO, Margareh. **A aventura de contar-se:** feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

RIBEIRO, Djamila. A versatilidade e vanguarda de Grada Kilomba. In: KILOMBA, Grada. **Desobediências Poéticas.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf



CARTAS À OUTRA

Bárbara Paul e Bruna Ribeiro

data 22.02.21
D S T Q Q S S
D L M M M J V S

Oi Bárbara!

Espero que tu esteja se sentindo bem no dia de hoje - e quando ~~receber~~ receber essa carta.

Admito pra ti que apesar de saber em partes do que eu queria escrever aqui, tive muita dificuldade de correcar. Até falei com a minha psicóloga sobre a minha dificuldade de olhar pra uma página em branco... eu sinto que depois que começo, tenho dificuldade é de parar, haha! Minha psicóloga disse sobre isso que eu era o PONTO DE PARTIDA.

Isso fez tanto sentido pra mim, e acho que diz muito sobre meus processos, em qualquer âmbito da vida. Sinto que antes de eu fazer um trabalho em arte, por exemplo, eu preciso ficar "mastigando" ele por muito tempo, sabe? Tento bolar as ideias, formas de executar, escrevo várias vezes sobre o mesmo trabalho, fantes e depois de deixá-lo " pronto", enfim... Preciso passar por diversas etapas antes de iniciar a produção mais plástica e palpável da coisa, mas entendo que tudo é parte do processo.

Na conversa que comentei com a minha psicóloga, ela me disse que eu era o meu próprio ponto de partida. Eu achei isso muito bonito por dois motivos: O primeiro, pois ~~umas~~ semanas antes eu falei que eu via muito a minha vida como esses jogos de videogame, que começa com um mapa pequeno aparecendo, mas à medida em que tu avança, o mapa vai se abrindo, sabe?

O segundo motivo tem relação com meu processo, mas que aparece por conta dessa aproximação com a ideia de mapa/mapeamento. Vou tentar resumir um pouco. A frase "EU SOU MINHA PRÓPRIA MUSA" é um trabalho meu, que parte de uma pesquisa maior, de mulheres que trabalham com autorretrato e/ou pesquisa autobiográfica e também de saber quem são essas musas que estão na mitologia.

data 22.02.21
D S T Q Q S S
D L M M M J V S

Pois bem, eu descobri, entre outras coisas que o museu é o templo das musas. Além de meu trabalho enquanto artista e pesquisadora, eu sou apaixonada por ações educativas pra espaços culturais, principalmente a parte de mediação em museus e galerias. Dessa forma, levando em conta que o museu é o templo das musas e eu sou minha própria musa, como mediar meu corpo?

O trabalho MAPEANDO ESTRIAS fala sobre isso. É esse exercício de mapear algo que existe em mim. Destacar essas marcas em minha pele, criar esses caminhos... É um trabalho que fala também sobre a pele em si. A pele, o corpo, o padrão que nos é imposto enquanto mulheres. Sofremos tanto com a pressão estética, e MAPEANDO ESTRIAS é justamente sobre (alias, é também sobre) pegar algo considerado "errado" e "ruim" e subverter esse significado de todas as formas possíveis, pois os caminhos ~~que~~ que minhas estrias formam são um espécie de caminho pra mim mesma, para o meu auto conhecimento.

Bom, acho que já falei muito, então já vou indo. Gostaria muito de saber desse seu processo também! Eu sinto que tanto eu sou MINHA PRÓPRIA MUSA quanto MAPEANDO ESTRIAS são trabalhos que falam tanto sobre mim. Talvez os que mais falem. Eu sei que seus trabalhos também são muito nesse sentido, mas tem algum que te de um quentinho maior no coração?

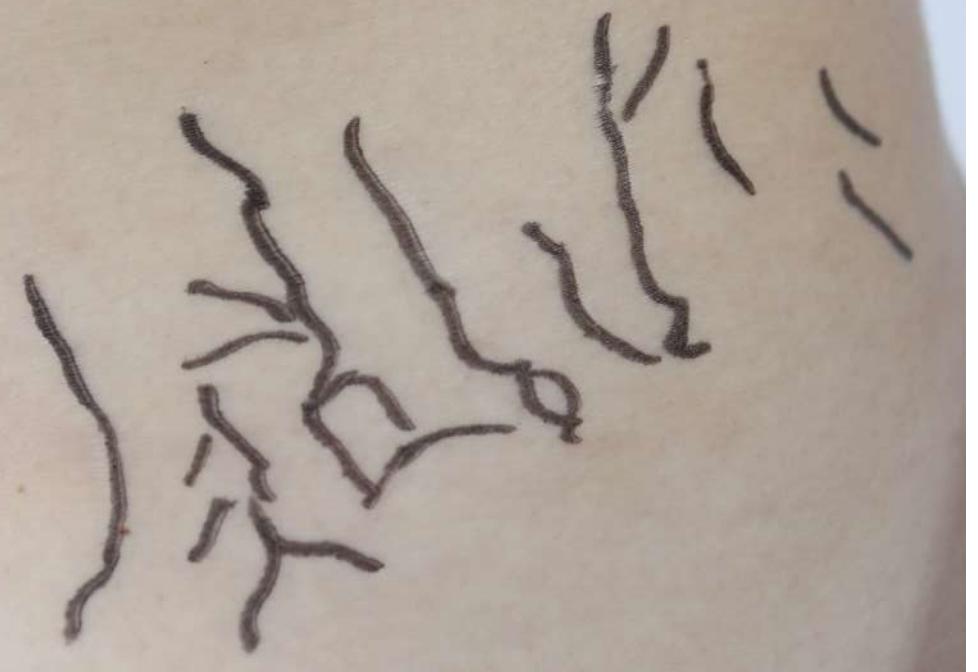
Espero tua resposta em breve.

Com carinho,
Bruna.

PS: estou enviando fotos dos trabalhos junto com as cartas.

**EU SOU MINHA
PRÓPRIA MUSA**







Londrina, 27 de Fevereiro de 2021

Querida Bruna,

Depois de alguns dias de caos, hoje o dia está bem paz, o calor da uma trégua e a chuva veio com toda força e quando foi embora deixou aquela cheira de terra sabe? E por ai como vai as coisas?

A sua descoberta de se perceber o próprio ponto de partida não sai da minha cabeça desde que recebi a sua carta! Essa ideia se aproxima muito de uma das frases que elegi para a minha produção: "Falar de si é irredutível".

Acreditou que se entender como o próprio ponto de partida é iniciar uma pequena revolução, dar espaço para que a individualidade dentro apareça e em forma de produção artística alcance o outro.

Lendo sua carta fui cada vez mais ciente de que nossos trabalhos de arte são únicos e que se desbarram em muitas esquinas.

Para mim um dos pontos que une nossas produções é a tentativa de dar um corpo fálico para a memória, um desejo de vestir o que lembramos e de dar um destino apropriado para o passado.

Formá-lo objetos e imagens para que não morra.

Percebo isso no seu trabalho "maplendo vestuários" que parece fechar de dois corpos e duas marcas, o seu corpo de mulher e suas marcas na pele e o seu corpo imaterial com lembranças e marcas

provenientes das suas experiências e que ninguém vê, mas que parecem integrar um roteiro.

São "ideias que viram bolas" - como você disse na outra carta - que constituem também a minha produção. Eu sou consciente que o passado que volta nos meus sonhos, memórias inconsistentes e pressenças alienas sejam material para minha criação.

Sobre o trabalho que acabei de fazer muito representativo do que produzi ali hoje trabalho a Série de fotografias/objetos de arte "DEBUTE" que é composta por objetos que têm potencial para machucar como faca, relógio e palitos de fósforo unidos a um cartão de debitante por uma fita de cetim preta.

Produz esta Série em 2020 e ela conta sobre a transição da infância para a vida adulta que em muitas culturas é celebrada com uma festa de quinze anos para as mulheres.

O título é um condutor desta narrativa já que "DEBUTE" em francês significa "COMECO" e dá origem a palavra em português "DEBUTANTE".

"DEBUTE" sobrevive esta fase transicional e que é tão romântizada socialmente para contar de um momento de luto, da dor de se perceber mulher.

Escolhi falar sobre isso porque este meu "comeco" foi uma travessia difícil e conflituosa e justamente por esta razão não sou de reformar mas minhas lembranças sempre pedindo para tornar-se matéria.

Quero saber mais sobre seu processo de criação

e tudo o que quiser me contar!

II

Guardo tua próxima carta.

Com carinho,

Barbara Paul

----- Carta escrita no verso do "I feel on the hill"-
The Beatles.





data 03 • 02 • 2021
D S T Q Q S S
D L M J V S

Querida Bárbara,

Que alegria receber a tua carta! Precisei ler ela duas vezes pra saber direito como responder. Não sei tu, mas eu tenho vontade de escrever e não parar mais, mas deve ser pq eu sou tagarela.

Primeira coisa que eu gostaria de dizer é que gosto muito desses abraços conceituais que nossos trabalhos dão. Eles são visualmente muito diferentes, mas conversam muito entre si! Acho muito bonita a frase "falar de si é revolucionário" e acabo pensando em várias mulheres que vieram antes da gente e abriram esse caminho, seja para a produção escrita, visual, sonora, enfim...

Eu acabei lembrando de algo que estava pensando uns dias atrás com a tua carta que talvez tenha uma relação aqui. É sobre a frase "o futuro é feminino". Penso que apesar dos apesares, nós -mulheres, deveríamos mudar a frase para o PRESENTE É FEMININO. Essa ideia do futuro sempre me incomodou, pois parece ser algo impossível de alcançar...

E é engraçado, sabe?! Ao mesmo tempo que tenho vontade de escrever mil coisas, me faltam palavras. Me parece que depois de um ano de pandemia e isolamento social, as palavras -escritas e digitadas- não são mais o bastante.

Vendo teu trabalho eu comecei a pensar muito sobre a tradição do baile de debutante, que é bem comum por aqui. Acho muito perturbador o discurso que surge com todo esse rito, da menina se tornar mulher, de ser o momento que o pai a apresenta para a sociedade... O presente é feminino, mas esse mesmo presente é bem problemático, né?! Sobre essa questão e também sobre quando tu escreve "da dor de se perceber mulher", eu preciso comentar mais uma coincidência:

data 03 • 02 • 2021
D S T Q Q S S
D L M M J V S

eu tenho um trabalho (não finalizado) chamado "Quando me entendi mulher". É uma lista ~~depois~~ desses momentos, dessas dores, sobre se perceber mulher. Essa tua frase me tocou muito.

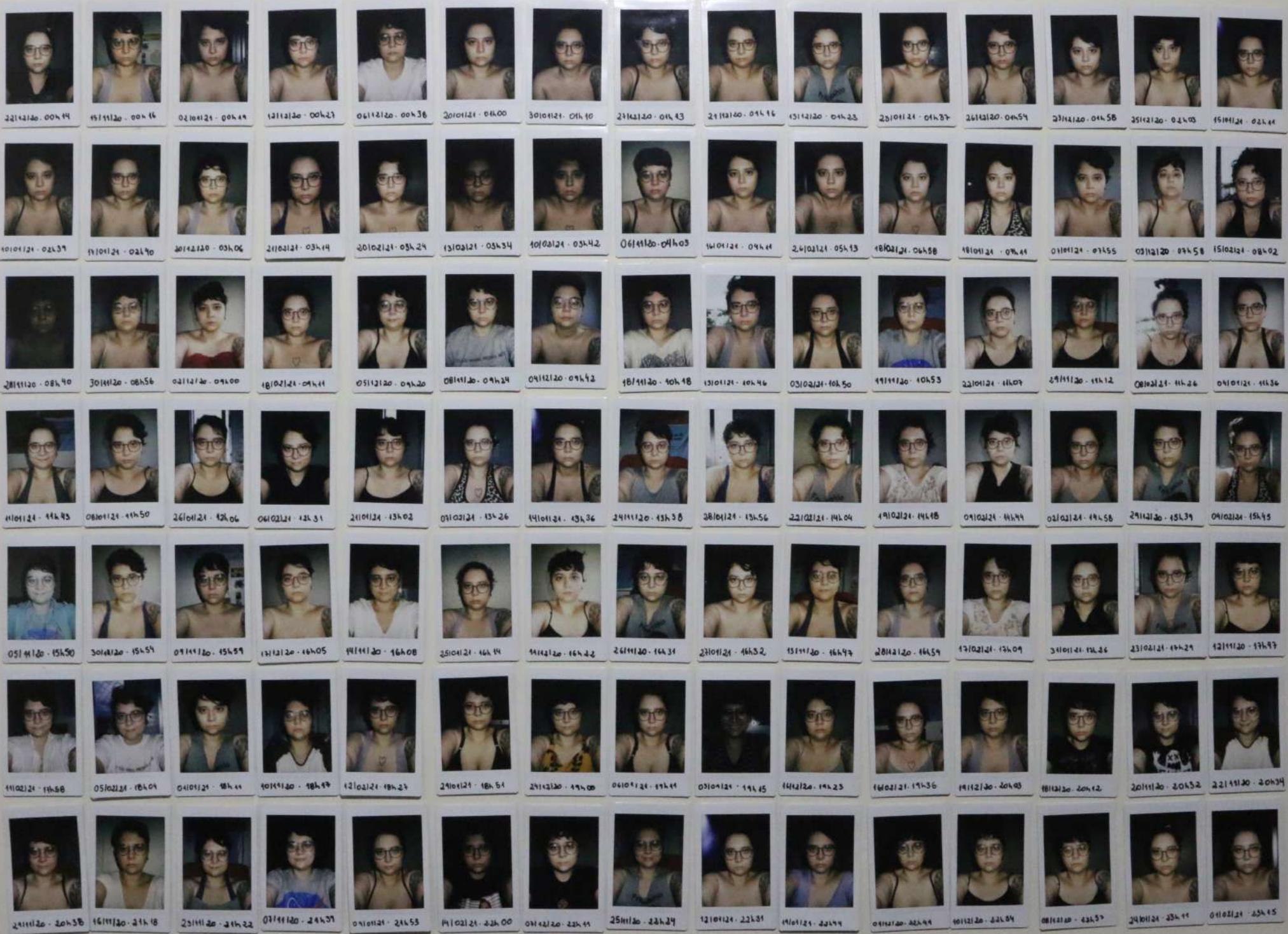
Eu gosto muito do teu trabalho Debate, entendo muito a escolha dos objetos, mas também não consigo deixar de pensar em objetos que machucam fisicamente mulheres, mas são normalizados, como o uso de sutiã, cintas e calcinhas de aperto, espartilhos, enfim...

Acho que é isso né? Nossos trabalhos falam dessas lembranças, vivências e narrativas (reais ou não). Acho muito potente a maneira com que podemos criar algo a partir dessas situações.

Para finalizar, vou falar do último trabalho que estou produzindo. O título é "Ser-tempo". Nele, eu faço uma fotografia por dia, representando um minuto das 24 horas do relógio. Eu comecei esse trabalho em meu aniversário de 27 anos, ~~no~~ no horário em que nasci. Eu faço ele com uma instax mini, pensando um pouco a ideia da fotografia identidade instantânea. Esse trabalho é uma forma de registrar algo, me marcar no tempo... Ele irá durar quase quatro anos, então acho que vai me ensinar algumas coisas ainda. Vou te enviar fotos dele junto com a carta.

Aguardo tua resposta!

Com carinho,
Bruna.







11/01/21 · 11h43



08/01/21 · 11h50



26/01/21 · 12h06



06/02/21 · 12h31



21/01/21 · 13h02



07/02/21 · 13h26



14/01/21 · 13h3



05/11/20 · 15h50



30/12/20 · 15h54



09/11/20 · 15h59



17/12/20 · 16h05



14/11/20 · 16h08



25/01/21 · 16h14



11/12/20 · 16h2



11/02/21 · 17h58



05/02/21 · 18h04



01/01/21 · 18h11



10/11/20 · 18h17



12/02/21 · 18h27



29/01/21 · 18h51



24/12/20 · 19h0

Pondrini, 14 de Março de 2021

Querida Bruna,

Agradeço sua carta, cada vez que leio o que escreveu minha cabeça fica fértil de ideias que se completam ao longo dos dias enquanto cozinho, torno bonita seu rosto ao seu humor cedo.

Uma coisa que reverberou muito em mim foi essa ~~ideia~~ ^{usos} de a palavra não ser só bastante, parece que estamos esgotados e que o silêncio nos engoleu.

Sinto que preciso torcer as palavras como torcemos as roupas para extrair o pouco que resta e o que resta é sempre um rastro de uma comunicação consada.

Talvez os trabalhos de arte sejam preenchedores desse silêncio, aonde praticamos nossa voz. Penso que praticar a própria voz seja também um movimento de olhar para si, reconhecer-se.

~~Creio~~ que esse reconhecimento de nossas próprias histórias seja a força motriz de nossas produções, que se tornam ma peças de nossas existências e resistências.

O ato de resistir me remete muito a experiência de ser mulher que combina sabedoria em nossas pesquisas, fiquei absolutamente surpresa e feliz quando li sobre seu trabalho "quando me entendi mulher", por que tanto feito justas sobre momentos que vivi durante a passagem da minha infância para a adolescência, esse ensaio

para sermos adultos! Mais um abraço conceitual entre nós - com você dessa maneira -.

Fazer estas me une a ideia de Istímanni-zacáv, no nosso caso talvez seja um dispositivo para ordenar o passado, marcar a passagem do tempo e compreender a grandeza das experiências.

Pensando um trabalho de arte como meio para criação de um discurso próprio lembro da pesquisadora Glória Gonzaldúia que fala que a sua escrita persiste para montar vivo o espírito da volta, para registrar o que os outros apagam que não fala e para se descobrir - dentre outros motivos que ela enumera no texto "Fala não em línguas: uma carta para as mulheres ~~escritoras~~ escritoras do terceiro mundo".

Glória fala da escrita como forma de resistência feminina, acho que nós falamos de resistir pelo discurso que criamos como artistas ou suas.

E ~~ela~~ falando de um embalo com o violenciamos mal pra ti dois trabalhos: "Uma homenagem para aquela que eu não pude ver" que é um diário fotográfico que remete à fragilidade ^{meu} passado traumático que não pode ser elaborado com o passar do tempo e "pôr nesse de cada dia" um vídeo que conta da dor, da vulnerabilidade e da violência sofrida por muitas mulheres de entre as suas próprias casas, impares a vidas ^{por}.

Este vídeo pode me colocar em muitas questões ^{mim}.



e usca ncaras na fantasia de alguns homens
que vencem a mulher como propriedade e uma
verna da família que provém o alimento e outros
cuidados, mas que não têm a permissão de
falar ou de se opor a este regime.

E por dizeras uns questões que tu trouxer e
que trago nessa carta digo que concordo em
pensarmos que no presente é feminino, existe
uma urgência para rever e reconsiderar nossas
experiências na sociedade!

Que medida seja capaz de nos parar!

A brasos,
Barbara Paul

P.S. Também sou tagarela!





https://www.youtube.com/watch?v=4KffQI_HANI



ESCRITA DE MIM E O PROCESSO

CRIATIVO DA INSTALAÇÃO “ELAS”

Kássia Borges

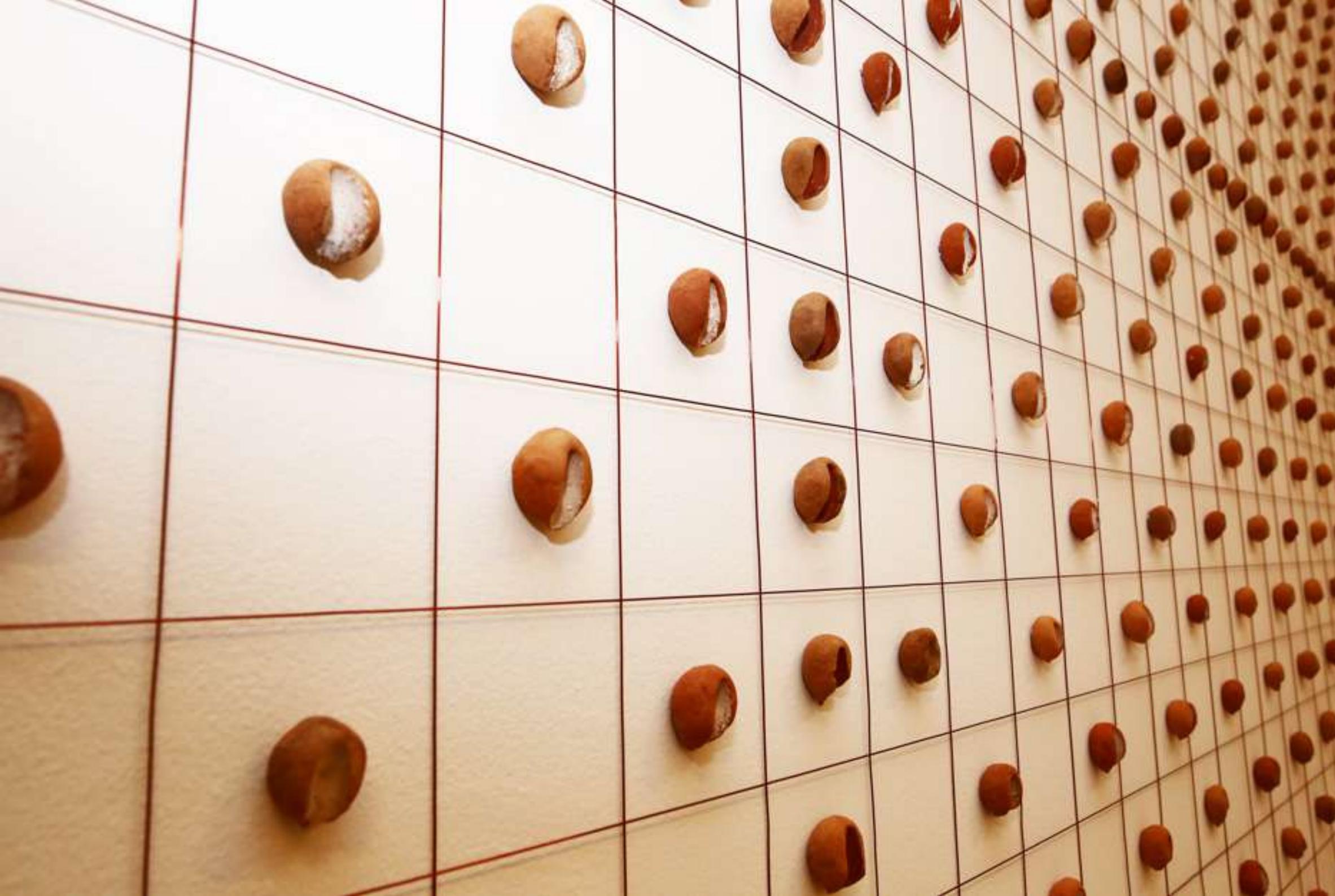


Imagen 1: Instalação *Elas*.

 Canibal, tropical, natural, analógico e digital libertado astronauta tupi. Eu sou feito do resto de estrelas daquelas primeiras depois da explosão, sou semente nascendo das cinzas, sou corvo, carvalho e carvão. Meu nome é Tupi, Guaicuru. Meu nome é Peri de Ceci, sou neto de Caramuru, sou Galdino, Juruna e Raoni". Com a poesia de Lenine, na música "Tubi Tupy", começo minha pequena biografia, ou escrita de mim, pois, além de me reconhecer na música, também sou brasileira "de estatura mediana", goiana, índia do Araguaia e artista plástica.

Com os desdobramentos que tracei, desde a minha graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, em 1987, passando pela minha especialização em Filosofia Política, em 1990, com os sentidos reconstruídos na pesquisa que desenvolvi na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no meu mestrado em Poéticas Visuais, em que me aprofundei na busca pela origem; origem do meu trabalho, do meu criar e da minha história, hoje, doutora em Ciências do Meio Ambiente pela Universidade Federal do Amazonas, reconstruo esses caminhos, juntamente com um olhar sobre a minha produção artístico-visual. Por esse passado, esse traçado que se coloca, se desloca, se prolonga, também retomo a pesquisa realizada na Aldeia Buridina, em Aruanã-GO, em 1989, juntamente aos índios Karajá, povo de onde origino, pertencentes ao tronco linguístico macro-Jê, onde os ensinamentos da avó Lídia sobre sua cerâmica, e, mais especificamente, sobre as bonecas Ritchokó, de formato humano, consideradas o artefato mais representativo dessa etnia, me fizeram retomar o contato com a produção cerâmica.

Toda essa trajetória me assegurou um olhar reflexivo do mundo, através de linhas, cores, formas e volumes que se representam na minha produção de artista índia, mulher, que trabalha com o barro, discutindo o conceito de origem.

No universo acadêmico e artístico, o que seria, então, o processo de compreensão sobre mim e minha arte? O que é o ato criativo? Seria um ponto de vista sobre o mundo ou seria uma reflexão de onde eu venho? É importante se ter um certo saber de onde partimos, de onde somos parte.

A busca da origem é uma característica recorrente na minha produção plástica e o conceito de origem implica o de princípio como início e como fundamento. Assim, neste texto, e em minha obra, a origem não equivale a um recuo infinito ou até um momento de suposta autenticidade, mas, também, um processo de construção de identidade pessoal, dentro da história de um povo. Ir fundo é uma atitude constante minha; eu sempre recorri ao gesto de escavar e perfurar peças de cerâmica ou paredes. Minhas obras são feitas sempre num processo de ritualização provocada pela tensão entre busca de origem e pensamento mítico, pois me dediquei a assimilar elementos da cultura indígena, como as pinturas corporais karajá, povo que teria saído do fundo do rio Araguaia.

Eu também evito uma recaída nostálgica, sobretudo ao adotar o conceito de origem em Walter Benjamin; sua imagem dialética de um *turbilhão* em um rio, cuja água turva faz emergirem restos e fragmentos, faz da origem uma categoria do presente e uma mistura de quem eu sou com a minha história pessoal e a história de várias mulheres: a "Origem do mundo", de Courbert, é o buraco por onde passaram os Karajá ao saírem de dentro do Rio Araguaia para enfeitar suas margens.

Em meu processo de criação alguns verbos se alinham ao meu fazer artístico: cavar, escavar, cavoucar, "futucar", unhar, esgravatar, ocar, descascar, esvaziar, retirar, subtrair, expor, mostrar o que aparece, o que parece que é ou aparenta. Aparentemente, algo desaparece. O inefável não parece; é invisível. Arte é tornar visível tornar dizível, revelar o miolo das coisas dentro-fora. Parente é um ente que se parece com a gente. Se a cara não confere, difere, é diferente, de frente de perfil. O inefável é o que se manifesta. Como posso dizer "aquele que não se manifesta"? Ora, "aquele" é um pronome demonstrativo. Eu não posso apontar algo que não se manifesta. Já o nefasto é o funesto, o que desfaz. O inefável se mostra, isto é, o místico, como "dissescreveu" Wittgenstein.¹

Terra, cerâmica, buraco, oco, vazio, invisível, visível, água, fogo, tudo isso contém para mim uma situação de origem.

Como um representativo dessa minha poética, retomo a instalação "ELAS", apresentada na galeria da Faculdade de Artes Visuais da

¹ CABRAL, João Francisco Pereira. "Ciência e Mística no primeiro Wittgenstein"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/ciencia-mistica-no-primeiro-wittgenstein.htm>. Acesso em 15 de março de 2021.

Universidade Federal de Goiás no Congresso de Estética Indígena, em 2019: uma obra executada com 3 mil peças de cerâmica, que variam entre três e cinco centímetros cada, dispostas simetricamente na parede e no chão da galeria, modeladas uma a uma e, depois, engobadas² e queimadas. Uma repetição de gesto como um ritual, numa gestação de 9 meses; 9 meses tendo a mesma conduta: amassar o barro, batê-lo para tirar as bolhas de ar e outras eventuais impurezas, modelar com as mãos sem nenhuma ferramenta, deixar secar e levar para a queima, repetidas vezes por dia, por meses. As suas formas-conchas, inspiradas nas formas côncavas, que, embora semelhantes, quase iguais, nos descortinam sentidos múltiplos. A construção de cada peça teve como ponto de partida a forma da esfera. No seu centro, com um gesto do indicador, foi retirada uma porção de argila ainda mole, uma dedada de barro como um corte. Aqui, falta um pedaço. As peças representam “chanas” ou órgãos genitais femininos simetricamente dispostos, encravados por fios de cobre. A composição no piso e na parede, onde os objetos, colocados lado a lado, alinhados num jogo óptico como na OP Art ou como uma tridimensionalização da pintura corporal indígena, é uma característica para que os sentidos possam emergir e nos levar de encontro ao feminino.

Retratar, questionar a posição de ser mulher, índia, em um Brasil, onde o patriarcado, resquício de uma ideologia trazida pelos colonizadores, ainda traz como consequências uma cultura do estupro e da violência – só em 2020, houve 105.671 denúncias de violência contra a mulher no País³ – permanece ainda pertinente, urgente.

O buraco, que sinaliza, que representa esse ser mulher, traduzido nas formas onde aloco ou como molde o barro, retirando-lhe, com minhas mãos e dedos, a parte que falta, também é material. Terra e buraco, traduzidos em minhas bagagens vivenciadas. Pode soar estranho, pois “buraco”, em sentido formal, não é material no mesmo sentido que a “terra” o é. Um buraco é um vazio, um nada, uma falta, mas é, para mim, “material conceitual”. Além disso, abrir buracos, escavar ou simplesmente achar buracos faz parte de minha procura pela origem. Buscar as origens é uma invenção do meu eu, uma possibilidade de me encontrar, ou encontrar as coisas que se perdem.

² Engobar: ato de aplicar o engobe ou argila colorida em cima da peça ainda úmida, antes de ir pela primeira vez ao forno. Técnica indígena para decoração da cerâmica.

³ Fonte: Ministério da mulher, família e direitos humanos, fevereiro de 2021.

Na arte contemporânea, a terra e o cosmos, no que diz respeito aos processos de fecundação, germinação, de eclosão, reprodução, são grandes reservas de questões míticas do rito e do imaginário. À beira da fogueira, durante o ritual Karajá “Hetohokā”, todos dançam em volta dela, em círculo. É um ritual de passagem. Todo ritual é cíclico, circular, em espiral, é também um turbilhão no rio que vai e vem, mas que nunca para no mesmo lugar. O tempo passa e o que fica é o fluxo, a correnteza do rio; uma pororoca que também tem oca, maloca, locus, local, lugar. Os povos originários também veem o tempo passando, por isso querem recuperá-lo através da repetição. Buscar a origem é uma relação com o tempo efêmero do passado e do presente. A origem como uma invenção; e não, descoberta. Escavar é minha invenção. Em “ELAS”, escavar a esfera de argila me era uma invenção de mim, encontrar uma origem que volte para mim, fique em mim.

A origem é princípio em dois sentidos; *início* como um processo ou acontecer histórico, ao mesmo tempo em que é uma categoria básica ou estrutura irredutível de um quadro teórico ou de um discurso normativo. Ao longo da história, nos parece racional perguntar pelos primórdios desse fenômeno da cultura em geral, e pelos antecedentes da minha obra, em particular. A origem é também tema da arte, que a retrata e suscita, inclusive como mito de origem.

Assim como a ideia ingênua de origem sugere um recuo até um início puro e autêntico, também a analogia tópica da fundação ou fundamentação refere-se, em última instância, a um alicerce último, abaixo de toda a estrutura da “construção” teórica que se tem em mente.

Quem procura fundamentos “vai fundo” ou “flutua”, sobretudo em exercícios acadêmicos, mas pode também ir “para o fundo”, como um barco furado ou andarilho que cai em um buraco.

O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. Concretiza-se assim o mais antigo medo, o medo da perda do próprio nome. Para a civilização, a vida no estado

natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía a perigo absoluto. Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico; como foram considerados como eras superadas de tal sorte que a ideia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertesse à mera natureza da qual havia se alienado com esforço indizível e que por isso mesmo infundia nele indizível terror. (Adorno e Horkheimer, Dialética do esclarecimento, p.42).

O horror mítico é o temor da regressão e da recaída no mito, no monstroso. A volta ao horror mítico não é apenas uma peripécia possível no itinerário da vida pessoal de um artista; envolve perigos que pertencem à coisa mesma.

Walter Benjamin abre uma nova possibilidade para as questões da origem, enquanto trabalhava mais de perto com a arte, tematizou a tensão permanente entre História e barbárie; o anjo de Paul Klee dá as costas para as ruínas da História. Enfim, nunca sabemos exatamente se a barbárie está “na origem”, antes da História, ou se ela significa uma recaída. Na verdade, para fazer jus à dialética, temos que pensar nisso como uma situação presente de ameaça, de possibilidade de perda. Se fosse possível recuar até o exato momento do nascimento da História, ele coincidiria com o fim da barbárie, mas sabemos que tal momento não poderia ser um instante muito preciso, porque lá também haveria tensão entre dois polos.

Por fim, ao buscar *uma* origem em meu trabalho plástico, estou também questionando identidade e autonomia. Quem é o artista numa época em que se dilui a significação não só das obras de arte, mas da própria arte, numa espécie de “identidade em trânsito”, conforme expressão de França (2002)? Confluindo, fluindo e fundindo este texto em formato de turbilhão, para cá foram arrastados o passado, as lembranças e veio à tona a História, a minha história e de quase metade dos brasileiros. Muita água irá rolar ainda no fluxo da minha criação, pois muitos galhos e detritos do fundo do rio vieram à superfície em forma de fantasmas. René Passeron vem ao meu socorro, quando afirma: “e são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas, e empurram o artista a repetição (PASSERON 2000). O que sou é o que é

ser artista. O que sou é o ser artista universal dentro da sua/minha aldeia. A minha origem foi-me dada, é o que fizeram de mim, mas isso não determina o meu futuro de excluída e de provável vítima do extermínio ainda em curso como mulher indígena que sou.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento; trad. Guido A. de Almeida. 2. Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda. In: Documentos de cultura: documentos de barbárie: escritos escolhidos; trad. Celeste H. M. R. de Sousa e outros. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986, p. 138-141.
- BENJAMIN, Walter. A origem do Drama Barroco Alemão. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CABRAL, João Francisco Pereira. “Ciência e Mística no primeiro Wittgenstein”; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/ciencia-mistica-no-primeiro-wittgenstein.htm>. Acesso em 15 de março de 2021.
- FRANÇA, Patricia. Palestra no Instituto de artes da UFRGS, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 1977.
- LESSING, G. E. Laocoonte: Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura. Intr., trad. M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude. A oleira ciumenta. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PASSERON, René. Por uma poianálise. In: Caderno da APPOA. Porto Alegre, n. 78, abr. 2000, p. 12-17.



UM OLHAR SOBRE A TRAJETÓRIA DE KÁSSIA BORGES

Rosana Bortolin

 presente texto apresenta reflexões sobre a fala da artista, professora, curadora e pesquisadora Kassia Borges, palestrante convidada para participar da Mesa 3 – Live 2 – Práticas Feministas de Si, do Simpósio Escritas de Si, promovido pelo Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas do DAV/CEART/UDESC, apresentada de modo remoto, pelo canal virtual do youtube Articulações Poéticas, em 29 de novembro de 2020.

A convidada é graduada em Educação Artística Artes Plásticas pela Universidade de Uberlândia, realizou mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul com a dissertação *Origem: um princípio a fundar* (2003) e concluiu o doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade do Amazonas, na Universidade Federal de Manaus, com a tese *As mulheres ceramistas do Mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais* (2017). Em 2007 realiza uma curadoria, duas residências artísticas e duas exposições na França, que resulta na publicação de um livro.

A artista afirma que a sua fala tem o intuito de mostrar sua arte e o quanto esta arte diz de si própria, enquanto artista. Também diz que a arte acontece como um modo de escrita do artista, ou seja, o que ele fala de si mesmo por meio da arte. Seu lugar de fala é o lugar de uma artista indígena que se reconhece como metade branca e metade indígena. Sua formação conta com o que há de tradicional de uma mulher branca e a formação ameríndia de uma mulher indígena, características que permitem magistralmente seu percurso poético.

Quando inicia seu processo do fazer artístico, Kassia percebe o quanto a universidade coloniza o artista. Ela comprehende sua própria arte como uma arte colonizada, uma produção que é fruto de um sistema colonizador, que ainda se perpetua no Brasil. Lembramos que grande parte do sistema de ensino da arte ainda se encontra fundado em valores eurocêntricos, e, que negligencia as questões polêmicas acerca do neocolonialismo, do político, do social e do contexto em que o artista está inserido. O contexto histórico de formação acadêmica de Kassia condiz com o período de efervescência dos anos 80. Este período que, segundo Imbroisi e Martins

(2018), estava caracterizado pelo retorno à pintura subjetiva, ao informalismo, a valorização das cores e dos materiais simples, aceitação das obras inacabadas. Era um momento voltado a todos os tipos de experimentação, uma tentativa de romper com os conceitos trazidos da arte conceitual e racional desenvolvida na década de 1970.

Muitos teóricos da História da Arte brasileira classificam esta época como um importante momento de expressividade artística e cultural no país, o qual ficou conhecido como Geração 80. Segundo Imbroisi (2018), neste período, a celebração da vida iniciada a passos rasos e o vislumbre de um novo cenário político fizeram com que jovens artistas possuidores de tendências e linguagens distintas, em busca de liberdade de expressão, tentassem superar os anos de chumbo provocados pela ditadura militar.

A ideia do movimento Geração 80, conforme aponta a pesquisadora, é que os artistas superassem um período sofrido pela imposição de censura e policiamento da expressividade artística, desfocando do que era ensinado nas escolas de arte e seus respectivos movimentos e se voltassem à experimentação e liberdade de expressão, rompendo com a racionalidade e controle da “arte conceitual que centravam-se majoritariamente em obras esculturais ‘austeras’.¹ Ainda, segundo Imbriosi e Martins (2018), o movimento tomou força e foi encabeçado pelos profissionais das artes envolvidos com a Escola de Artes do Parque do Lage, no Rio de Janeiro, que desenvolveram um plano educacional ambicioso fundado em novas experimentações, com o objetivo de inovar o ensino e a divulgação das artes plásticas no Brasil.

Kassia Borges, apesar de receber a influência da contemporaneidade e a efervescência cultural da Geração 80, traz consigo inquietações primárias. Sua problemática vital é marcada pela separação do pai, quando tinha apenas seis anos de idade. O objetivo de encontrá-lo passa a ser o foco dos seus problemas pessoais. Sua busca toma conta do seu processo de vida e arte, muitas vezes deflagrados de modo inconsciente. A artista, brincando, menciona em sua fala que seu caso é um prato cheio para as análises pontuadas nas teorias psicanalíticas, desenvolvidas por Freud e Lacan.

¹ IMBROISI, M.; MARTINS, S. Como vai você, Geração 80? HISTÓRIA das Artes. [S.I.], 2021. Disponível em: <https://www.historiad dasartes.com/sala-dos-professores/como-vai-voce-geracao-80/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

Podemos lembrar que Lacan (1999) versa sobre o complexo de Édipo, assinalando-o em três tempos bem marcados, para mencionar a relação do sujeito com o desejo, partindo da ideia da castração. Pensando na composição: imaginário, simbólico, real, Lacan refere-se ao pai da seguinte forma: pai real, pai simbólico, pai imaginário. Deste modo, o psicanalista aponta nessa fórmula as proporções da falta de objeto – castração, frustração, privação – para situar as três formas da falta na constituição do sujeito.

Nossa convidada escreve um projeto e o envia para a FUNAI, quando finaliza o curso de graduação em Artes, propondo estudar as pinturas corporais indígenas. Acreditamos que era uma tentativa de constituir um resgate de identidade do próprio sujeito. Seu pai era indígena proveniente da etnia Karajá. O desejo da artista era estabelecer o reencontro com a figura paterna, rememorar sua infância e resgatar as sensações de afetos oriundas do período de convívio com a figura masculina do pai. Entretanto, a negativa da FUNAI acerca de sua solicitação para a entrada na reserva impossibilita seu contato com a aldeia e frustra seus planos.

Vale contextualizar que a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) é o órgão indigenista oficial do Estado brasileiro, criado pela Lei 5.371, de 5 de dezembro de 1967, logo após o golpe militar, instaurado em 1964. Durante o período da ditadura, que perdurou até 1985, as tratativas burocráticas com os povos indígenas eram assunto de segurança nacional, onde o contato com povos não indígenas era de total controle do órgão regulador, que está vinculado ao Ministério da Justiça e Segurança Pública. Deste modo, os povos ameríndios não possuíam o direito de ir e vir, não tinham permissão de contato com membros externos ao grupo, não podiam se ausentar das aldeias, não tinham poder de fala e tampouco autonomia sobre suas vidas.

Em um segundo momento, já desfrutando da abertura política que ocorre no Brasil após 1985, Kassia realiza por dois anos consecutivos o contato tão desejado com o povo de sua origem paterna. O dia a dia no interior da reserva aflora a percepção da artista e possibilita o rememorar da sua infância. Esta vivência traz à tona a memória gastronômica, a comida da avó, os cheiros, os hábitos, as cores, o contato com a terra,

o toque e o modelar do barro local. Este momento da sua vida também lhe proporciona usufruir do deleite que é vivenciar os elementos e fatores presentes na natureza. Esta importante passagem lhe traz aquelas sensações que fazem pulsar o outro modo de existência, o modo a que se refere Krenak (2019), que até então se encontrava guardado, em algum lugar da sua memória.

Nos atrevemos a fazer uma analogia da experiência passada por Kassia, quando é separada da aldeia, com o sentimento vivenciado por Ana Mendieta quando foi separada de sua família. Ana sofre a ruptura com a família, na ocasião da diáspora sofrida pelas crianças e adolescentes cubanos, impulsionadas pela introdução do regime comunista no país. As famílias de classe média e alta de Cuba enviam seus filhos aos EUA, com a ajuda de organizações católicas, para fugirem do sistema castrista. Ambas as artistas, Kassia e Ana, se sentiram arrancadas do seio de sua terra natal, do seu lugar de origem, sentimento que, poderíamos nos arriscar a dizer, de morte e desconstrução de uma identidade pré-existente. A “falta”, ou os limites impostos pelo “outro”, como apontaria Lacan (1999), são fatores presentes na vida das duas artistas; ambos os aspectos, a falta e o limite, são decorrentes das rupturas de relações afetivas sofridas pelas artistas, e que são notoriamente inerentes às suas poéticas.

Segundo a artista, seu retorno à sua tribo de origem, no estado de Goiás, lhe proporciona o contato, a convivência e o aprendizado oferecido pelas mulheres da reserva. Esta proximidade fez com que ela percebesse muitos problemas, entre eles a ausência da feitura das tradicionais bonecas Karajás, o que lhe tocou como certa perda da identidade da tribo. Em sua memória, permanecia presente os gestos da sua avó e das demais mulheres que modelavam as bonecas em cerâmica, e, através das brincadeiras, elas ensinavam este fazer às meninas da tribo. Esta era a metodologia lúdica de educação, utilizada pelas mulheres mais experientes da comunidade, para compartilhar os valores, as histórias e os mitos da sua aldeia, do seu povo, com as meninas que estavam aprendendo a ser Karajás.

As bonecas traziam os vestuários e adornos considerados tradicionais e eram pintadas nas cores preto, branco e vermelho. Os desenhos

dispunham de linhas sobre a superfície polida, feitos delicadamente com a utilização de um pincel, que facilitava a aplicação dos engobes – terra colorida na consistência cremosa. A pintura sobre a superfície das bonecas repetia os mesmos padrões das pinturas corporais que a tribo utilizava para representar seus códigos em diferentes rituais. Kassia menciona que, em sua estada na tribo, desenvolveu brincadeiras de pinturas corporais e de modelagem com o grupo e, segundo a artista, estas ações estão relacionadas ao retorno da feitura das bonecas naquele grupo.

Lembramos que a presença do povo Karajás, também conhecido como Iny, cujo significado é gente verdadeira, abrange da bacia do rio Araguaia, na ilha do Bananal e cercanias, compreendendo um território que atinge as fronteiras entre os estados de Tocantins, Pará, Mato Grosso e Goiás. Os conhecimentos dos povos ameríndios são transmitidos de geração em geração, por meio da observação e da oralidade. Os artefatos, ou melhor, a arte indígena é relacional e sua produção não se separa do cotidiano, da simbologia e das significações expressadas por seus membros.

Ressaltamos que as bonecas Karajás denominadas de “Ritxòkò” são uma referência cultural significativa para seu povo e foram declaradas patrimônio cultural do Brasil em 2012. Elas trazem, em suas formas e decoração, um valor cosmológico, fundamental na transmissão da cultura do povo para as crianças. A plataforma ISA² concentra informações sobre os povos indígenas do Brasil e cita as observações que a pesquisadora Costa (1968) faz sobre as bonecas de cerâmica, a qual afirma que elas atuam como instrumento de socialização das meninas jovens e crianças do sexo feminino, sendo que em suas formas são representadas cenas de dramatizações cotidianas. O contato com o homem branco provocou o aumento no tamanho das bonecas, bem como a introdução de tinturas químicas em suas decorações.³ As bonecas, segundo o site de divulgação da Secretaria de Cultura do Tocantis, “além de representarem simbolicamente a cultura Karajá, muitas vezes, são a única ou a mais importante fonte de renda daquelas famílias”⁴.

A experiência que a artista vivenciou no interior da aldeia suscita o retorno às suas origens e acende a redescoberta de práticas que estavam esquecidas, fator de extrema importância para sua vida. Esta descoberta

² LIMA FILHO, M. F. Karajá. Povos indígenas no Brasil. [S.l.: s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.indios.org.br/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 28 fev. 2021.

³ COSTA, M. H. A arte e o artista na sociedade Karajá. 1968. 135 f. Tese (Livre docência) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968. In: FILHO F. L. Manuel, SILVA C. Telma. A Arte De Saber Fazer Grafismo Nas Bonecas Karajá. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012. Acesso em: 28 de Fev. 2021.

⁴ GOVERNO DO ESTADO DE TOCANTINS. Secretaria de Turismo. **Bonecas Ritxoko.** Portal de Turismo do Estado do Tocantis. Disponível em: <https://turismo.to.gov.br/icones/artesanato-e-cultura/bonecas-ritxoko/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

faz fluir uma luz em seu processo de criação. Ela fala que passa a pensar seu trabalho artístico como pinturas corporais indígenas, sem entrar nos conceitos e nas abordagens do movimento da *body art*. A artista menciona que seus questionamentos sobre o que fazer com as pinturas corporais e com a cultura do seu povo a leva a transportar essas pinturas corporais para objetos tridimensionais confeccionados em cerâmica.

Kassia cria trabalhos e os nomeia de “Corpotes”. As peças têm forma de potes, entretanto, não possuem a utilidade de potes. Para a artista, estes potes são corpos que, em sua superfície cerâmica, recebem as pinturas corporais de seu povo. Ela estava transferindo os desenhos dos corpos humanos para os corpos cerâmicos. Este processo lhe causa certa frustração no momento em que percebe que estava apenas repetindo e reutilizando o trabalho das mulheres Karajás, sem nenhuma inovação e sem criar novos significados.

A frustração promove na artista uma desacomodação no processo criativo. A necessidade de resolver as questões estéticas de sua produção artística lhe suscitou profunda reflexão. Ela necessitava experimentar e criar novos trabalhos que pudesse ressignificar as questões do seu povo, as quais eram tão peculiares e importantes para sua vida e sua arte.

Refletindo sobre este processo da artista, o que veio em mente foram os temas de circulação e deslocamentos nos territórios, que são tão caros e necessários para a vida dos povos nômades, povos coletores e de mais povos originários de distintos lugares do planeta. Estes povos, como aponta Karnak (2019), compartilham de uma cosmovisão que tem o entendimento da natureza como um ser sagrado, como se fosse um parente que faz parte de sua família, com grau de importância igual a qualquer outro membro. Uma lógica que não é competitiva, tampouco financeira, mas uma lógica coletiva e comunitária, a lógica do bem viver e do respeito aos outros seres, sejam eles estelares, orgânicos ou minerais.

Assim as questões do espaço, do lugar e do território passam a fermentar as inquietações da artista, que traz consigo a preocupação sobre os assuntos referentes às demarcações territoriais. A Constituição federal de 1988 foi um marco histórico de conquista para as 300 etnias indígenas

que estavam representadas na ocasião da constituinte. As campanhas e manifestações internacionais e populares pressionaram o Senado a fazer constar na constituição brasileira: “que os povos originários tenham o direito de existir como povo, cultura, modo de vida e território”.⁵

Entretanto, essa conquista encontra-se ameaçada desde as campanhas de saqueamento de territórios indígenas e áreas de preservação do país, promovidas pelos recentes governantes do Brasil. É sabido que as reservas indígenas sofrem a invasão de suas terras por organizações criminosas que atuam ilegalmente na exploração de madeira, agrícola, pecuária e mineral.

Outra preocupação que ronda as inquietações da artista é a incerteza sobre o chamado Marco Zero. O Marco Temporal, indica Candido (2020), como é denominado oficialmente, consiste em uma ação enviada ao Supremo Tribunal Federal (STF), no ano de 2017, que defende que povos indígenas só podem reivindicar terras onde já estavam no dia 5 de outubro de 1988, dia em que entrou em vigor a Constituição federal. A interpretação maliciosa que desvirtua o artigo 231, perpetrada por juristas de extrema direita, coloca em ameaça o próprio direito conquistado pelos povos originários. “De um lado, a bancada ruralista e instituições ligadas à agropecuária defendem o marco. Do outro, povos indígenas temem perder o direito a áreas em processo de demarcação”⁶.

Com todos estes questionamentos sobre a territorialidade em voga, a artista toma os espaços expositivos, utilizando a linguagem da Instalação, como um modo de representação e simulação de uma ocupação, de novos lugares e novos territórios para seu povo.

O gênero da Instalação é um conceito que soma um tripé entre o ambiente, o espectador e o objeto. Deste modo, a obra instalada ocupa e ressignifica os espaços e induz o espectador a fazer parte ativa da própria obra, mesmo que ele não perceba. O termo Instalação⁷ foi adotado nas artes, na década de 1960, e teve seu auge nas décadas seguintes, entretanto muitos artistas ainda hoje se utilizam deste recurso para criarem ambientes imersivos entre o espectador e a obra incorporando o espaço expositivo e o espectador na própria obra.

Num desabafo, a artista reclama que seu povo está há 500 anos lutando para permanecer num território que, antes mesmo das invasões dos colonizadores, já era seu. Assim sendo, Kassia opta de modo consciente pelo uso das instalações, como a linguagem mais adequada para representar seus desejos de conquistar territórios. Ela atua com a intenção de ocupar um espaço pensando nas questões indígenas de ocupar os territórios. A artista ocupa e domina os espaços expositivos para representar de maneira simbólica o desejo de domínio de um território real, desejo este que se encontra recalcado em seu povo, em decorrência das conflitantes questões políticas atuais, que são externas às suas vontades.

A artista cita o mito de origem Karajás, explicando que o seu povo sai de um buraco do fundo do Rio Araguaia para enfeitar as margens do rio. O mito de origem do povo Karajás, conforme nossas buscas, é contado em várias versões com distintos desdobramentos, citamos aqui referências apontadas no site do Instituto Socioambiental (ISA):

⁵ MASSUELA, A.; WEIS, B. O tradutor do pensamento mágico. **Revista Cult**, São Paulo, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/aiton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 1 mar. 2021.

⁶ CANDIDO, M. O que é o Marco Temporal e o que ele impacta nas terras Indígenas. **Ecoa**, São Paulo, 4 jun. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/06/02/o-que-e-o-marco-temporal-e-como-ele-impacta-indigenas-brasileiros.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 01 de Mar. 2021.

⁷ INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/installacao>. Acesso em: 12 Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia.

O mito de origem dos Karajá conta que eles moravam numa aldeia, no fundo do rio, onde viviam e formavam a comunidade dos Berahatxi Mahadu, ou povo do fundo das águas. Satisfeitos e gordos, habitavam um espaço restrito e frio. Interessado em conhecer a superfície, um jovem Karajá encontrou uma passagem, *inysedena*, lugar da mãe da gente (Toral, 1992), na Ilha do Bananal. Fascinado pelas praias e riquezas do Araguaia e pela existência de muito espaço para correr e morar, o jovem reuniu outros Karajá e subiram até a superfície. Tempos depois, encontraram a morte e as doenças. Tentaram voltar, mas a passagem estava fechada, e guardada por uma grande cobra, por ordem de Koboi, chefe do povo do fundo das águas. Resolveram então se espalhar pelo Araguaia, rio acima e rio abaixo. Com Kynyxiwe, o herói mitológico que viveu entre eles, conhecera os peixes e muitas coisas boas do Araguaia. Depois de muitas peripécias, o herói casou-se com uma moça Karajá e foi morar na aldeia do céu, cujo povo, os Biu Mahadu, ensinou os Karajá a fazer roças (LIMA FILHO, 2021).⁸

Pensando neste mito, podemos dizer que a artista, em suas instalações, ao ocupar um outro espaço, um outro território, ela repete o mito de origem do seu povo. Kassia explica sua poética dizendo “o meu trabalho é a tridimensionalização da pintura corporal dentro de um espaço expositivo”⁹, portanto entendemos que, por meio da arte, ela vem a tornar real e concreta a conquista de novos territórios, representando seu povo, de modo poético, no universo das artes.

A artista metodologicamente utiliza a repetição para construir e expor suas obras. Ela conta que constrói em argila mil, três mil ou até cinco mil peças para compor um trabalho. Ela apanha estas peças e as distribui no espaço, ao ocupar o espaço expositivo, metaforicamente, ela o transforma em uma grande pintura corporal. A estratégia de potencialização dos objetos se dá por meio da metalinguagem, seja com a apropriação de objetos prontos e distribuídos no espaço, ou com objetos confeccionados pela própria artista, feitos de modo seriado como uma espécie de múltiplos, entretanto, confeccionados um a um. Podemos verificar estas constatações em algumas obras que a artista descreve.

Na obra *Isso não é brincadeira de criança*, com objeto cortante, a artista investe sobre a parede, resultando em rasgos que são preenchidos com massinha modeladas na forma oblonga, na cor vermelha, material que a criança utiliza para brincar, afirma ela. Dos buracos, saem totens de diferentes tamanhos que fazem alusão ao órgão sexual masculino. Seu intuito é que o espectador perceba a dor que acompanha sua trajetória. Ela acredita que seu trabalho carrega um peso que choca o espectador. A artista enfatiza que tem muitos problemas relacionados ao pai, afirma também que enfrenta problemas relacionados à sua sexualidade e desabafa que foi abusada sexualmente aos dois anos de idade, problema que estava adormecido e que veio à tona em decorrência da terapia. Ela explica que o abusador persuade a criança por meio da oferta de presentes, doces e bonecas.

Kassia ressalva que os pontos e as linhas são elementos que aparecem com constância em sua poética. Com o decorrer do tempo, ela passa a compreender que, para o seu inconsciente, os pontos têm a conotação

⁸ LIMA FILHO, M. F. Karajá. Povos indígenas no Brasil. [S.l.: s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.indios.org.br/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 28 fev. 2021.

⁹ SIMPÓSIO Articulações Poéticas e escritas de si: mesa 03 Live 02. [Sul.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 150 min). Publicado pelo canal Articulações Poéticas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hoA8xEgZ3o>. Acesso em: 28 fev. 2021.

¹⁰ PREFEITURA MUNICIPAL DE ANGELINA. Os indígenas e a colônia. Disponível em: <http://www.angelina.sc.gov.br/conteudo.php?pag=16&url=1.7> Acesso em: 2 mar. 2021.

¹¹ BRIGHENTI, C. A. Povos Indígenas em Santa Catarina. In: NOTZOLD, Ana Lúcia et. al. (Org.). **Etnohistória, história Indígena e educação:** contribuições ao debate. Porto Alegre: Pallotti, 2012a
BRIGHENTI. Clovis A. Povos Indígenas em Santa Catarina. Disponível em leiaufsc.files.wordpress.com/2013/08/mahu.pdf Acesso em: 28 de Fev. 2021.

de vaginas e as linhas colocadas em pé formando totens têm a conotação de pênis. Não obstante, ela une os dois elementos, o feminino e o masculino e cria uma composição ocupando o espaço expositivo. Ela enfatiza a importância de formalizar, por meio da arte, a escrita do artista e afirma ainda que sua obra fala muito de sua história, mas também fala da vida das mulheres que são abusadas, mortas e atacadas o tempo todo, e que este é um fato que vai além das questões indígenas. Ela adverte e exemplifica a violência imposta culturalmente contra as mulheres de determinadas tribos norte africanas, que ainda hoje efetuam as práticas de excisão feminina em crianças e adolescentes.

Em tom de desabafo, diz a artista, que as mulheres são frutos de estupros e durante suas vidas sofrem com estupros sequenciais. As mulheres indígenas sofrem muito com isso e as demais mulheres brancas e de outras etnias também. Ela lembra da história de que sua avó foi pega no laço. Pontuamos aqui que, em décadas passadas, o sequestro de mulheres indígenas era um fato comum no interior do Brasil. Os colonizadores e imigrantes contratavam profissionais caçadores de índios denominados de bugreiros¹⁰. Eles atuavam no sequestro de mulheres indígenas para trabalharem de serviços e escravas sexuais¹¹, assassinavam os homens, cortavam suas mãos, queimavam suas aldeias e tomavam posse de seus territórios.

A artista nos revela que, há cerca de dois anos, se relaciona com Ibã Huni Kuin, artista e indígena, proveniente da aldeia Huni Kuin, situada no estado do Acre. Nos atrevemos a pensar que o desejo da artista de resgatar a memória afetiva e cultural vivenciada no interior da aldeia durante sua primeira infância, de certa forma, se concretiza por meio do contato com seu atual companheiro, que é proveniente de uma aldeia e traz consigo os hábitos e costumes do seu povo. Ambos fazem parte de um coletivo de artistas indígenas chamado Mahku, que desenvolvem suas criações estimulados pela ingestão de ervas e da substância de elevação espiritual denominada de Nixe Pae, que tem como substância básica a Ayahuasca. Segundo a artista, a ingestão da substância proporciona para si a aparição de mirações trazendo muitas cores, as quais ela transporta para suas pinturas. Deste modo, acreditamos que as cores vivas, que anteriormente

não faziam parte de seu trabalho, neste momento trazem o lúdico da infância acrescidos da conotação de cura de um trauma.

Segundo Mata (2016), as mirações são as visões espirituais alcançadas em estado de consciência expandida, decorrentes do uso da Ayahuasca. O autor explica que neste estado todos os sentidos e percepções ficam ampliados pelo fato de a matéria exercer menor influência sobre os nossos sentidos. Explica ainda que:

a percepção da miração é próxima a de uma alma desencarnada. Toda contemplação espiritual ocorre pelo fenômeno da sintonia entre o observador e o observado, por isso nos sentimos protagonistas de uma ação que se passa num mundo extremamente “real, encantado, místico, mágico e sagrado” em que tudo fica como sempre foi: junto, ligado e único. O controle das mirações não é nosso e nem fogem da lei espiritual que determina que só contemplaremos o que o nosso espírito puder entender. Todas mirações poderão ser entendidas. É uma questão de tempo de amadurecer. Não há miração sem propósito. A miração de um acidente serviria para tentarmos evitá-lo. Isto porque o que vivenciamos nas mirações acionam mecanismos que atuam fortemente nos planos físico, mental e espiritual (MATA, 2016).¹²

Na sequência de sua fala, a artista apresenta uma instalação feita durante uma residência artística na França, que aborda a origem e trabalha a simbologia da cobra jiboia – mito de criação de seu povo. As mulheres Karajás utilizam a representação da cobra jiboia em pintura corporal usada na lateral externa de suas pernas. A artista se inspira nestes grafismos e em suas elucubrações, ela traz de maneira poética este mito para o espaço expositivo. Na primeira parte da exposição, pensada como componente feminino, havia buracos na parede e uma reprodução da obra *A Origem do Mundo*¹³ de Courbet, que, na época em que foi pintada, em 1866, quebrava os padrões das pinturas de nus, sendo compreendida como obra pornográfica.

¹² MATA, J. da. Estudo sobre Mirações. In: CÉU de Unalome. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://ceudeunalome.com/estudo-sobre-miracoes/> Acesso em: 02 de Mar. 2021.

¹³ MODELO do quadro “A origem do mundo” era uma antiga bailarina. Diário de Notícias, Lisboa, 25 set. 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/revelada-a-identidade-da-modelo-de-courbet-no-quadro-a-origem-do-mundo-9904136.html>. Acesso em: 03 de Mar. 2021.

Em seguida, no chão da galeria havia uma instalação sobre um tablado de madeira e em seu centro um quadrado preenchido de pequenas formas totêmicas com um hexágono ao seu redor. A soma das duas formas geométricas representa, para os Karajás, tanto o feminino quanto a jiboia, formando um desenho que traz a abstração formal da padronagem existente na superfície corporal da cobra. Kassia utiliza cinco mil totens modelados em cerâmica para representarem o pênis e formarem, no conjunto da composição, o símbolo do feminino.

As peças estão dispostas sobre uma camada de cal, elemento utilizado nos processos de assepsia e desinfecção de ambientes onde há corpos putrefatos. A argila tem vida longa, é dura e solida e a cal é macia e está em estado de pó. Também faz parte da obra um vídeo em que a artista inspira e expira, remetendo ao sopro da vida e da morte. Vermes banhados em nanquim preto andam até morrer sobre folhas brancas de papel desenhando o percurso da própria morte. A artista menciona uma passagem bíblica onde diz que Deus faz o boneco de barro e, após o seu sopro, dá a vida ao homem, e, no final, a pega de volta. Kassia revela que este foi um momento de muito conflito e de reflexão sobre os ciclos de vida e morte.

A união dos polos masculino e feminino criados pela artista neste trabalho, nos faz lembrar da obra *Andrógino*, de nossa autoria, onde peças cerâmicas confeccionadas a partir do molde de zona erógena do corpo – a vagina –, foram modeladas, replicadas e dispostas, uma ao lado da outra, formando o perfil de um grande pênis, coladas sobre uma superfície de madeira com rodas, um pênis ambulante feito de vaginas.

Na instalação *Elas*, a trama que forma uma grade confeccionada com fios de cobre percorre o chão e a parede da Galeria da FAV (Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás). No centro de cada quadrado, a artista coloca uma das cinco mil peças de cerâmica que cobrem a superfície espacial da galeria. Para a artista, as peças representam vaginas e seu processo de feitura consiste na modelagem rápida de uma esfera. Quando a forma desejada é alcançada, com o dedo, ela rasga violentamente a peça retirando um pedaço de barro, machucando

e danificando a forma. Sobre a depressão provocada pelos compulsivos gestos, ela aplica o engobe vermelho e o engobe branco, argilas coloridas semelhantes àquelas utilizadas para decorar as bonecas Karajás. A artista conta que a trama de cobre representa a prisão vivida pelas mulheres, que são tratadas como bibelôs e ao mesmo tempo são enclausuradas e machucadas. Elas seguem caladas e isoladas, não compartilham suas dores e tampouco os abusos sofridos, desabafa Kassia.

A quantidade e a repetição fazem parte do método que a artista adota para desenvolver seu processo criativo. O procedimento faz parte do ritual poético da artista, bem como remete aos rituais indígenas que perpetuam a memória ancestral de seu povo, por meio da repetição do fazer de sua arte, de seus objetos, da construção de suas aldeias, de suas pinturas corporais e da prática da oralidade.

Para nossa convidada, o fazer é vital para sua vida. Para concretizar o fazer, ela utiliza os materiais que estiverem disponíveis ao seu redor, se adaptando à realidade local, em qualquer lugar que esteja. Ela nos conta que, quando não há forno, ela constrói um buraco e faz um forno rústico para queimar as peças. Esta prática é preservada em algumas comunidades originárias, em lugares remotos de países da América Latina, da África, da Ásia e do Leste Europeu. Entretanto, no que diz respeito à cerâmica contemporânea, esta prática é utilizada para resgatar o conhecimento ancestral das queimas alternativas. Anualmente, a construção deste e de outros tipos de fornos rústicos são compartilhadas gratuitamente, em Florianópolis, para a comunidade interessada, durante a edição do Festival de Queimas Cerâmicas Alternativas, oferecido pelo Programa de Extensão Nupeart Pro...move do CEART/UDESC, sob nossa coordenação.

No decorrer de sua fala, Kassia conta que, desde sua adesão ao coletivo artístico Mahku, a cor faz parte de suas obras. Para demonstrar a mudança, ela exibe uma escultura em forma de totem, construída por meio da sobreposição vertical de potes. A obra traz muitas cores distri- buídas geometricamente na sua superfície, as quais foram obtidas pela aplicação de vidrados cerâmicos. As peças que compõem a escultura

são confeccionadas em cerâmica e adquiridas em uma comunidade de mulheres ceramistas no estado de Goiás, onde a artista encomenda previamente as peças desejadas.

O interesse por comunidades femininas que trabalham com o barro não é novidade para a nossa convida, ela pesquisa as mulheres paneleiras do Mocambo, durante o período de desenvolvimento da pesquisa de sua tese doutoral. Para tanto, realiza com frequência o trajeto de deslocamento entre Manaus – Parintins – Mocambo e vice-versa. Na época, a artista estava alocada na Universidade Federal de Parintins, usufruindo de licença de capacitação para frequentar o Programa de Doutorado na Universidade Federal de Manaus, para onde foi transferida, e posteriormente obteve nova realocação, em decorrência de problemas relacionados a sua saúde, para o Curso de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Para contextualizar as distâncias, lembramos que na região amazônica a maneira de deslocamento mais acessível e mais econômica é por via fluvial. O transporte via terrestre aumenta consideravelmente as distâncias, dificultando o acesso para determinados trajetos, e o transporte aéreo é dispendioso e pouco acessível pela falta de aeroportos. As informações que encontramos em alguns sites de turismo em nossa rápida consulta mostra que, para percorrer a distância de 466 km via fluvial, de Parintins a Manaus, pode levar 3 dias, ou seja, em média de 9 a 30 horas, sempre dependendo do tipo de barco escolhido. E, no sentido contrário, Manaus a Parintins, pode levar de 8 a 18 horas. Entretanto, no que diz respeito ao deslocamento dos aproximadamente 63km, do Distrito de Parintins ao Distrito do Mocambo do Ariri, segundo a artista, leva 5 horas de barco, acrescidas de mais meia hora de rabetá – uma espécie de canoa pequena e fina, usada como meio de transporte, no interior da região.

A partir da experiência proporcionada pela pesquisa que a artista desenvolve no doutorado, ela vislumbra trabalhar com outras comunidades de mulheres. Ela enfatiza que esta passagem traz para si muita alegria, bem como a aquisição de uma experiência única, que lhe proporciona a expansão do olhar para sua semelhante – à outra. Ou seja, para mulheres que trabalham com a cerâmica, vivem da cerâmica e têm a relação de ancestralidade com o barro, afirma a artista.

Para concluir, constatamos que a artista traz a público sua intimidade, sua história de vida e sua trajetória artística. Suas experiências foram compartilhadas de modo direto, sincero e catártico. Uma profanação consciente da intimidade, uma intimidade que já havia sido profanada no passado e que agora labora como um empoderamento do feminino, por meio da denúncia poética, que funciona como um alerta sobre o cuidado e o auto cuidado. O seu lugar de fala desvenda as vivências que teve no interior de uma tribo Karajás durante sua primeira infância, precisamente até seis anos de idade. Ela nos mostra uma narrativa poética, que dá conta das suas dores, das suas inquietações e frustrações pessoais. Vivências que são projetadas nos espaços expositivos por meio de potentes instalações que avalizam suas experiências e conexões com o mundo da arte e o mundo que a cerca. O domínio dos territórios expositivos onde instala suas obras ocorre com maturidade e maestria.

Podemos dizer que artista aborda as questões territoriais, políticas e sociais trazendo uma linguagem que não separa a arte da vida e que vai muito além de questões autobiográficas.

REFERÊNCIAS

- BORGES, K. V. **As mulheres ceramistas do Mocambo**: a arte de fazer artefatos ambientais. 2017. Tese (Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.
- _____. **Origem**: um princípio a fundar. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 28 fev. 2021.
- BRIGHENTI, C. A. Povos Indígenas em Santa Catarina. In: NOTZOLD, Ana Lúcia et al. (Org). **Etnohistória, história Indígena e educação: Contribuições ao debate**. Porto Alegre: Pallotti, 2012a.
- CANDIDO, M. O que é o Marco Temporal e como ele impacta os povos indígenas. **Ecoa**, São Paulo, 2 jun. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/06/02/o-que-e-o-marco-temporal-e-como-ele-impacta-indigenas-brasileiros.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 1 mar. 2020.
- COSTA, M. H. A arte e o artista na sociedade Karajá. 1968. 135 f. Tese (Livre docênciа) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968. In: LIMA FILHO, M. F.; SILVA, T. C. da. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 18, n. 38, p. 45-74, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-7183201200020003 Acesso em: 28 fev. 2021.
- GOVERNO DO ESTADO DE TOCANTINS. Secretaria de Turismo. **Bonecas Rixoko**. Portal de Turismo do Estado do Tocantins. Disponível em: <https://turismo.to.gov.br/icones/artesanato-e-cultura/bonecas-ritxoko/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

IMBROISI, M.; MARTINS, S. Como vai você, Geração 80? In: **HISTÓRIA das Artes**. [S.I.], 2021. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/como-vai-voce-geracao-80/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/installacao>. Acesso em: 12 Mar. 2021. Verbete da Encyclopédia.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACAN, J. **O Seminário**: livro 5, as formações do inconsciente. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1999.

LIMA FILHO, M. F. Karajá. **Povos indígenas no Brasil**. [S.I.: s.n.], 1999. Disponível em: <https://www.indios.org.br/pt/Povo:Karaj%C3%A1>. Acesso em: 28 fev. 2021.

MASSUELA, A.; WEIS, B. O tradutor do pensamento mágico. **Revista Cult**, São Paulo, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ilton-krenak-entrevista/>. Acesso em: 1 mar. 2021.

MATA, J. da. Estudo sobre Mirações. In: **CÉU de Unalome**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://ceudeunalome.com/estudo-sobre-miracoes/>. Acesso em: 2 Mar 2021.

MILTON Rondó: destruição da Amazônia e do Pantanal pode extinguir mais do que o meio ambiente. **Carta Capital**, São Paulo, 14 set. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/milton-rondo-destruicao-da-amazonia-e-do-pantanal-pode-extinguir-mais-do-que-o-meio-ambiente>. Acesso em: 7 mar. 2021.

MOURE, G. **Ana Mendieta**: catálogo do Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela e Barcelona. Barcelona: Polígrafa, 1996.

MODELO do quadro “A origem do mundo” era uma antiga bailarina. **Diário de Notícias**, Lisboa, 25 set. 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/revelada-a-identidade-da-modelo-de-courbet-no-quadro-a-origem-do-mundo-9904136.html>. Acesso em: 3 de Mar. 2021.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ANGELINA. **Os indígenas e a colônia**. Disponível em: <http://www.angelina.sc.gov.br/conteudo.php?pag=16&ur=1.7> Acesso em: 2 mar. 2021.

SIMPÓSIO Articulações Poéticas e escritas de si: mesa 03 Live 02. [S.I.: s.n.], 2020. 1 vídeo (ca. 150 min). Publicado pelo canal Articulações Poéticas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hoA8xXEgZ3o>. Acesso em: 28 fev. 2021.

QUINTELLA, R. As funções do pai: pensando a questão da autoridade na constituição do sujeito contemporâneo a partir de um estudo psicanalítico do ideal do eu. **Rev. Subj.**, Fortaleza, v. 14, n. 2, p. 284-296, ago. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&id=S2359-07692014000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 2 mar. 2021.



EU SOU UM OUTRO VOCÊ

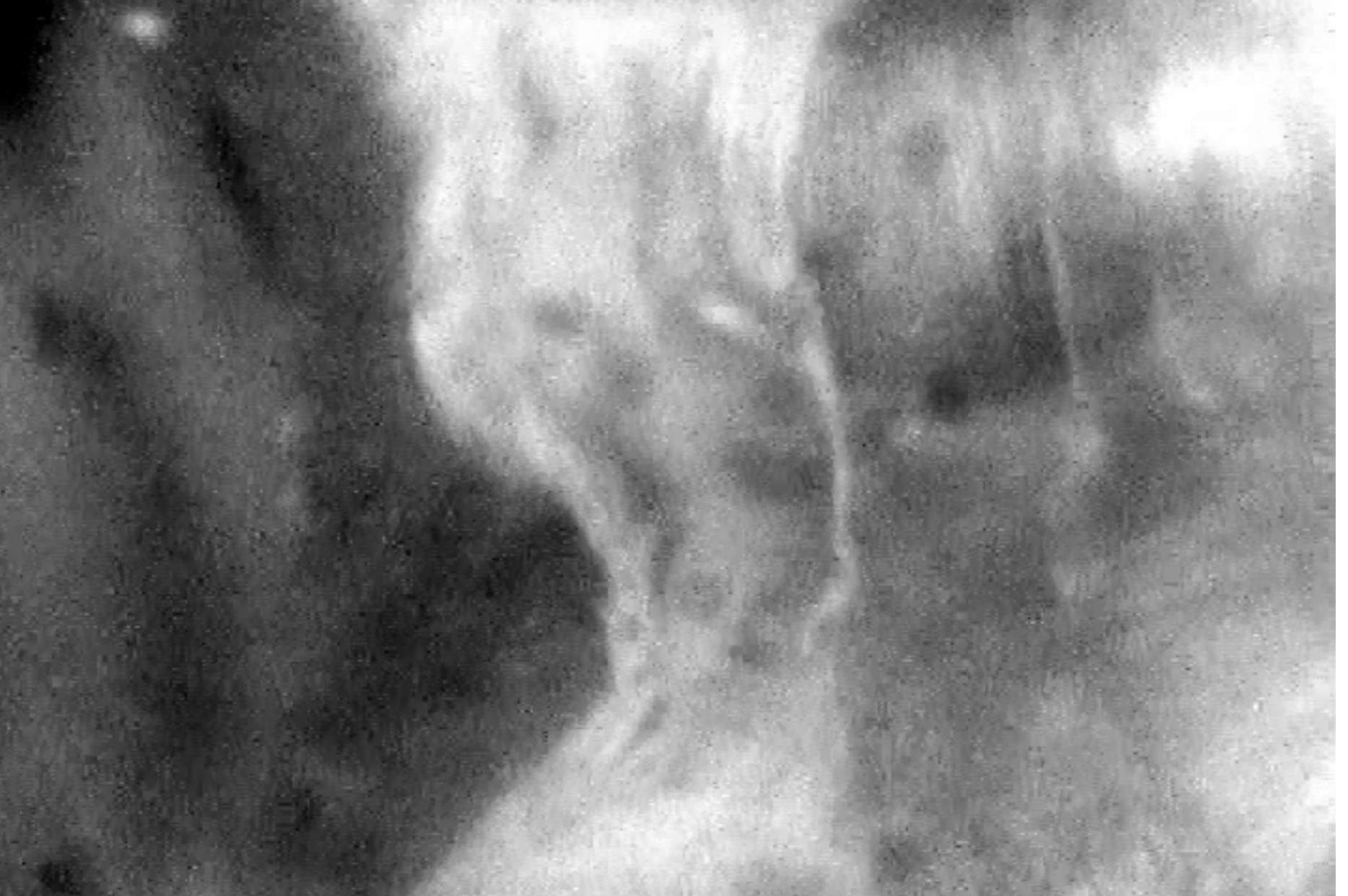
Juliana Crispe













Como pensar um encontro que não se deu. Duas pessoas – um entre, eu-entre (1996 morte – 2014 vida).

Lia avó, Lia filha. Um eu neta, eu mãe, presente nestes entre-tempos. Um nome que as liga, os afetos que as atravessam e que me atravessam... me perfuram. Uma extensão do que fui, sou, serei...

Nessa interlocução de um encontro que se dá por camadas e sobreposições, a obra “eu sou um outro você” está entre o vazio, a nuvem, a fumaça; aquilo que não se pode reter.

Em uma intempestividade retorna, em palimpsesto nesses tempos. Formam e deformam em encontros impalpáveis que se dão apenas na memória, no imaterial.

Uma passagem de condução à outra. Um sistema estelar. Ressonâncias em que meu corpo vibra nessas possíveis constelações.



ESBOZO DE UNA SUBJETIVIDAD

Rosa María Blanca

Cuando entré al estudio para preparar el espacio, un Sol bañaba las dos paredes principales. Cómo tenía en mente la producción de autorretratos, la luz provocaría una tenue sombra a través de la cámara posicionada en el tripié. Cerré las venecianas para evitar el exceso de iluminación, pero de esa forma, muchas de las texturas podrían perderse. Mudé la posición de la cámara y de mí misma. Inicié las primeras fotografías vestida con un traje y una corbata. Activé la cámara en automático para que me diese la oportunidad de posicionarme en el centro de la lente y performar durante diez segundos. Hice más de quince fotografías. El resultado me dejó incompleta. Años atrás ya había hecho ese trabajo, me había vestido de la misma manera, con una camisa social y la misma corbata. Como artista, una eterna insatisfacción me acompaña siempre que termino alguna serie, más aún cuando la veo en un libro o en el espacio expográfico. Además, me incomodaba siempre ser el objetivo, como si siempre estuviese en el centro de un tiro al blanco. Estar en la mira no es agradable para nadie. Tampoco es una tarea difícil desplazarse constantemente para encontrar un espacio que permita una acción más amplia.

Hubo una fase de mi poética en la que retrataba modelos. La interacción entre las modelos y la cámara, o entre mi andar y sus cuerpos, me seducía. Era un performar en el espacio, atravesando el piso, circundado calles, danzando en la urbe sin otro propósito que el de constituirse artísticamente. Es así como he realizado en 2010 la serie *Tráfico de Modelos*, en el Estado español, expuesta en la muestra de fotografías del Seminario Haciendo Género (UFSC, Florianópolis, 2010). En aquella época he escogido como modelos a personas que, por (in)definición, decían no identificarse con ningún tipo de identidad. La cuestión es que desde aquella época, empezó a interesarme la interacción que se produce entre la cámara fotográfica y la modelo, o entre quién porta la cámara y la modelo. Años más tarde, daría inicio a experimentaciones fotográficas dónde sería yo quien podría interactuar con la cámara. Esa relación mediada, que no necesariamente alude a la tecnología, sino a la subjetividad de quién opera, habla, gesticula, deambula, intensifica o performa, me interesa.

Recientemente, en el estudio de trabajo, de mi primera casa en Santa Maria, Brasil, quería trabajar en la libertad del movimiento sin tener que

encuadrarme en los moldes de una identidad esperada. Cuestionar las expectativas de quien me ve o me juzga parecía ser lo que más me importaba. Quería continuar siendo el objetivo, pero al mismo tiempo deseaba desplazarlo. Aunque la duda de lo que realmente me propongo funciona como un desliz para el encuentro de otros modos de producir subjetividad, deseaba ser inconsecuente en mi propuesta. Podría dudar, pero quería que la nitidez absurdamente desfocada de la imagen hablara en silencio. Tal vez, por eso me incomoda trabajar en vídeo, por la necesidad del sonido o de la música. Amo la música. No obstante, me perturba el habla o la nota que interfiere en la percepción mental. En la fotografía, como imagen pura, la estética es importante, pero más importante es la afección. La fotografía, como cuerpo, nos abraza.

Ese día, en el estudio, con las venecianas a medio cerrar, un poco sentimental, me desvestí. Activé nuevamente la cámara, y corrí hasta la pared. Anhelando mi desaparición sin desistir, inicié mi performance en fotografía, accionando mi cuerpo, impidiendo ser vista por mi propio acto fotográfico. Me desplazaba hacia atrás y hacia frente. Repetí el gesto más de una vez, sin revisar cada imagen de mi cámara digital. Quería tener una sorpresa, como antiguamente, con las cámaras fotográficas analógicas, cuando no se sabía cuál sería el resultado, hasta llevar a revelar el filme, donde el laboratorio podría demorar horas o días en mostrar las fotografías. Estuve trabajando durante horas.

Cuanto más fotografías tomaba, mi cuerpo iba apropiándose de mí misma. Mi performance era lo que yo despertaba en mí. La musicalidad era mi propia intimidad que se extendía en el ambiente. Esa dimensión accionada en ese tiempo específico alimentaba mis brazos, mi cuerpo, mis piernas y mi mirada. Me movía como si nadara en un océano sin continentes.

Me di cuenta que mis manos y mis brazos al evitar la captura de mi cuerpo, no solamente impedían mi visibilidad, sino que también esbozaba un escudo contra un tipo de agresión que en algunos momentos de mi vida había sentido. La introducción en mí misma inundaba el espacio de la performance, registrada por una lente programada que me captaba sin que yo lo predijera. Aunque yo activara la cámara, el disparo sucedía de manera como que espontánea en un tiempo irreal a mí, porque yo me encontraba lejos del dispositivo.



Imagen 1: Rosa Blanca.
De la serie *Não me peguem*
/ No me peguen (2018).
Proyección. Col. Privada.

La tensión entre la lente de la cámara que automáticamente y sin ningún pudor se obstinaba por capturarme, y mi cuerpo que no concede la visión habitual de mi identidad, me fascinaba. Podía sentir mi corazón palpitando y mi respiración en un ritmo marcado deliberadamente por el ritmo que la cámara disparaba, no dejando de sorprenderme el instante en que la lente se abría.

Lo orgánico del acto aunado a lo sincrónico y exacto con que funciona la fotografía, me permitía deslizarme en medio de las cuatro paredes del “estudio” estableciendo un compás que en mucho diferiría al retrato re grado del Documento Nacional de Identidad (DNI). Al contrario de los DNI, la cámara estaba con la lente horizontal, impidiendo la circunscripción de un retrato vertical - formal. Todas las imágenes fotográficas son artificiales. Su naturalidad es apenas una ilusión alimentada por la imagen espejada con la que trabaja. La frontera entre lo natural y lo artificial es prácticamente imperceptible. Creo que en mi poética la frontera entre lo natural y lo artificial fue tomada por un acceso de subjetividad inminente.

Aunque vivo en la ciudad de Santa María, nací en la Ciudad de México, México. A los 23 años, comencé a desplazarme de un país a otro, por diversos motivos y circunstancias. Necesitaba moverme para protegerme y protegerme para moverme. Obviamente, he cruzado más de una frontera. Siempre que llego a una aduana, la verificación entre el documento y mi fisionomía, entre la fotografía del pasaporte y mi rostro, entre lo que aparece escrito y lo que respondo, me violenta. La exacta correspondencia entre lo visual, lo escrito y lo carnal, me produce perplejidad. La documentación en regla, las visas, los sellos, las tarjetas de crédito, el seguro o todo tipo de material exigido connota lo territorial, lo patronímico, lo nacional, lo “nosotros” y lo “ustedes”.

¿Cómo podría dislocar el estatuto del retrato? El performance que estaba produciendo me permitía cuestionar la nitidez del DNI. Evidentemente, no podría llegar a existir alguna correspondencia entre lo visual del retrato y mi fisionomía. O quizás sí, había una correspondencia, una coherencia entre lo que me proponía y lo que era esbozado en la horizontalidad de un espacio que se desvanecía. La velocidad en la que me movía barría mi rostro.

Las manos escudaban mi imagen, pero también la reflexionaban de un modo singular. Podía performar y ser tomada por la cámara sin que ello supusiera mi captura. Posar sin prenderme, mostrarme sin ser vista, figurar sin figurar, estaba principiando otra manera de concebir una retrato, más allá de las perspectivas estatutarias que conocía.

Como no se trataba de un único retrato, las tentativas constitúan opciones de estéticas afectivas, sin que por ello hubiese algún tipo de conclusión. Como ya lo he mencionado, la afección en la fotografía es más importante, en lo personal, que lo estético. Pero tampoco puedo dejar de considerar que existe la posibilidad de encontrar otra estética. Por eso, estoy denominando estéticas afectivas a estas intencionalidades. Lo intencional precede lo tentativo.

Me parece que ese es un aspecto que me interesa en mi poética. Ningún resultado es concluyente. Cada fotografía — o dibujo —, cada escritura — o ensayo — es apenas una anotación, un preámbulo, una insinuación, una marca, tal vez una herida, una avance o un retroceso, una interrupción, un intervalo de mí misma y mi relación con las otras y los otros, un pensamiento, un comentario, un ir y venir, dentro y fuera del tiempo. Son reconsideraciones sobre un mismo plano que buscan el refugio, tal vez un augurio, a través de una imagen, una performance, una poética. Inclusive, este texto denominado “capítulo” es también un fragmento de mí misma, de mi subjetividad proyectada en cada palabra que escojo en el laberinto del lenguaje. Puedo afirmar que sin la escritura no existirían las imágenes, en todos los sentidos.

En medio del trabajo, entre una fotografía y otra, me di cuenta que hablaba en voz baja, casi imperceptible: “No me peguen”. Podrá parecer contradictorio, pero pocas veces pienso en español. Generalmente, me despierto por las mañanas y hablo en portugués. Sólo entro en el español, cuando leo, o cuando converso en español. Pero sueño en portugués. A veces también en inglés o en francés. Mi relación con las lenguas es amigable. Percibo las diferencias identitarias a partir de las lenguas, aunque también puedo ver el desvanecimiento identitario en una sola lengua, la lengua del arte.



Imagen 2: Rosa Blanca.
De la serie *Não me peguem*
/ No me peguen (2018).
Proyección. Col. Privada.

Así, en el caso de esta serie, *Não me peguem / No me peguen* (2018), el título alude a mi condición bilingüe actual. Y sin embargo, el verbo utilizado tiene más de un sentido. En portugués, primeramente, "pegar" significa "prender", en español. En español, "pegar" significa "colar", en portugués, pero también significa "bater" en portugués, o sea, "golpear", en español.

Esas tentativas de fuga remiten a esas intenciones de no ser presa, de no ser tomada. Hace décadas, encontrábame en Tánger, Marruecos, debía volver en un *ferry* a Tarifa, Estado español, la ciudad que se localiza más al Sur de la Península Ibérica y de donde había partido para llegar al África. Al llegar al puerto, en Tánger, ví, yo y unos amigos con los que viajaba, cómo el transbordador levantaba sus compuertas. Al correr, para alcanzar a entrar en el buque, uno de los policías marroquíes me prendió y me asestó con fuerza en mi espalda. Fue gracias a la intervención de otro guardia marroquí que había vivido en Francia y que conocía otras culturas, que hubo un cambio en mi tratamiento. El norte de África es una geografía fragilizada. Miles de africanas(os) intentan cruzar el Mediterráneo en busca de una vida mejor en los países de matriz colonizante. Las vallas son comunes en ciudades como Melilla, Marruecos. No sé si el policía que me detuvo y me trató con violencia, imaginaba que yo quería entrar en Europa ilegalmente y él intentaba evitarlo, o bien, dada mi apariencia femenina lo llevó a tener una actitud de carácter misógino. Horas después, cuando checaron mi pasaporte, me informaron que faltaba la visa para salir de Marruecos. Era la primera vez que me solicitaban un permiso para dejar un país. Me sentí prendida. Estaba en la frontera. No era africana y tampoco europea. Un documento me (des)clasificaba.

Ni siempre el permiso para permanecer en un país necesita de un golpe para que se manifieste la violencia. Hay una obsesión por enmarcar a(l)(la) extranjera(o). Los protocolos se multiplican. Las expectativas se agotan. Quien entra a un país debe adecuarse al género esperado, a la clase circunscrita y al acento de la lengua, nacional. El comportamiento es inferido y no admite equívocos. Lo subjetivo es tomado por reiteraciones culturales.

Y no sólo eso, la producción de conocimiento también es nacional. Las teorías y métodos son uniformes con la historia que las produjo. Aunque importados, los modelos de pensamiento producen nacionalismos, producen nativos, producen sujetos.

Probablemente haya sido el arte y la escritura mis elecciones más venturosa. En específico, la fotografía y la estética, porque me permiten un tránsito sin el límite categórico de un encuadre que ose sujetarme en una trayectoria esperada.

Esa clasificación a partir del retrato era una de mis preocupaciones. Al instalar *No me peguen*, desplazaba el estatuto de una imagen que fija nuestra subjetividad en una apariencia pegada a un documento de identificación, a una posición, a una norma. No se puede adherir una vida.

Cuando contemplé mi imagen desvanecida por el movimiento emprendido durante el acto del performance, recordé a las mujeres que usan velos y burkas. Esconder un rostro puede significar un tipo de opresión cultural, pero también de libertad personal, porque no hay ninguna pista, evidencia o apariencia para enmarcar. Lo desapercibido no puede ser prendido.



Imagen 3: Rosa Blanca.
De la serie *Não me peguem*
/ No me peguen (2018).
Proyección. Col. Privada.

No me toquen, no me prendan, no me agarren, no me tienten, no me sientan, no me aseguren, no me vean, no me piensen, no me formulen, no me imaginan, no me abracen, no me besen, no me huelan, no me palpen, no me esperen, no me escriban, no me lean, no me recorten, no me inviten, no me invadan, no me evadan, no me diferencien, no me igualen, no me entiendan, no me abran la puerta, no me abran las ventanas, no me suban al auto, no me bajen del ómnibus, no me suban al tren, no me bajen del avión, no me alimenten, no me desalienten, no me alienen, no me secuestren, no me maldigan, no me bendigan, no me añoren, no me aborrezcan, no me imploren, no me desesperen, no me cataloguen, no me clasifiquen, no me desclasifiquen, no me machuquen, no me curen, no me alivien, no me lloren, no me rían, no me improvisen, no me alarmen, no me calmen, no me intranquilicen, no me tranquilicen, no me castiguen, no me sentencien, no me levanten la condena, no me sentencien, no me perdonen, no me anestesien, no me activen, no me acusen, no me derriben, no me den la mano, no me hinquen, no me eleven, no me ahoguen, no me salven, no me torturen, no me carguen, no me echen, no me abran, no me cierren, no me expulsen, no me llamen, no me ignoren, no me tomen en cuenta, no me castren, no me desvirguen, no me violen, no me seduzcan, no me acosen, no me amen, no me odien, no me merezcan, no me subestimen, no me sobrestimen, no me digan adiós, no me den la bienvenida, no me crean, no me desmientan, no me digan la verdad, no me digan la mentira, no me abandonen, no me enseñen, no me cercioren, no me duden, no me nazcan, no me mueran, no me pronuncien, no me tilden, no me acaben, no me inicien, no me finalicen, no me amparen, no me olviden, no me recuerden, no me olviden, no me anhelen, no me defrauden, no me amarguen, no me endulcen, no me salen, no me sofoquen, no me ventilen, no me digan, no me desdigan, no me sobornen, no me cuiden, no me feliciten, no me entrustezcan, no me iluminen, no me oscurezcan, no me llamen, no me canten, no me aclamen, no me deserten, no me atizen, no me peguen.

Lo subjetivo no puede mostrarse, se revela en el aspecto más íntimo que escapa sensiblemente en una imagen, en una expresión o en palabras, como estas.

¿Cómo es mi sensibilidad? Hay un desvanecimiento que baña la imagen que produzco. Ese desvanecerse indica una fragilidad difícil de percibir en su pura visualidad. No es una cuestión de metafísica o trascendencia. Es de una orden mental, por lo tanto, intelectual, que se escribe en el deslizamiento de las manos, de los brazos y de lo que se escapa en la visión de la obra.

Se produce una desnaturalización del retrato o de lo que podría llegar a representar la visión de los otros sobre mi persona.

¿Cuándo el trabajo termina? Pienso que nunca. La obra nunca está terminada. Un sin fin de notas, apuntes, bocetos, sentimientos, no solamente preceden una obra, sino que también las proceden. Es un ciclo que no termina, aunque se abandone. La obra acompaña a su (seu) autor (a), sin ningún tipo de permiso.

Me gusta sentarme en el sofá cuando termino una secuencia, una serie o una idea. La mayoría de las veces bebo café o té negro o *rooibos*, con leche o soya. El descanso contribuye a distender la acción en otro plano.

En aquella mañana, sorbía mi café.

Conforme transcurrían las horas, el Sol que entraba por la ventana se retiraba. La Tierra estaba rotando. Las venecianas comenzaron a dejar transparecer rayos tenues de luz informe. Algunas fotos se tornarían sibilosas. Otras todavía guardan el brillo del día. Retratar el ambiente no era lo importante. Pero para mí todo es importante.



Imagen 4: Rosa Blanca.
De la serie *Não me peguem*
/ No me peguen (2018).
Proyección. Col. Privada.



CORPOS FEMINISTAS

EM DIÁLOGO:

UMA CONVERSA ENTRE

LETÍCIA HONORIO E LORENA GALERY

Letícia Honorio e Lorena Galery

Como duas artistas em diálogo, trazemos para nossas obras vivências, traumas, histórias que marcam nossos corpos, (des)construindo nosso Eu sujeito, e incorporando o Eu artista. Ao falarmos do Eu aqui, no presente texto, iremos dialogar sobre as subjetividades que perpassam e configuram esses sujeitos em relação ao social, ao Nós.

Falar de si através da fotografia, as afinidades e diferenças que encontramos durante o diálogo desses trabalhos, nos movimentam para a reflexão sobre uma poética de sobrevivência, tudo aquilo que falamos, que o nosso corpo fala, grita, conta um pouco sobre nós e também sobre outras tantas. A poética da sobrevivência dá vida também a esse escrito que como fruto de um levante de artistas-pesquisadoras, surge a partir do diálogo e das proposições feitas no Simpósio Articulações Poéticas e Escritas de Si, onde ambas fizemos parte da mesa Práticas Feministas de Si. Com isso, nós duas, Lorena e Letícia propomos encaminhar esse diálogo através de questionamentos que fazemos sobre a poética uma da outra, criando uma espécie de entrevista que dará corpo ao texto.

Letícia: Ao ver a série “Cronograma” percebo o acúmulo, a soma de plantas passa-me a ideia de uma temporalidade, qual foi o processo que originou a série?

Lorena: Me interessa muito essa noção de temporalidade através da fotografia. A fotografia sequencial é algo com que trabalho já há um tempo e não é nenhuma novidade na história da arte e da fotografia. Mas essa série em específico surgiu durante o percurso do mestrado e em meio à pandemia de COVID-19 e isolamento social. A percepção do tempo durante o isolamento tornou-se diferente do que estamos acostumados, assim como a percepção da própria casa e do convívio com si mesma. O título “cronograma” também reafirma essa questão do tempo ao mesmo tempo que faz referência à pesquisa acadêmica.

Em relação às plantas que se somam à medida que as roupas vão desaparecendo, além da questão temporal, me é importante uma noção

de transformação interna que reverbera no ambiente e também contrário: uma mudança no ambiente e no corpo em busca de mudanças internas. Acho que é isso que busco nessa série, pensar como o corpo, o ambiente e sujeito se modificam e se entrecruzam com a passagem do tempo.

Lorena: Na série “Cronograma” existe uma narrativa sequencial em que a roupa, enquanto elemento da cultura, vai desaparecendo e dando lugar ao corpo Nu. Na série “Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria” o Nu também é um elemento importante. Como é pra você essa relação com fotografar-se e expor-se?

Letícia: O Nu para mim já é familiar, desde quando comecei a me auto fotografar, quando fazia registros para pintar, ou fazer gravuras, sempre gostei da ideia de fazer isso nua. Me ver perante um outro olhar, ao não ser o espelho, ajudou-me a romper diversos paradigmas normativos, colaborou muito com o processo de aceitação desse corpo negro e sapato. Quando falo em aceitação refiro-me ao início de um processo de cura, de (des)construção desse corpo marginalizado. Auto retratar um corpo nu, com o tempo, foi me trazendo aconchego, uma sensação de liberdade e também de força que fomentaram a continuar fazendo do meu corpo arte e resistência. O fato de expor essas fotografias surge como manifesto e diálogo, o questionamento a toda amarra colonial que aprisiona a nós.

Lorena: Em “Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria” me parece que a dor é um tema central. Você concorda? Esse é um assunto relevante na sua pesquisa?

Letícia: Com certeza, a dor está muito presente em Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria. Na série, como em todos os outros trabalhos, eu abordo as minhas vivências, falo de mim, das dores que são minhas e também as que carrego junto comigo. Durante a performance, me enrolei com o plástico bolha e comecei o processo de retirada desse plástico, já com os braços mais justos ao restante do corpo, o que dificultava ainda mais a retirada desse plástico.



Imagen 1: Série Cronograma,
Lorena Galery, 2020.



NÃO IMPORTA A EMBALAGEM, CANSEI DE SER MERCADORIA



Imagen 2: Série *Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria*, Letícia Honorio, 2020.



Imagen 3: Tríptico integrante da Série *Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria*. Letícia Honorio, 2020, Fotoperformance.

O plástico tinha um alto número de micras, o que tornava ele mais grosso e resistente. Com o passar dos minutos, comecei a ficar mais angustiada, e a falta de ar iniciou. Tentava erguer os braços querendo aliviar o sufocamento e retirar o plástico do em torno do meu corpo, mas devido a resistência do material, não conseguia me soltar. Comecei a tentar rasgar o plástico com as mãos, mas como tenho unhas muito curtas, os dedos acabavam por escorregar sobre o bolha, fazendo com o que eu tivesse que tensioná-los mais ainda sobre o plástico, e começando a doer. Nesse momento, a tensão e o sufocamento aumentaram, comecei a tentar então rasgar o plástico com os dentes, até que consegui abrir o primeiro buraco no bolha.

Propus a mim mesma revisitar essa experiência de sufocamento que por muito tempo acompanhou-me. Esteve presente a todo o momento que fui submetida a alguma das estratégias normativas, racistas, e homofóbicas que oprimiam-me na tentativa de me encaixar em padrões pré-estabelecidos a partir dos seus juízos de gosto e valores. Experiências essas que ainda enfrento, dia após dia, mas que agora aprendi como lutar contra elas. Compreender e aceitar meu corpo, como um corpo negro e sapatão desencadeou estratégias para subverter este sistema. Mais tarde, ao ler pela primeira vez uma das obras de Monique Wittig compreendi a sua polêmica frase “as lésbicas não são mulheres”(1980). Segundo Wittig, as lésbicas (sapatão) não seriam mulheres do ponto de vista que ao se relacionarem com outras mulheres, não estariam só construindo laços homoafetivos, mas também construindo estratégias de subversão do sistema patriarcal masculino. Sendo que as lésbicas (sapatões) por não dependerem afetiva e economicamente da conjugalidade heterossexual tradicional, se emponderam fora dessa heteronormatividade.

Lorena: Estando em um mestrado em Artes Visuais na linha de processos artísticos, me interessa sempre pensar a relação do meu trabalho visual com minhas referências bibliográficas. Quais são suas referências? Você consegue pontuar como elas dialogam com as imagens que você cria?

Letícia: Trago comigo muitas referências, como artista-pesquisadora conecto-me a diversas pesquisas, tanto na arte quanto na escrita, onde

esbarro com grandes mulheres que abordam assuntos como gênero, raça, sexualidade e feminismos. Acredito que essa aproximação maior, com algumas autoras e/ou artistas, ocorra devido à representatividade, ao fato de compartilharmos vivências e de encontrar através de suas obras questionamentos, respostas para algumas angústias, força para enfrentar as diversas barreiras sociais impostas pelas normativas coloniais, e a esperança de que juntas podemos criar lugares melhores para nós, sujeitos marginalizados. Importantes referências são as artistas Zanele Muholi e a Musa Mattiuzzi, ambas negras, tiveram papéis fundamentais para a experimentação que originou a série “Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria”. Zanele Muholi, sul-africana, com seu trabalho em fotografia, como a série Only Half the Picture (2003-6), onde a artista fotografa diversas mulheres lésbicas negras, em grande parte nuas, mostrando cenas cotidianas. Já Musa Mattiuzzi, brasileira, foi uma grande contribuição para iniciar o trabalho performático, explorando meu próprio corpo nu, como na performance MERCI BEAUCOUP, BLANCO! (2010), onde Mattiuzzi pinta seu corpo negro com tinta branca e denomina esse processo de saudação, por isso o título, fazendo uma crítica direta a linguagem racista. Yuderkys Espinosa Miñoso, dominicana, surge como uma grande referência teórica nesse trabalho, contribuiu para as reflexões a partir das minhas vivências enquanto mulher, negra, sapatão, artista e latino-americana. Yuderkys Miñoso se propõe a “usar a própria experiência como documento substancial e fundamental de seu arquivo[.]”(2020). Vi em Miñoso uma grande referência, já que desde a graduação vinha compartilhando as minhas vivências através da arte. Ela é uma importante teórica do feminismo decolonial latino-americano, e também uma companheira constante na escrita de minha pesquisa para o mestrado.

Letícia: Trabalhar com a natureza, plantas, na execução da obra, assim como o movimento de despir-se, foi uma ideia amparada em alguma referência? Quais são as/os artistas e teóricas(os) que te inspiram?

Lorena: Sim! Durante meu percurso do mestrado eu me propus a trabalhar exclusivamente com artistas e pensadoras mulheres latino-americanas e/ou descoloniais. Mas justamente nessa série eu quebro essa regra.



Imagen 4: Imagem 6 de 6 da Série *Cronograma*, Lorena Galery, 2020.

Minha principal referência aqui é um fotógrafo homem e norte-americano: Duane Michals. Ele é considerado um dos precursores da fotografia sequencial e tem trabalhos belíssimos dos anos 1960 até os dias de hoje. Duane Michals foi uma grande referência para mim durante a graduação e eu resolvi retomá-lo agora no mestrado, quebrando a minha própria regra, em uma “referência-plágio” da sua série “Paradise regained” de 1968. Na obra original vemos um homem branco de terno em primeiro plano, em segundo plano a mobília da casa e em terceiro plano uma mulher totalmente vestida. A mobília vai sendo substituída pelas plantas, enquanto homem e mulher se despem. Na última foto da sequência de Michals o ambiente está completamente tomado por plantas, o homem continua sentado a frente com um planta costela-de-adão tapando seu órgão genital enquanto a mulher nua está completamente escondida e esquecida ao fundo do quarto atrás das plantas.

Então apesar de ser uma referência importante para mim durante a minha formação, retomar essa obra agora durante o mestrado tem, para mim, uma importância de ressignificar e criticar minhas próprias referências. Em “cronograma” eu abandono o título bíblico de Michals e dou protagonismo ao meu próprio corpo de mulher. No lugar da costela-de-adão, seguro uma espada-de-são-jorge para esconder/proteger minha vulva. Então por um lado é uma homenagem ao fotógrafo mas é principalmente, para mim, um exercício de descolonialidade.

Referências que eu sempre carrego comigo são Rosana Paulino, Anna Maria Maiolino, Aline Motta, Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Gloria Anzaldua entre outras mulheres incríveis.

Letícia: Para você Lorena, quais os atravessamentos e afinidades entre “Não importa a embalagem, cansei de ser mercadoria” e “Cronograma” que motivaram a construção desse diálogo?

Lorena: Pra mim a parte mais interessante do espaço acadêmico é justamente essa troca que estamos podendo fazer aqui. Encontrar pares e acrescentar uma à outra em nossas pesquisas individuais.

As duas séries tem elementos formais obviamente semelhantes: o corpo feminino nu, a parede branca de fundo e poucos tons. Para além

disso acredito que exista uma lida parecida com a construção da imagem. Primeiro pela performance diante de uma câmera estática, a repetição dos quadros muito parecidos mas sempre com diferenças importantes, seja no caso da sua série, demonstrando movimento, como na minha, demonstrando passagem do tempo.

Acredito também que estamos investigando situações parecidas aqui: processos de dor e cura através do fazer artístico.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio Alexandre (Org.), Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p 16-21.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). História das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: MASP, 2019.
- HOOKS, bell. Artista Mulheres: o processo criativo. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). História das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: MASP, 2019.
- MATTIUZZI, Michele MUSA. MERCI BEAUCOUP, BLANCO!. Performance, 2010. Disponível em: <<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/portraits>>. Acesso em 18 de março de 2021.
- MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Fazendo uma genealogia da Experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. In: Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, p. 105, 2020.
- MUHOLI, Zanele. Série Only Half the Picture. Fotografias. 2003-6. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artists/zanele-muholi>>. Acesso em 18 de março de 2021.
- PAULINO, Rosana. Entrevista concedida ao Itaú Cultural, publicada em 2016, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UV-g&t=216s>>. Acesso em: 27/09/2019.
- WITTIG, Monique. O Pensamento Hétero, 1980. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/162603/Wittig,%20Monique%20O%20pensamento%20Hetero_pdf.pdf>. Acesso em 17 de março de 2021.



JOGO DE PACIÊNCIA

2020-21 (EM PROCESSO, ENQUANTO DURAR

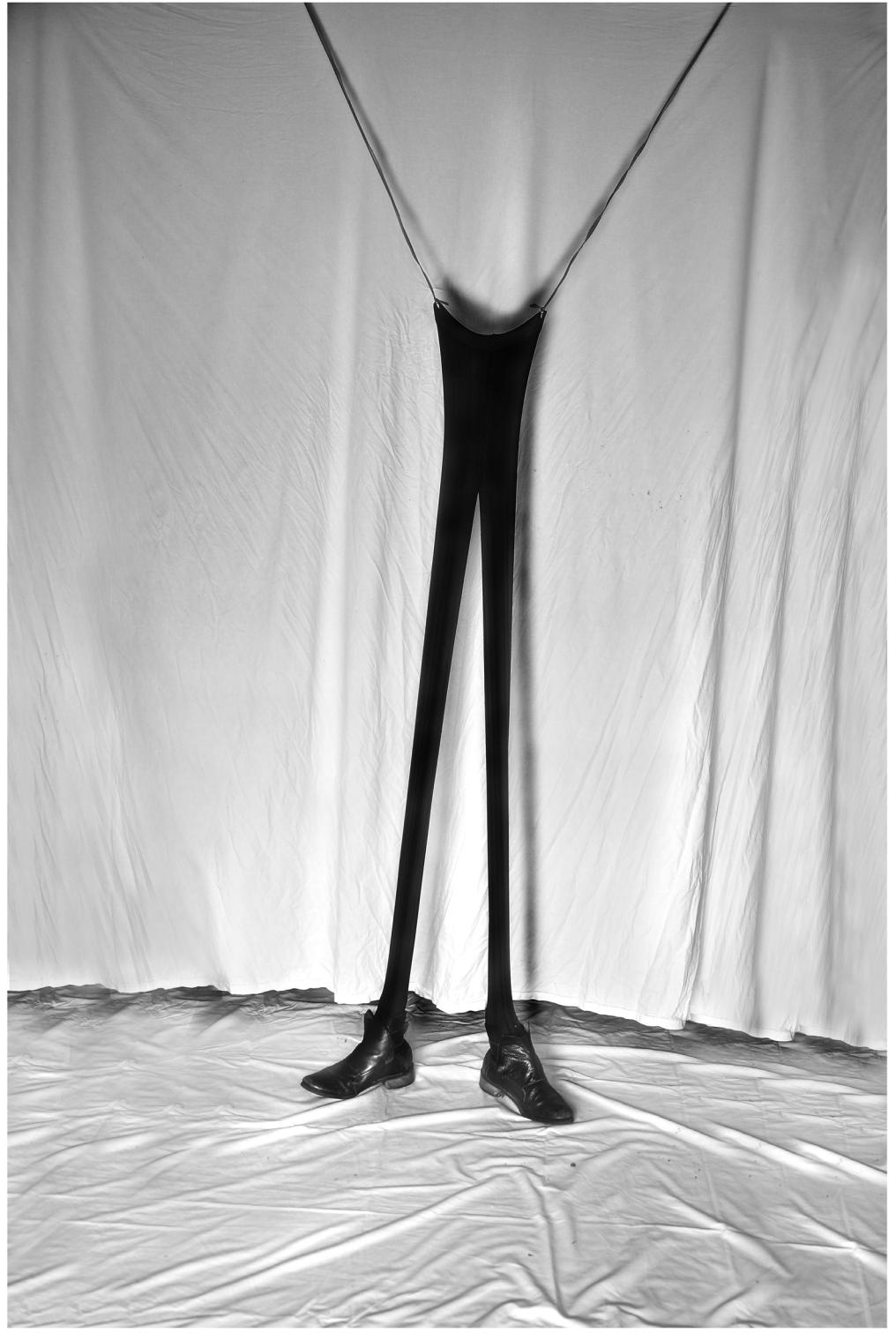
A PANDEMIA NO BRASIL)

Ana Sabiá











VV

Jogo de Paciência” acontece em consequência do isolamento necessário para o enfrentamento seguro contra a pandemia Covid-19. As dúvidas, inseguranças, ansiedades, o medo do contágio, além de todas as transformações psíquicas, sociais, econômicas e culturais decorrentes desse período inédito formam o esforço do trabalho e, claro, sem o qual não teria nascido. A ideia surgiu a partir de um lençol antigo, herdado da minha tia, que tem uma abertura central que convoca a ideia de moldura de porta-retrato. Um lençol branco é um elemento que perpassa muitas simbologias, do acolhimento do lar à assepsia hospitalar, vida-morte, bandeiras, religiões e festas. Aquele lençol-moldura tornou-se minha “folha em branco”, estrutura primordial na construção imagética do meu enfrentamento ao evento pandêmico.

Formalmente, meu trabalho se constrói a partir de autorretratos embora, na maioria deles, o meu rosto - elemento instaurado como afirmação identitária - está oculto. Essa escolha de suprimir minha face é um esforço consciente na proposição de que o trabalho dialogue para além da vivência individual, abarcando também experiências coletivas. Os lençóis brancos constroem uma espécie de plano espacial indefinido entre um estúdio, um palco cênico ou um quarto. Existe um corpo humano, centralizado nessa brancura amarrrotada que performa com objetos, plantas e animais. Cada objeto é escolhido pela sua representação formal, utilitária, simbólica ou afetiva de acordo com os eventos que acontecem fora do isolamento mas que interferem na realidade isolada, e vice-versa.

A arte sempre dialoga entre o pessoal e o coletivo, de tal modo que essa relação é evidente no meu trabalho. As angústias sobre a pandemia e as tentativas de construção dos dias a partir dessa realidade inevitável é a urgência de todos nós. Como indivíduo, sou agente participativa da criação da realidade concreta. Nessa realidade somos agentes críticos e fazemos escolhas que configuram subjetividades. É uma relação de simultaneidade. Invento possibilidades de vida a partir da arte e reconfiguro códigos para pensar a vida.



DIFUSO EMARANHADO: O CORPO, PURA INCERTEZA

Silvana Macêdo

Aescrita e as pinturas em nankim aqui apresentadas apontam para tensões entre as paisagens onde vivi e a memória do corpo. Esta escrita e pinturas de mim são também parte da minha prática feminista.

As pinturas de órgãos e células, selecionadas para este ensaio foram realizadas entre 2017 e 2020, e dão continuidade a uma série iniciada em 2014, após minha hospitalização para tratamento de uma doença autoimune, Lupus, o lobo que me acompanha.¹ Ao pintar esta série, revisitei laços familiares que ficaram ligados ao corpo, à doença e a dores do patriarcado, num emaranhado de afetos. Em 2020, em plena pandemia, me volto novamente para este trabalho. Faço mais pinturas junto com a escrita das entradas, para compor o livro *Disfunções Vitais*, que será lançado em 2021. Para este ensaio visual, que integra o livro, selecionei pinturas de duas partes do corpo que foram marcadas pela doença: pescoço e baço.

O lapso de tempo entre a hospitalização em 2014, a exposição em 2017, e a escrita dos textos em 2020, reflete a lentidão de um tempo de reestruturação interna. O processo toca em conteúdos psíquicos que pulsam no corpo vivo de forma atemporal e que ao serem acessados estão em constante possibilidade de ressignificação. Esta escrita de si como processo de constituição do sujeito tem sido articulada por algumas autoras feministas que relacionam as reflexões de Michel Foucault (1983, 2017) acerca da escrita de si, como ferramenta para forjar “práticas feministas de si” como coloca Margareth McLaren (2002) e Margareth Rago (2013).

Portanto, o trabalho aqui apresentado se alinha com estas discussões, sendo atravessado por uma poética de perda e vazio. Nas palavras de Néri Pedroso (2017), a série envolve: “Paisagem, desenho científico, difuso emaranhado, o corpo como finitude, pura incerteza e ponto de partida de reflexões sobre linguagem, memória, autobiografia.”

¹ Algumas dessas pinturas fizeram parte da mostra *Mácula*, com curadoria de Juliana Crispe, realizada no Instituto Meyer Filho, Florianópolis, em 2017.

Imagen 1: Pescoço, 2020.



PESCOÇO

Acho que tenho uma disfunção na garganta. Às vezes sinto um aperto.

Já aconteceu de ficar tão forte que era difícil engolir a saliva.

Nasci desenforcando.

Em volta do meu pescoço infante estava uma corda umbilical enrolada.

E assim cheguei nesse mundo, de uma mãe com muitas palavras engasgadas.

Nasci no cerrado, a plana paisagem no coração do Brasil.

Aqui nascem as águas do Planalto Central.

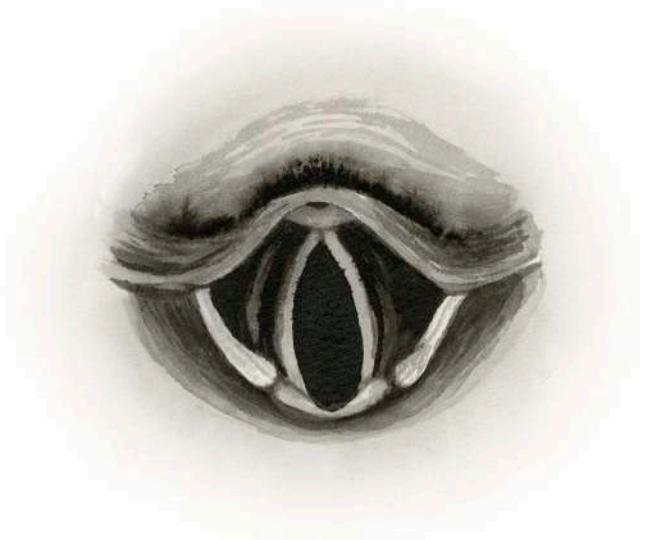


Imagen 2: Cordas vocais, 2020.

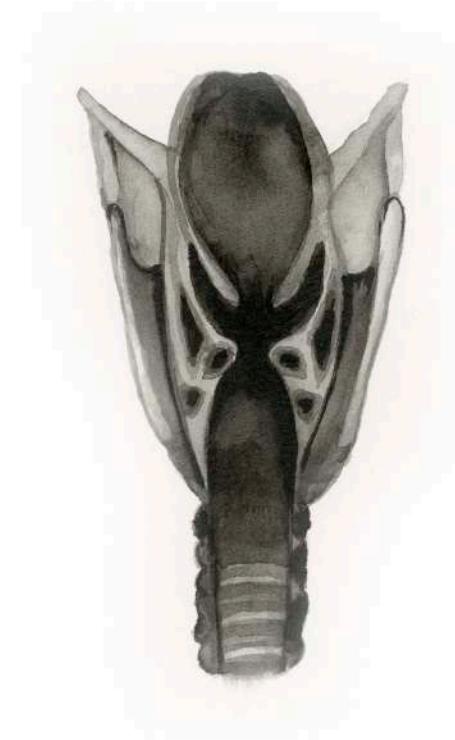


Imagen 3: Garganta, 2020.

Toda noite sobe um ácido do estômago me queimando as mucosas e criando um insistente pigarro.

O que queima a minha garganta queima também o cerrado.

Fica esse som de dia permeando minhas palavras. Aos poucos vai corroendo as cordas do pescoço. Aumenta a rouquidão da minha voz me fazendo parecer mais velha do que realmente sou.

Falar sem que as palavras encontrem um eco na paisagem desolada. Até que um dia, com tanta coisa contida, o pescoço não aguenta. E essa cabeça se separa do corpo.

A garganta concentra os gritos abafados.

Contidos silêncios. Palavras atravessadas. Palavras não ditas. De onde saem as palavras mal ditas.

Há sempre um risco em falar.

Também há sempre um risco em não falar.

Porque os nós da garganta, aqueles nós tão doloridos, amarram palavras no corpo. Preciso desembaraçar . Mas como as vezes é duro e difícil destamar. Segredo íntimo, mais doído. O que fazer com aquele nó fatal que ficou entre nós?

Aquele nó fatal, teve aquele nó fatal entre nós.

Ficou a discreta marca da morte no pescoço. Uma linha cor-de-rosa, na altura da garganta.

Tem gente que acha que eu falo demais. Geralmente os homens que não gostam de mulheres falantes... Um deles me acusa de ser arrogante, orgulhosa, faladeira, metida. Na sua fala fraquejada, sempre pronto para elogiar as mulheres pelo dom do silêncio e da boa compostura.

Às vezes eu perco a cabeça quando sou confrontada com o sexismo.

Não posso e nem quero conter esta fonte de vida que pulsa em mim e sai da garganta pela boca. Descubro que é da garganta que brotam as palavras bem ditas.

No retorno das chuvas

A palavra germina verdejante.



Imagen 4: Garganta perfil, 2020.

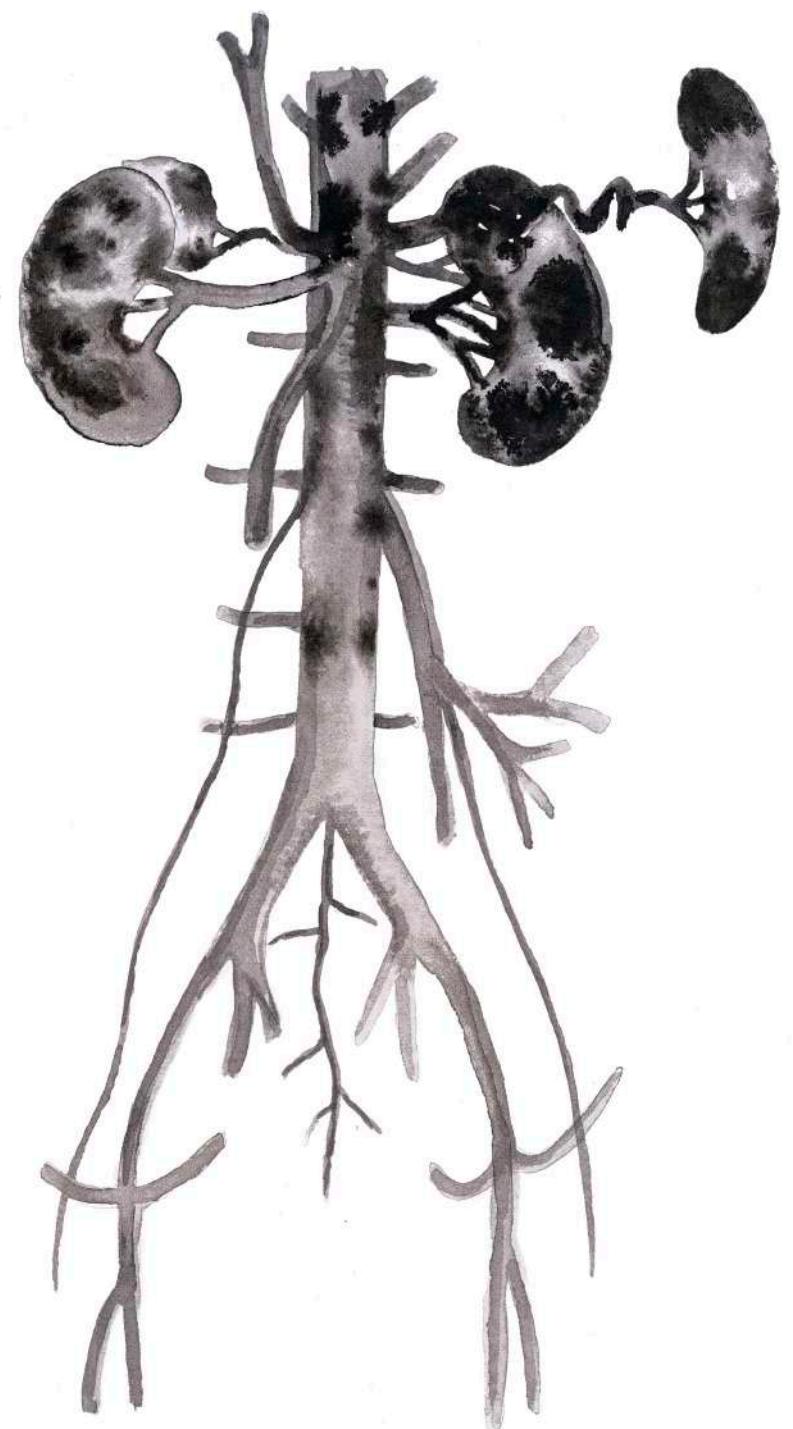


Imagen 5: Baço e rins, 2017.

BAÇO

Em um manual médico para a saúde da família, o baço é descrito como um órgão esponjoso e macio.

O baço é composto por dois tipos básicos de tecido: a polpa branca e a polpa vermelha. A branca faz parte do sistema imunológico e produz linfócitos B, glóbulos brancos que produzem anticorpos; e a polpa vermelha filtra o sangue e tem glóbulos brancos fagócitos.

Pintei o baço sem me preocupar com as inúmeras escritas literárias e filosóficas ligadas à melancolia. O baço aristotélico é um baço de homem que tem mulheres e escravos pra fazer todo trabalho braçal pra ele. Assim ele tem tempo de sobra para produção intelectual.

Meu baço é de mulher.

Até que a profunda tristeza e angústia existencial baudelairiana poderia sim estar na raiz de um mal psicossomático, sem flores, com dores articulares. Conheci a poesia de Baudelaire pelo meu irmão Frederico que declamava seus poemas nos recitais de piano quando ele era adolescente.

Depois é que descobri que Baudelaire se preocupava com o “baço da ralé” entre suas idas e vindas da igreja ao bordel e vice versa.

É verdade que fiquei doente depois da trágica morte da minha mãe. Meu baço enlutado reverteu a luta contra mim. O QG de células-brancas-soldadas me ataca. Mevê como inimiga a ser combatida? Um problema de auto-reconhecimento.

Será no meu baço a origem do lúpus? O lobo se desloca.

O luto já devia ter passado, como uma dor que encontrou a conformação depois de muitas décadas. A presença crônica desta perda em forma de doença, seria isso melancolia? Mas meu baço não se entristece apenas pela perda da minha mãe. Se ocupa da dor das mulheres. Porque a dor da minha mãe foi uma dor de mulher. A depressão surgiu num casamento profundamente infeliz. Tenho guardado o sorriso dela estampado na foto do casamento. Ela era pobre e a família dele não aceitou o casamento. É verdade, ela era uma menina que nasceu na roça, no interior de Goiás e por um acaso inexplicável teve acesso a uma educação diferenciada naqueles lugares ermos de poeira vermelha. Ela não tinha herança nem terras, e aprendeu latim, francês e inglês. Pintava e era amante da literatura, apreciava especialmente o romantismo. Com certo esforço conseguiu comprar uma coleção dos clássicos da literatura mundial e brasileira. Eram livros bonitos de capa dura vermelha e tinha arabescos dourados. Ficavam na prateleira mais alta da estante. Esses eram seus amigos mais confiáveis nas horas incertas.



Imagen 6: Baço I, 2017.

Meu pai também nasceu na roça, mas ele tinha herança e terras. Não sabia nada de arte nem de literatura, a cultura dele era a rural. Se casaram no começo da década de 1960. Foram morar na fazenda. Foi lá onde foram enterrados os cacos dos discos de música clássica da coleção dela que foi vandalizada por um familiar desorientado. Só descobrimos isso muitos anos depois através de uma médium que incorporou uma entidade indígena e desenterrou o despacho que havia sido feito.

Sem profissão e sem poder financeiro, ela lidava com um homem alcoólatra e machista. O adoecimento psíquico levou a um diagnóstico e tratamentos para suportar seguir vivendo e criando os quatro filhos. A melancolia já estava instalada nela, mas era uma tristeza diferente, não uma emoção criadora. Era uma insegurança do próprio valor. Não era boa o suficiente. Foi o que a sogra disse. Foi também o que ela acreditou, pois o marido a tratava mesmo muito mal. Ele tão embrutecido, desequilibrado, abusivo e ela tão refinada, magoada e insegura. A literatura e a pintura conseguiram prolongar sua existência até meus vinte anos. Com os filhos encaminhados na vida ela finalmente decidiu que era o momento de pensar em si.

Isso que o lúpus não me deixa esquecer. Crônica lembrança. Doença incurável e de origem desconhecida, ancora em mim esta memória. Agora meu baço contra-ataca. Me lembra diariamente de lutar contra a opressão machista que destrói vidas. Meu baço virou um QG feminista.



Imagen 7: Baço II, 2017.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, M. *Escrita de si*. In: Foucault: ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política. Org. Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- MACÊDO, Silvana. *Disfunções Vitais*. Florianópolis: Editora Caseira, 2021.
- MCLAREN, Margareth. *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*. New York: State University of New York Press, 2002.
- RAGO, Margareth. *A Aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- PEDROSO, Neri. Texto não publicado usado na assessoria de imprensa da exposição Mácula, 2017.



MINI BIOS

Ana Sabiá

Artista visual e pesquisadora independente. Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Mestra em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Membro do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (CNPq/UDESC) e do Coletivo 7 Mulheres. Participa ativamente da cena artística brasileira em exposições, mostras e festivais de fotografia, incluindo seleções, convites e premiações. Atualmente, desenvolve pesquisas a partir do corpo, surrealismo e auto-representação como estratégia de problematização crítica de temáticas que perpassam feminismos, identidades e auto-biografia.

Anna Moraes

Artista visual, doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV/UDESC (2020-) mestra em Teoria e História da Arte no PPGAV-CEART-UDESC (2017-19), pós-graduada em Gestão Cultural pelo Senac/SP (2016), graduada em Bacharelado em Artes Visuais pela UDESC (2013). Vive e trabalha em Florianópolis/SC. Pesquisa diferentes entendimentos acerca do desenho contemporâneo, a relação com a paisagem, a noção de espaço e território. Recebeu Prêmio do Júri no Salão Nacional da Quarentena 2020; foi selecionada no miniedital Arte como Respiro do Itaú Cultural 2020; finalista do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea/SC 2019; participou da Bienal Internacional de Curitiba e foi selecionada em editais como Arte Londrina 8 e Salão de Navegantes. Participa do Nacasa coletivo artístico,

situado em Florianópolis, na gestão e curadoria da Galeria Nacasa. Também realiza trabalhos de curadoria, selecionados em editais em Santa Catarina. Desde 2013 ministra o curso “Desenho Artístico” em seu ateliê.

Aline Motta

Bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e pós-graduada em Cinema pela The New School University (NY). Combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, performance, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis. Sua investigação busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015/2016, com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles 2018 e com 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça 2019. Recentemente participou de exposições importantes como “Histórias Feministas, artistas depois de 2000” - MASP, “Histórias Afro-Atlânticas” - MASP/Tomie Ohtake e “O Rio dos Navegantes” - Museu de Arte do Rio/MAR.

Bárbara Paul

Bárbara Paul é uma artista visual, pesquisadora e educadora graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente mestrandanda do programa de pós graduação em artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Participa de exposições, publicações e residências artísticas em diversos estados do Brasil, Europa e Estados Unidos e sua produção atualmente investiga as relações familiares, as dificuldades de convivência e as memórias de infância e adolescência por meio do desenho, instalação, objetos de arte, fotografia, desenho e qualquer linguagem que servir para materializar suas narrativas.

Be Leite

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, UNB. Concentra os estudos em pintura, gravura, desenho e cinema; a colagem é o que guia

o processo criativo, abordando temas como a violência, o conflito, o cotidiano, o amor, questionamentos sobre gênero e sexualidade e a força da família lgbtqia+. A música aparece nos trabalhos como trilha de imagens metafóricas da ficção, as séries de pintura podem levar nomes de filme, album de música, blog, meme de reality show de drag queen do Ceará, são pensados links entre o texto das composições e as imagens apropriadas do mundo pop. Foi indicada ao prêmio PIPA 2019 e 2020.

Bianca Tomaselli

Doutoranda em Literatura pela UFSC com estância de pesquisa na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Granada, Espanha, financiada pela Fundación Carolina (2019). Mestra em Linguagens Visuais pela UFRJ (2011), graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFSC (2008) com estágio no Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (2006-2008) e em Artes Plásticas pela UDESC (2004). Artista e pesquisadora de artes visuais, arquitetura, urbanismo, cinema e literatura, participou de exposições individuais e coletivas de arte contemporânea no Brasil e no exterior. Foi professora dos cursos de Licenciatura e Bacharelado do Departamento de Artes Visuais da UDESC (2014-2018) e na Pós Graduação em Poéticas Visuais da UNESCO (2018).

Bruna Ribeiro

Mestranda bolsista FAPESC em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina / PPGAV-UDESC (2019-Atual), sob orientação da Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo. Acadêmica da especialização em Poéticas Visuais pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (2017-Atual) e graduação em Artes Visuais (Bacharelado) pela mesma instituição. Atualmente participa do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), coordenado por Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo e Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero e o GPA – Grupo de Pesquisa em Arte (UNESC/CNPq), coordenado por Aurélia Regina de Souza Honorato.

Carina Castro Pedro

Carina Castro é fotógrafa e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Seus trabalhos são voltados aos movimentos populares de luta pela moradia, movimentos feministas e movimentos LGBTQIA+. Atualmente é uma das coordenadoras do Clube Lesbos de Belo Horizonte. Faz parte dos grupos de pesquisa Indisciplinar (CNPq/UFMG), GUARÁ – Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea (CNPq/UDESC) e do Laboratório de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos (UFMG).

Carina Maria Weidle

Docente e Pesquisadora, doutora em Artes pela Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes, em Poéticas Visuais (2014). Possui mestrado em Master of Arts - Goldsmiths College - University of London (1992), e graduação em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1988). Atualmente é Professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná nas disciplinas de Escultura, Cerâmica e Desenho. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Escultura, atuando principalmente com escultura, cerâmica, instalação, fotografia e desenho.

Carlos Eduardo Ferreira Paula (Carlos Ferro)

Mestrando em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2020 – atual). Graduado em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG (2020). Pesquisa a relação contínua entre corpo e matéria, no qual o gesto como um meio, atua como uma ação corporal incisiva e também como um acontecimento.

Carol Garlet

Arte Educadora e pesquisadora nas áreas de Artes Visuais e Dança, tendo o corpo como centralidade em suas pesquisas. Mestre em Antropologia

Social (UFSC) e cursando Licenciatura em Artes Visuais (UDESC). Participa do Guará - Grupo de Pesquisas Decoloniais em Arte Contemporânea (UDESC).

Carina Castro

Fotógrafa e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG. Seus trabalhos são voltados aos movimentos populares de luta pela moradia, movimentos feministas e movimentos LGBTQIA+. Atualmente é uma das coordenadoras do Clube Lesbos de Belo Horizonte. Faz parte dos grupos de pesquisa Indisciplinar (CNPq/UFMG), GUARÁ – Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea (CNPq/UDESC) e do Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos (UFMG).

Daniela Vicentini

Doutoranda na linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos da UDESC. Formou-se em bacharelado em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, 1995); fez mestrado em História Social da Cultura, na PUC-Rio, em 2000. De 2001 a 2005, lecionou na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e na UniBrasil, em Curitiba. Em 2006, foi uma das vencedoras do prêmio editorial Iberê Camargo, publicou “Tríptico à Iberê” (Cosac Naify, 2010), em coautoria com Fernando Burjato, “Arte brasileira nos acervos de Curitiba” (Segesta, 2010), Presença de Alice, sobre a obra de Alice Yamamura (2016). Em 2014, realizou a exposição individual, Mar, no Centro Cultural Badesc, em Florianópolis; e, em 2015, Vai vem ver, no Museu da Gravura, em Curitiba. Em 2009 e 2010, realizou o Treinamento em Goetheanismo, de 2014 a 2019, a formação em Terapia Artística Antroposófica, ambos na Associação Sagres, Florianópolis. Atualmente, participa do Grupo de Pesquisa “Articulações Poéticas”, coordenado pelas professoras Dra. Sandra Favero e Dra. Silvana Barbosa Macêdo, investiga conceitos de natureza e paisagem e realiza obras em caminhadas, processos colaborativos, aquarela e escrita.

Danillo Villa

Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2012), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2003) e graduado em Educação Artística pela mesma instituição (1994). É professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, das disciplinas de Desenho e Pintura. Atua como chefe da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL - desde 2011. É coordenador e orientador do projeto - Ateliê Permanente -, organizado na Divisão de Artes Plásticas desde 2011.

Débora Caroline Viana Almeida – Déba Viana Tacana

Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC/PPGAV, licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF. Realiza pesquisa no âmbito da formação de professores de artes visuais e relações étnico-raciais. Como artista visual desenvolve pesquisas em processos poéticos por meio da cerâmica em diálogo e aproximação com arte contemporânea memória povos originários do sertão do submédio São Francisco. Experiência com a linguagem cerâmica na atuação junto a educação não-formal com: mu-lheres encarceradas no sistema prisional, territórios indígenas, quilombolas e camponês.

Débora Pazetto

Professora de História e Teoria da Arte na UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora Colaboradora do Mestrado em Educação Tecnológica no CEFET-MG. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2007) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC (2010), mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e doutorado em filosofia pela Universidade Federal de

Minas Gerais - UFMG, na linha de pesquisa de Estética e Filosofia da Arte, com estágio doutoral na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Principais áreas de atuação: Teoria da Arte; Estética, Filosofia da Arte, Arte e Tecnologia; Estudos de Gênero, Crítica de Arte.

Edson Macalini

Artista Visual. Doutorando em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/PPGAV. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/PPGAV – 2014. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR – 2010. Atualmente é professor de desenho do Curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF/CARTES – Juazeiro/BA. Possui experiências como professor no ensino de artes visuais nas esferas: público e privado, ensino fundamental e médio, programas sociais e espaços de educação não-formal. Como artista visual desenvolve trabalhos em poéticas artísticas com o desenho, gravura, coletas, narrativas, escritos, publicações independentes, livros de artistas, múltiplos, fotografias, instalações, intervenções urbanas e arte disseminativa.

Elenize Dezgeniski

Artista visual, fotógrafa e atriz. Mestranda em Artes Visuais na Linha de Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Bacharel em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Os principais temas em seus trabalhos são a memória, a palavra, a afetividade e o corpo. Sua obra é apresentada em fotografias, vídeos, instalações, performances, práticas curatoriais, publicações e inserções em discursos/circuitos híbridos. Autora do livro Gesto contínuo (Curitiba, 2019). É integrante do coletivo FUDEU e do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq).

Elisa Vieira Queiroz

Nascida em Florianópolis, SC, com muitos elos afetivos entre Brasil e Itália. Atualmente é mestrandona Artes Visuais na UDESC na linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos, possui graduação em Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e em Design Gráfico pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Cursou um semestre (2012) de Belas Artes na Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino e como bolsista CAPES pelo programa federal Ciências sem Fronteiras cursou um ano de master em Eco-design na universidade Politecnico di Torino (2013-2014), ambas em Turim, Itália. Sua produção explora questões relacionadas ao afeto, à nostalgia, ao paraíso – criando e inventando memórias e lugares de pertencimento.

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

Mestrando bolsista CAPES em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina (2019-Atual), sob orientação da Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero. Possui Graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Londrina (2019). Tem experiência na área de Artes Visuais e Educação. Participou do projeto de iniciação à docência: PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2015-2017). Atuou como mediador na Divisão de Artes Plásticas – Casa de Cultura UEL (2017-2018). Atualmente participa do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), coordenado por Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo e Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero, investigando processos de caminhadas e criação de narrativas. Integra a Equipe Editorial da Revista Palíndromo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Gerusa Morgana Bloss

Psicóloga. Doutoranda em Psicologia com ênfase em Psicologia Social e Cultura - Estética, Processos de Criação e Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Psicologia pela UFSC (2019). Graduada

em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Maria (2017). Membro do Grupo de Pesquisa: Psicanálise, Processos criativos e Interações Políticas - LAPCIP/UFSC. Principais interesses em pesquisa: psicanálise; psicanálise em articulação com a arte, com a literatura e com a escrita.

Juliana Crispe

Curadora, Pesquisadora, Professora, Arte-educadora e Artista Visual. Bacharel, Licenciada e Mestre em Artes Visuais pela UDESC. Doutora em Educação pela UFSC. Pós-Doc pelo PPGAV/UDESC. Professora no curso de Artes Visuais no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, membra da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte e do Conselho Deliberativo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC. Coordena o Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza (desde 2016-) em Florianópolis; um coletivo de mulheres com o objetivo de promover arte, cultura, educação, infância, saúde coletiva e empoderamento feminino. Recebeu alguns prêmios, destacando o Prêmio Jovem Curador da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba (2019) pelas exposições e eventos: Projeto Armazém e Mulher Artista Resiste.

Kássia Borges

Artista visual e professora. Possui Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2017), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), Especialização em Filosofia política pela (UFU) e graduação em - Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (1987). Foi professora na Universidade Federal de Uberlândia, na Universidade Federal de Goiás, no Centro Universitário de Caldas Novas (Unicaldas), atuando principalmente nos seguintes temas: origem, fantasma, ato criativo e utopia e nas seguintes áreas: cerâmica, fotografia, desenho, instalação, arte contemporânea, meios mistos, escultura e vídeo. Hoje é professora efetiva nas áreas de bidimensional, tridimensional e arte contemporânea na Universidade Federal do Amazonas.

Leandro Serpa

Tijucas/SC (09/12/1983). É Bacharel em Artes Plásticas pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestre em Ensino das Artes Visuais e Doutorando em Artes Visuais, na linha de Processos Poéticos pelo PPGAV/UDESC. Artista pesquisador do campo gráfico, monótipia e das relações entre jogo e cultura, Leandro investiga atualmente A Presença/Ausência na dimensão expandida da Gravura Contemporânea: Estratégias poéticas de Guerra Hibrida contra a Barbárie, em seu percurso no Doutorado em Artes Visuais.

Letícia Cardoso

Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos UDESC, Florianópolis, desde agosto de 2017, Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS em 2005, Graduada no Curso Bacharelado em Artes Plásticas na UDESC, Florianópolis, SC em 2001. Participa do 32 Panorama da Arte Brasileira no MAM (Museu Arte Moderna) de São Paulo, Recebe Bolsa Iberê Camargo de intercâmbio para artistas em 2009 em Austin parceria com o Blantom Museum of Art em Austin, Universidade do Texas/USA, Prêmio Armando Carrerão de Video FUNCINE Florianópolis 2008, Bolsa Residência de Artista para o SPA das Artes em Recife 2008, Premio Projeto de Intervenção Schawnke, Joinville,SC 2008, Projeto SPA das Artes Recife em 2005, Projeto Trajetória 3, Fundação Joaquim Nabuco em Recife, PE em 2005, Menção Especial no 59º Salão Paranaense, MAC- PR em 2002, Contemplada pelo Projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003 entre outros eventos e exposições.

Letícia Honorio

Artista visual e pesquisadora, nascida em Santa Maria/RS, atualmente reside em Florianópolis/SC. Mestranda em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Artes Visuais Bacharelado em Desenho e Plástica, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com especialização em

Pintura, Fotografia e Gravuras. Participa do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), e também do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/UFSM). Atualmente, sua pesquisa trata do Artivismo e Subjetividades de Mulheres Negras na Arte Contemporânea Latino-Americana. Seus trabalhos permeiam a pintura e fotografia.

Lívia Bittencourt Auler

Mestra em Artes Visuais na linha de História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS), com pesquisa em feminismo e história da arte, concentrando-se especialmente em artistas lésbicas. Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo (2014) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e atualmente cursando Artes Visuais - Bacharelado, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Além de pesquisadora, é artista visual e já participou de diversas exposições coletivas e uma individual. É uma das fundadoras do coletivo Nítida - fotografia e feminismo, grupo de fotografas que pesquisa e discute a presença das mulheres na história da fotografia.

Lorena Galery

Mestranda em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina (2019-Atual), sob orientação da Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo. Possui graduação em artes visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013), com especialização em artes gráficas e fotografia. Atualmente participa do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), coordenado por Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo e Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero, investigando arte feminista e brasileira. Nascida em Belo Horizonte/MG em 23/05/1988. Mora em Florianópolis SC.

Luanda de Oliveira Rainho Ribeiro

Luanda Olívia, artista visual e mestrandista bolsista CAPES em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado

de Santa Catarina (2020–2022), sob orientação de Sandra Maria Correia Favero. Produz narrativas ficcionais com o desenho e a escrita, pesquisando relações entre memória e fabulação. Participou de exposições coletivas e realizou a individual Arqueologia do Impossível (Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vechietti, Florianópolis, 2019).

Luciana Gruppelli Loponte

Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística Hab. em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (1990), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (1998) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2005). Atualmente é pesquisadora e professora adjunta do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa Ética, alteridade e linguagem na educação. Atua principalmente nos seguintes temas: ensino de arte, formação de professores, formação estética docente, arte e educação, gênero e artes visuais.

Luiza Reginatto

(Estrela – RS 1988). Mestranda em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em seu trabalho se desdobram relações entre materiais e paisagens reais e imaginárias, pesquisando recursos gráficos, instalação e a relação com o corpo no espaço. Atualmente participa do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq).

Natália Borges Polesso

Pesquisadora de pós-doutorado com bolsa CAPES (PNPD), na Universidade de Caxias do Sul. Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de

Pós-Graduação em Letras da PUCRS (2017), com período de doutorado-sanduíche na Sorbonne Université (2015). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade na UCS (2011). Possui graduação em Letras Licenciatura Plena em Português, Inglês e respectivas literaturas, pela UCS (2007). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e Ensino de língua Inglesa. É autora dos livros “Recortes para álbum de fotografia sem gente” (2013), vencedor do prêmio Açorianos de Literatura (2013), “Coração a corda” (2015) e “Pé atrás”, e “Amora” (2015), vencedor dos prêmios AGES - livro do ano (2016); Açorianos de Literatura (2016); 1 lugar no Prêmio Jabuti, nas categorias Contos e Escolha do Leitor. Recentemente, publicou “Controle” e “Corpos Secos”, ambos romances. Em 2017, Natalia foi selecionada para a coletânea Bogotá39, que reúne os 39 escritores mais promissores da América Latina com menos de 40 anos.

Márcia Regina Pereira de Sousa

Artista visual, pesquisadora, professora. Doutora em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2016), com estágio de doutoramento sanduíche na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal (FBAUP, 2015); mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2009); graduada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, 1998) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2002). Professora adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Gravura, Desenho, Fotografia, publicações e livros de artista, pesquisa atualmente Arte e Natureza: proliferações.

Maria Fátima Ribeiro Barbosa

Possui graduação em Ciências Biológicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1977), mestrado em Zoologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1982) e doutorado no Curso de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2017).

Atualmente é professora adjunta I de Bioarqueologia na Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF .

Marta Martins

Possui graduação em Licenciatura Plena Em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1988), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995) e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). É professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em artes visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, teoria da modernidade, literatura, arte contemporânea, fotografia, teoria da imagem e história e crítica da arte. É ensaísta, narradora de ficção e fotógrafa.

Odete Calderan

Artista Visual-Professora. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC. Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria UFSM. Pós-Graduada em Design para Estamparia pela Universidade Federal de Santa Maria UFSM. Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria UFSM. É professora do Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense UNESC. Pesquisa diferentes contornos implicados em práticas artísticas que, convergem pelo viés poético desdobrando-se em contextos da paisagem, linguagem, materialidade e subjetividade; articulado as questões processuais, conceituais, da experiência e a tudo que atravessa.

Patrícia Franca-Huchet

Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doctorat e Master pela Université de Paris I Panthéon Sorbonne. Master 1 pela Université de Paris VIII. Pós-doutorado pela Université de Paris III, Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) e no Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images (CRECI)

2009. Pós-doutorado pela EHESS: École des Hautes Études en Sciences Sociales/2019. Coordena o grupo de pesquisa BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo. É membro do corpo permanente do PPGArtes da EBA/UFMG desde 1998. Tem publicações em livros e revistas especializadas no Brasil e em outros países. Foi professora convidada da Universitat Politècnica de Valencia durante Estágio Pós-doutoral em 2009. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem, fotografia, literatura, instalação, pintura, desenho e edição. Sua pesquisa atual envolvendo fotografia e literatura foi mostrada e apresentada em vários países: França (Paris e Mulhouse), Espanha (Madrid e Lálin), Canadá (Montréal), Brasil (Brasília, Florianópolis, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Belo Horizonte).

Priscila de Oliveira Pinto Maisel

Priscila Pinto é artista visual, poetisa e professora na Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Possui Licenciatura Plena em Artes Plásticas (2006) e bacharelado em Direito (2000), com mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (2014) e especialização em Tecnologia Educacional multimídia (2004) pela UFAM. Atua na área de artes visuais, na produção, curadoria, pesquisa e ensino da arte. Trabalha com os temas: processo de criação artística, cultura e história da arte na Amazônia, análise visual e poéticas visuais.

Renata Barreto

Fotógrafa, fotojornalista e artista visual, com atuação voltada para as áreas de cultura e diversidade. É pós graduada em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (RJ), sua formação profissional é variada e atua como fotógrafa especializada em retratos, fotografia documental, fotografia de moda, fotografia de espetáculos, cobertura de eventos voltados para sujeitos LGBTQ+. É proprietária da *Gataria*, primeira agência de fotografia voltada para o público LGBTQ+ no Brasil. Em 2017 realizou a exposição “*Minha Família Fora do Armário*”, no Centro Cultural da Justiça Federal (RJ) e em 2020. Em 2020, participou da mostra *Queerentena*, do Museu da Diversidade Sexual (SP) e do projeto Foto Pró Rio.

Rosa María Blanca Cedillo

Docente, Pesquisadora, Curadora e Artista. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Realizou o doutorado sanduíche na Universidad Complutense de Madrid (CAPES/DGU). Possui Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (1999) e Graduação em Ciencias de la Comunicación Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (1989), México. Tem experiência na área de Arte, com ênfase na Metodología da Pesquisa Inter e Transdisciplinar, atuando em: Teoria da Arte, Arte Contemporânea, Estética, Fotografia, Estudos Queer e E-science. É Coordenadora do Grupo de Pesquisa de Arte e Subjetividades (LASUB e, Líder do Projeto de Pesquisa Arte en los márgenes: extranjeridades y (des)localizaciones (FIPe/UFSM). Na Universidade Federal de Santa Maria atua como docente do Pro-grama de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART), do Departamento de Artes Visuais (DAV), e como Editora Gerente da Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM); é Curadora da Exposição Internacional de Arte e Gênero.

Rosana Bortolin

(Brasil, Passo Fundo, 07/13/1964). Licenciada e Bacharel em Desenho e Plástica; e, Especialista em Cerâmica (Latu Sensu) – Universidade de Passo Fundo-RS; Mestre em Poéticas Visuais (Strictu Sensu)- Escola de Comunicação e Artes – ECA /USP; Doutoranda em Investigación y Creación en Arte Contemporâneo, na Universidade do País Vasco-UPV; estágio doutorado europeu FBAUL-Lisboa; Professora no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Possui obras em acervos de Museus no Brasil, Cuba, Espanha, Eslovênia, Itália, Letônia, Portugal, Rússia, Ucrânia, Argentina, República Dominicana, entre outros. Expõe regularmente desde 1984. Coordena o Espaço Oficina – Galeria Estúdio em Florianópolis/SC/ Brasil; Coordena o Programa de Extensão Universitária NUPEART Pro...Move do Centro de Artes- CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; Coordena o Laboratório Institucional de Cerâmica – LIC/ UDESC.

Sandra Correia Favero

Doutorado em Poéticas Visuais, USP, 2015. Mestrado Gestão do Design – UFSC, 2003. Graduação em Pintura – EMBAP, PR, 1979. Atua como artista, pesquisadora e professora de graduação e pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, PPGAV. Participa ativamente como artista da cena artística brasileira em exposições, mostras e festivais. Coordena com a Profa Silvana Macêdo o grupo de pesquisa Articulações Poéticas e o Programa de extensão Ações Poéticas na UDESC.

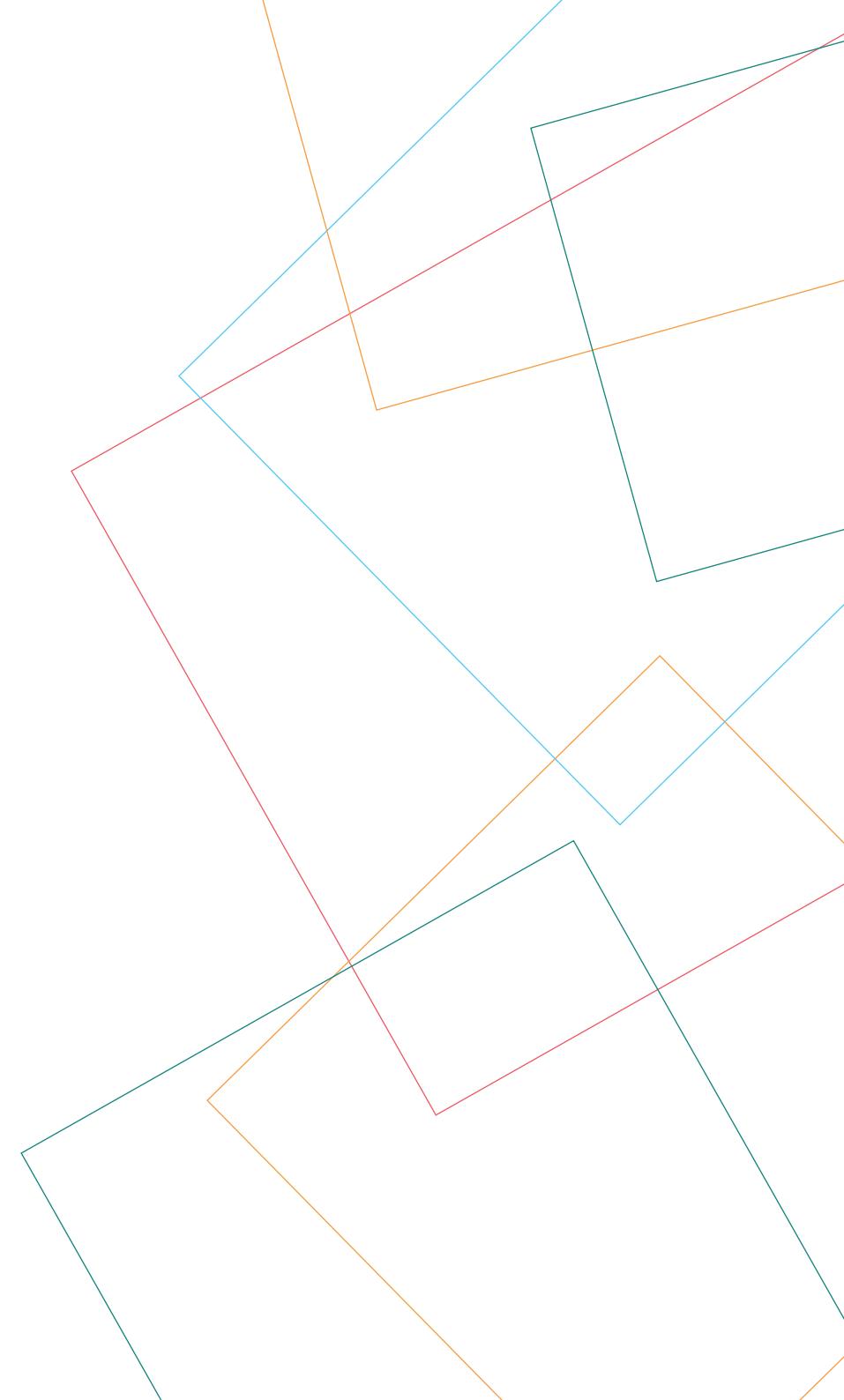
Silmar Pereira

Doutorando em Artes Visuais (udesc 2018/1), Mestre em Artes Visuais - Processos Artísticos Contemporâneos (2015) pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Graduação em Bacharelado em Artes Visuais (UDESC - 2013). Pesquisador, artista visual, escritor e professor. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos do Corpo, Processos de Criação, Texto de artista e sobre Artistas, Arte Contemporânea, Performance (performance studies e performance art) e Teoria da Imagem

Silvana Macêdo

Pesquisa o diálogo entre a arte contemporânea, ciência, natureza e tecnologia, o tema de seu doutorado (2003), na Northumbria University, Newcastle Upon Tyne, no Reino Unido. Aprofundou suas pesquisas sobre tecnologia de telepresença em seu trabalho de pós-doutorado na Universidade de Caxias do Sul, em 2005. Desde então desenvolve projetos artísticos que envolvem o uso de tecnologias novas e antigas, sobre a temática do meio ambiente. Mais recentemente pesquisa sobre maternalismos contemporâneos, feminismos e estudos de gênero. Professora efetiva do DAV desde 2006, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc – Ceart, atua nas áreas de pintura, multimeios, instalação multimídia e artes midiáticas.

Articulações Poéticas
e **escritas de si**

The background features several abstract geometric shapes composed of straight lines. These shapes include a large red triangle pointing downwards, a blue parallelogram, a green trapezoid, and an orange diamond. They overlap and intersect in various ways across the slide.