



SEMINÁRIO



ARS SEXUALIS '22

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARTES VISUAIS:
SEXUALIDADES DISSIDENTES DO SUL GLOBAL

ORGANIZAÇÃO
BRUNO NOVADVORSKI
SUE GONÇALVES
CHRIS, THE RED
NAYANA CELESTE

ANAIS 2022

2022 © Bruno Novadvorski & Sue Gonçalves (idealizadores)

ARS SEXUALIS

Seminário Internacional de Artes Visuais:

Sexualidades Dissidentes do Sul Global

Anais

ISBN: 978-65-5973-231-9

Organização

Bruno Novadvorski

Sue Gonçalves

Chris, The Red

Nayana Celeste

Apoio de Organização

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Capa, Projeto Gráfico, Diagramação, Identidade Visual e Logotipo

The Red Studio

Conselho Editorial (Ars Sexualis)

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Belidson Dias Bezerra Junior

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Leandro Colling

Universidade Federal da Bahia

Dr. Marco Antônio Ramos Vieira

Doutor em Artes (Universidade de Brasília)

Profa. Dra. Martha Narvaz

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira

Universidade Federal de Rondônia

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Vi Grunvald

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Wagner Ferraz

Doutor em Educação e Ciências (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Editor Estudos do Corpo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

11

GRUPO TEMÁTICO 01
ARTICULAÇÕES TEÓRICAS PARA UMA
HISTORIOGRAFIA ARS SEXUALIS

DIÁLOGOS PARA OUTRAS
HISTORIOGRAFIAS:

UMA CONVERSA PARA PENSAR

ESCRITAS DISSIDENTES

SUE GONÇALVES & RICARDO AYRES

16

POÉTICA VISUAL E CORPO:
EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS SOBRE
A IMAGEM FEMININA MUDIATIZADA
E VIOLENTADA EM RORAIMA 21
HUMBERTIZA DEMÉTRIO

HISTÓRIAS DE MULHERES ARTISTAS
COMO METODOLOGIA INSURGENTE
NA FORMAÇÃO DOCENTE
EM ARTES VISUAIS 33
ALESSANDRA GURGEL PONTES

GRUPO TEMÁTICO 02

100 VANGUARDA *

40 DEPOIS DO FIM

100 * 40

44

BRUNO NOVADVORSKI & ALEXANDRE SÁ

SIMILARIDADE:

UM CANTO AO ENTARDECER

DOS CORPOS

JOSEMAR BLURES DE SOUZA DIAS

45

O PRIMADO DO TESÃO:

METAMORFOSE

BEATRIZ BARRETO PINTO

46

GRUPO TEMÁTICO 03

PENETRANDO NAS ARTES

PORNOSEXUALIGRÁFICAS:

O ROMPER ANTI-HIGIÊNICO

UMA CONVERSA

PORNOSEXUALIGRÁFICA

CHRIS, THE RED & CARMEN FAUSTINO

68

COLOCAR O CORPO EM CENA:

EPISTEMOLOGIAS SUBTERRÂNEAS 71

FRANCISCO LUIS BRANDÃO TEIXEIRA DO REGO

ZOON EROTIKON

DARIANE MARTIÓL DE SOUZA

83

PALESTRAS

A MULHER RIBEIRINHA NO VALE DO
SÃO FRANCISCO REAGINDO
A MISOGINIA E MACHISMO ATRAVÉS
DA LINGUAGEM TRIDIMENSIONAL 94
CARINA KARLA LACERDA ALMEIDA

NUDE CONCEITINHO: UMA BREVE
INTRÓDUÇÃO À HISTÓRIA DO
PORNÔ AMADOR NA INTERNETL 102
CARINA KARLA LACERDA ALMEIDA



APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

BRUNO NOVADVORSKI
SUE GONÇALVES
CHRIS, THE RED
NAYANA CELESTE

12

Damos sequência às provocações iniciadas em 2021, na primeira edição do *Ars Sexualis*, visto que jamais daríamos conta de fechá-las e resolvê-las, pelo contrário, não era nem esse o propósito. Uma vez abertas outras possibilidades para discursarmos sobre as interseccionalidades entre sexualidade e artes visuais, ainda estamos, enquanto instituições sistêmicas da própria arte e da academia, muito longe de um resultado satisfatório. Precisamos explorar as fendas abertas e causar outras rachaduras.

Necessitamos alargar os discursos através da amplitude cuir, travesti e preta, por exemplo. Precisamos, enquanto pessoas brancas, provocar essa nossa branquitude, tencionando sua hegemonia como produção. Reclamarmos uma contraprodução. Se em nossa primeira edição, trouxemos os questionamentos “Quem?” e “Como?”, pensando nos discursos já consolidados na historiografia e crítica da arte, bem como no trabalho artístico em si, agora entendemos ser o momento de nos perguntarmos “Onde?” e “Quando?”, ainda que se mantenham as questões anteriores.

A diversidade sexual é sinônimo das sexualidades dissidentes, ou melhor, a dissidência sexual é a tensão urgente e necessária à diversidade sexual que por sua vez já se estabilizou, em alguma medida, nos discursos que se fundamentaram ao longo do tempo. Desta forma, a dissidência, enquanto fonte epistemológica, é uma suruba. A separação de gênero e sexualidade já vem

sendo apontada por autores e autoras, seja do norte ou do sul global. A grande questão que cabe é o quanto realmente essa produção discursiva parte de sexualidades outras que não são calcadas na heterossexualidade-cisnormativa e branca? Portanto, a contraprodução dissidente sexual é o deslocamento, a festa que vira a noite e se faz presente no dia seguinte, bagunçando a percepção de tempo e espaço, colocando em xeque outros marcadores identitários.

Na edição do *Ars Sexualis* 2022, nos propomos a pensar a partir da ideia de localidade, ou melhor, reconhecendo nossa localização geográfica e política no hemisfério sul. Atentamos que não necessariamente essa tensão é apenas geográfica enquanto territorialidade física que separa norte e sul, mas também do ponto de vista de produção de conhecimento.

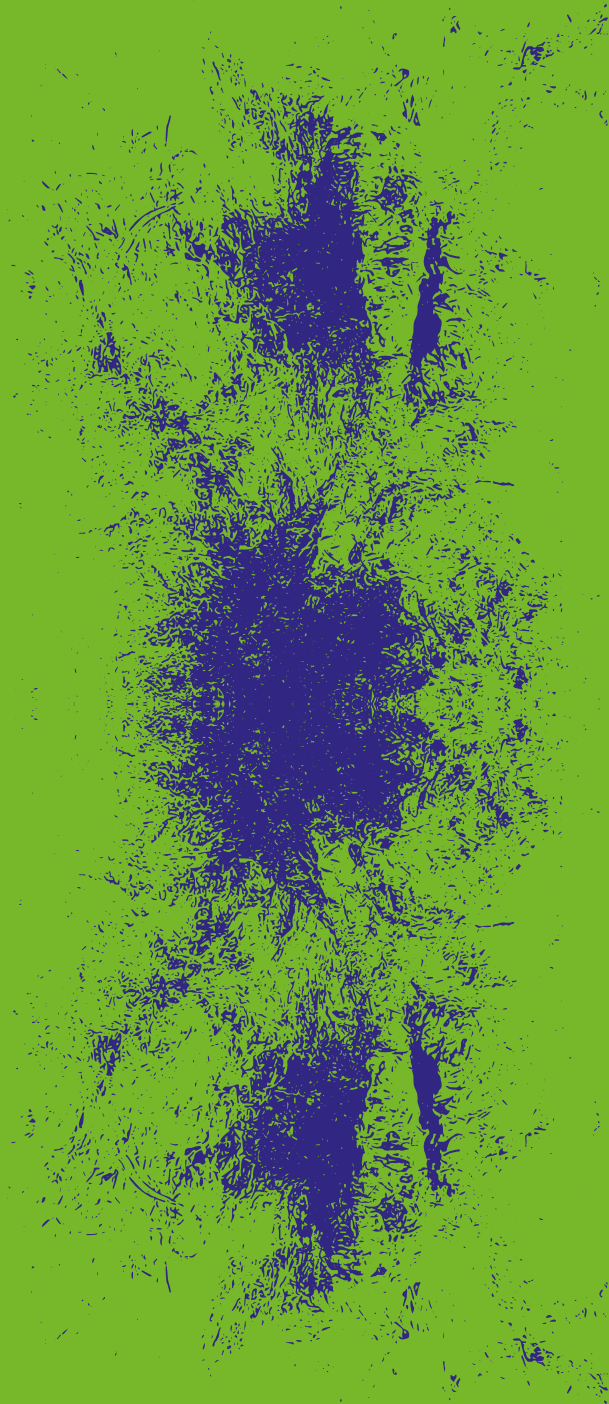
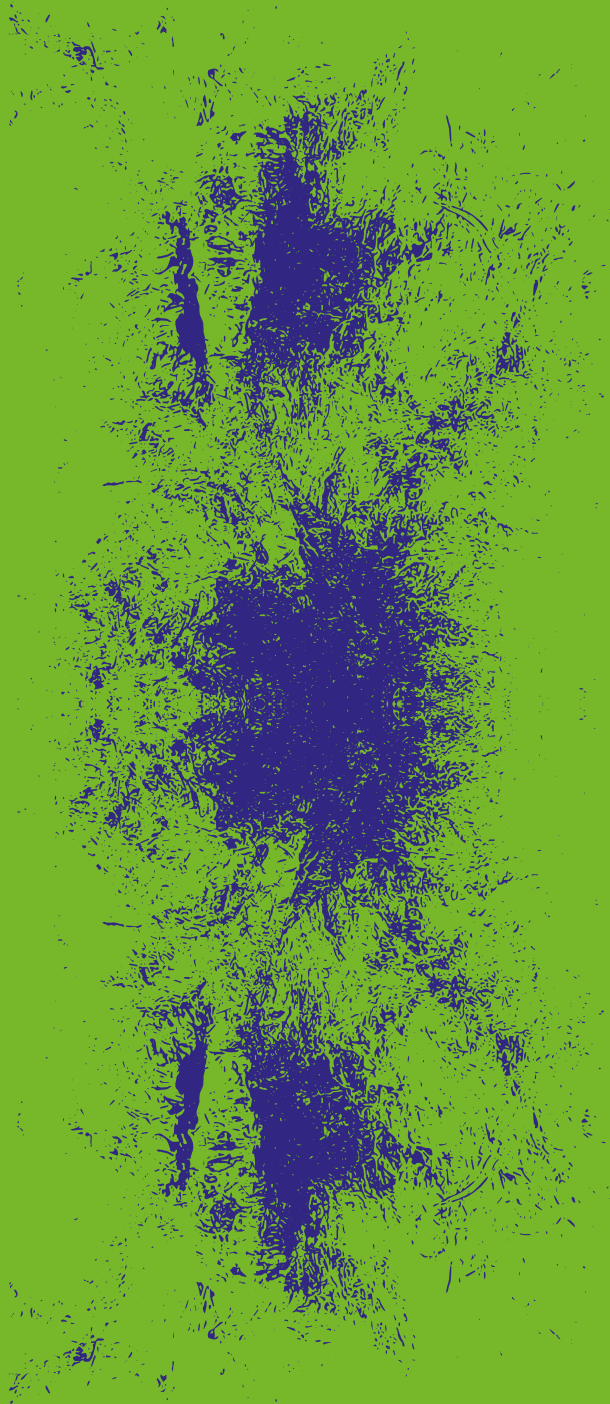
Afinal, existem pensadoras/pensadores que são do norte global e trazem em seus discursos os apontamentos de suas heranças históricas localizadas no sul global. Nossa atenção se volta justamente para o “Onde?”, ou seja, onde fundamentamos nossas teorias e reflexões das artes visuais? Onde estão as produções artísticas? Sabe-se que por conta de uma fixação ao norte, acabamos por centralizar práxis e discursos nos grandes centros urbanos e, em alguma medida, invisibilizamos produções que não se encontram nestes centros, que ironicamente estão às margens de sua própria fonte.

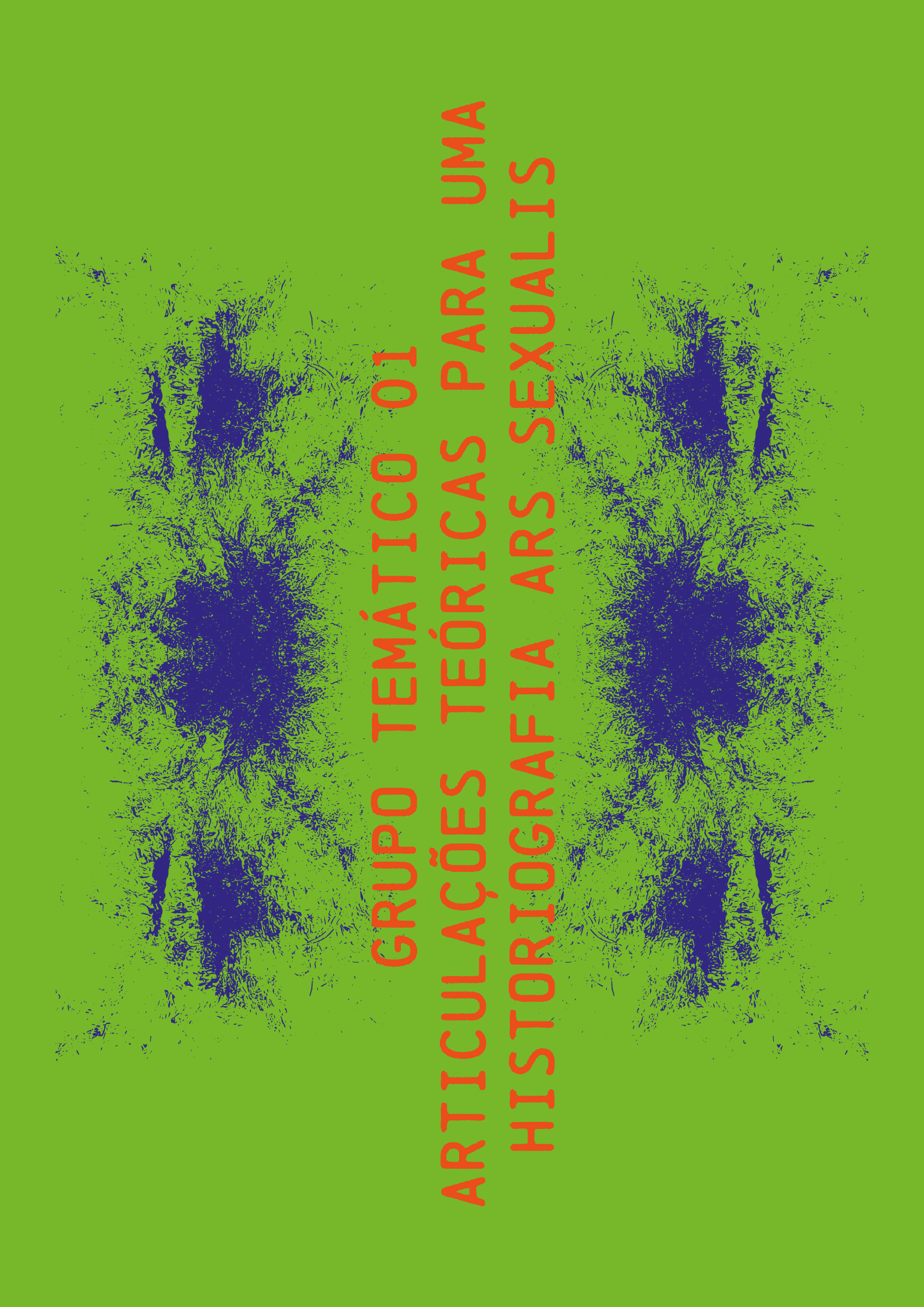
Assim, pensar onde se produz artes visuais, seja no campo conceitual ou no fazer prático-artístico, é tencionar a territorialização cômoda de nos atermos sempre para o mesmo, sem ao menos provocar outros discursos. Deste modo, somos levados à pergunta do “Quando?”. Questão que é intrínseca ao “Onde?”, afinal, se costuram e descosturam na própria construção enquanto conhecimento.

Nessa provocação de quando, nosso interesse é no passado, presente e futuro. O passado precisa ser reescrito de outras formas e com outros anseios, uma vez que a “história” foi construída em uma linha singular, calcada nas predominâncias europeias e estadunidenses, quase que a partir de uma única lente. Fato que nos leva a problematizar o presente, afinal, enquanto contemporaneidade somos reflexos dos caminhos trilhados. Movimentos que possibilitam construir outros futuros, ampliando e visibilizando a existência humana em sua extensão.

Portanto, o **ARS SEXUALIS - Seminário Internacional de Artes Visuais: Sexualidades Dissidentes do Sul Global** se apresentou, no ano de 2022, como um espaço de provocações com maior ênfase para as produções que buscam deslocamentos e diálogos com os pares próximos e ficamos com o sentimento de missão cumprida, ao reunir, neste Anais, os artigos e as palestras apresentadas no seminário como forma de deixar o registro para que a pesquisa, a discussão, a conversa não se encerrem, mas continuem provocando outros debates e possibilidades para pensarmos as sexualidades dissidentes na arte.

Março de 2023.





GRUPO TEMÁTICO 01
ARTICULAÇÕES TEÓRICAS PARA UMA
HISTORIOGRAFIA ARS SEXUALIS

DIÁLOGOS PARA OUTRAS HISTORIOGRAFIAS: UMA CONVERSA PARA PENSAR ESCRITAS DISSIDENTES

SUE GONÇALVES
RICARDO AYRES

16

Para apresentar os trabalhos do **Grupo de Trabalho 01 - Articulações teóricas para uma historiografia ARS SEXUALIS**, os mediadores Sue Gonçalves e Ricardo Henrique Ayres Alves dialogam sobre algumas de suas percepções sobre a sexualidade e a historiografia da arte, discutindo experiências, posições teóricas e epistemológicas possíveis para sua abordagem a partir do campo da História da Arte.

Ricardo: Quando entrei em contato com o projeto A História da _rte¹, de Bruno Moreschi, percebi que ele havia organizado uma série de informações e percepções que de certa forma eu havia experienciado ao longo de minha formação em Artes Visuais. Ao analisar onze livros de História da Arte traduzidos para o português e largamente utilizados nos cursos de graduação no país, Moreschi identificou 2.443 artistas. Segundo as informações disponíveis no site do projeto,

A partir da análise desses dados, observou-se que de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. 1.566 são pintores.

Sua investigação sistemática, apresentada fisicamente como um flyer que, quando aberto, apresenta diferentes tabelas e diagramas, encontrou eco em uma série de questionamentos que senti em minha formação como historiador da arte e também no exercício da docência. No entanto, penso que podemos refletir não só

¹ https://brunomoreschi.com/A-Historia-da-_rte-The-History-of-_rt Acesso em: 24. ago, 2022.

sobre quem é mencionado, mas também sobre como ocorre essa menção, pois podem existir certas escolhas que nos indicam que não basta falar de, mas que é necessário analisar como se fala de. Com um pouco mais de atenção não só as ausências, mas também a forma por meio da qual se instituem as presenças podem ser entendidas como perpetuadoras de exclusões.

Recordo que ao organizar uma aula sobre a chamada 'era de ouro' da pintura holandesa, pesquisei o trabalho da pintora Judith Leyster (1609 - 1660), encontrando diversas pinturas de homens bebendo em tabernas com sinais claros de embriaguez. No entanto, em uma das edições da História da Arte de H. J. Janson (1996), justamente a versão resumida analisada por Moreschi, percebe-se a escolha de uma imagem em particular como ilustração do trabalho de Leyster, o retrato de um jovem, *Menino tocando flauta* (1630-25), o qual é apresentado como sua obra-prima. Partindo do comentário de Janson de que nessa época a carreira das mulheres artistas era encurtada pela maternidade, pensei que a imagem de um menino tocando flauta parece uma escolha bastante atrelada ao papel esperado da mulher, pois talvez não fosse decoroso uma pintora que produzia retratos de homens bêbados...

Assim, penso que mesmo nas poucas menções que podem fugir ao contexto branco, masculino e heteronormativo, é necessário perceber por quais caminhos se constitui a discursividade de uma história da arte hegemônica para que seja possível construir contradiscursos e fissuras na hegemonia.

Sue: Quando comecei a me interessar pelas produções artísticas com temáticas sobre as sexualidades (em específico a pornografia e o erotismo), tive uma grande dificuldade em encontrar textos específicos do campo teórico e crítico da arte para embasar minhas pesquisas. Porém essa dificuldade acaba sendo contraditória, pois se fizermos um breve levantamento de produções com este conteúdo, notamos que ao longo do que chamamos de "História da Arte", as representações do sexo são mais antigas do que a própria noção de arte.

Essa dificuldade se tornou um incômodo persistente. Onde estão os textos que posso usar como argumentação teórica para falar de sexualidades no campo das artes? Quem se preocupou em escrever sobre as putarias artísticas alheiras da História da Arte? Claro que há diversos textos e artistas que falam sobre as sexualidades de forma explícita, mas porque dentro das cadeiras de um curso de graduação em História da Arte, é tão difícil de isso ser colocado para debate?

Dentre as publicações que encontramos sobre as sexualidades nas artes no tempo presente temos uma barreira conceitual: "Porque o explícito? Porque o Pornô? Não é melhor o erótico? A higienização das sexualidades nas artes não é novidade, mas parece que ainda não conseguimos entender que os conceitos "erótico" e "pornográfico" têm como diferença uma questão de poder social, econômico e político simples: o erótico entra no museu, é apreciado pelas instituições acadêmicas, é desconstruído, lindo, limpo, agradável e principalmente produzido por pessoas privilegiadas; o pornográfico não entra no museu (se entra é censurado de forma agressiva), é sujo, feio, julgado, periférico, pobre e, não é bem aceito pelas instituições acadêmicas. Na verdade, esse último ponto é algo a se pensar de forma mais profunda, pois a pornografia já está nas instituições e debates acadêmicos desde o século XVII, quando no ocidente, a sociedade começa a utilizar a sexualidade como um dispositivo. As sexualidades até esse momento eram explícitas, não havia uma obrigação em esconder os desejos e pulsões "da carne":

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticências excessivas e as coisas eram feitas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos (FOUCAULT, 2020, p. 7).

Admito que quando escolhi a temática das sexualidades nas artes para estudo, achei que encontraria um debate já desgastado, ainda mais pensando nos movimentos sociais e políticos identitários que estão crescendo nos últimos anos. Porém, o que me surpreendeu é que apesar de muitos artistas estarem atualmente produzindo (na verdade sempre produziram) obras e questionamentos sobre o tabu das práticas sexuais, temos um grande buraco na literatura que diz respeito à área da história, teoria e crítica de arte.

Em contraponto a essa carência de nosso campo de estudo, temos um material riquíssimo produzido pelas áreas das ciências sociais, educação e da comunicação social. E nesse ponto devemos repensar a forma como a historiografia da arte foi construída até então.

Ricardo: Gosto muito da ideia que tu trazes de que as representações da sexualidade são anteriores à noção de arte, o que corrobora justamente a existência de muitas produções sobre o tema, ainda que a historiografia da arte silencie sobre muitas dessas imagens. Cabe a nós como pesquisadores e historiadores de arte procurar outras perspectivas para que possam ser abordadas tais obras e as posições dos artistas que as realizam.

Sobre os diferentes preconceitos estabelecidos na divisão entre erotismo e pornografia, gosto do debate que tu propões de uma divisão baseada em classe, com o erotismo sendo elitizado e de bom gosto, enquanto o pornográfico se refere ao material de baixo valor consumido pelas classe popular. Este é um dos aspectos abordados por Jorge Leite Jr. (2006), que discute a pornografia a partir do termo grego *pornographos*, o qual estaria ligado ao trabalho sexual, dando origem, posteriormente, ao termo pornógrafo no séc. XVIII, e também contextualiza o surgimento do erotismo no séc. XIX. A questão é que algumas coisas foram classificadas como eróticas e como pornográficas ao longo da história, e talvez a inclusão na segunda categoria explique porque certas imagens foram barradas dos museus, muitas vezes constituindo coleções restritas e apartadas da principal – e obviamente pouco exibidas –, e mesmo da historiografia da arte.

Para pensar um antídoto para esse mal, recorro à Julia Bryan-Wilson (2015), que debate, a partir da perspectiva feminista, uma superação da distância entre o pesquisador e o objeto de pesquisa, propondo o paradigma da total proximidade. Penso que a prerrogativa de tal distância pode ser um elemento que facilitou ao longo do tempo a negação e sublimação dos temas da sexualidade no discurso historiográfico, e penso que pesquisadores como nós estamos superando esse limite ao propormos olhares próximos: pensamos nossos objetos de pesquisa a partir de nossos interesses, desenvolvemos estratégias de visibilidade mediadas pela nossa visão, e a partir disso, podemos construir outras historiografias.

Sue: Trazendo para o nosso contexto geográfico, temos mais um problema em nossa área de estudo: como construir outras historiografias da arte no Brasil, se a mesma é recente em nosso País?

Sabemos que a escrita sobre arte caminha desde sempre por práticas multidisciplinares, e quando vemos o contexto brasileiro isso se torna mais visível, pois nosso campo de pesquisa ainda está em construção. A maioria de nossa produção escrita sobre artes visuais foi realizada por indivíduos que se interessavam por arte, ou que tinham uma prática artística ativa. Dentre os “interessados por arte” temos escritores e teóricos literários, sociólogos, antropólogos, historiadores, filósofos, jornalistas, arquitetos, engenheiros e assim por diante. Como bem nos aponta Claudia Mattos:

Na verdade, durante várias décadas, o Brasil contou apenas com o curso de história da arte oferecido pelo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, inaugurado em 1961 e transferido para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 1978. O primeiro curso de graduação em história da arte foi aberto em 2009 na Universidade Federal de São Paulo. No mesmo período, outros cursos similares foram criados em outras universidades. (MATTOS, 2013, p. 6.).

Dentro dos estudos que compõem nossa historiografia a principal pauta é a característica nacionalista, a investigação de obras e artistas que retratam a cultura brasileira de forma genuína, isso é, que retratam uma identidade nacional brasileira como discutido por Ivair Reinaldim (2006). Também notamos que nossa historiografia é realizada no tempo presente de cada período histórico. Nossos materiais de estudo sobre a historiografia são em grande parte textos críticos (de revistas e jornais), manifestos, análises de exposições e obras realizadas em seus tempos.

No momento vamos notar que as produções de estudos e publicações sobre artes visuais virão majoritariamente das instituições e grupos acadêmicos, assim como as associações profissionais (ANPAP, CBHA, ANPUH, ABCA, etc.). Como já mencionado, após o ano de 2007 a formação de historiadores da arte no Brasil ganha novas características, começa a se construir uma formação de base em uma área que antes era mais caracterizada como uma “especialização”. Outra mudança que começaremos a ter com os cursos de graduação em História da Arte são as preocupações por temáticas pertinentes a grupos e pautas sociais. Isso se dá em grande parte, também, pela Lei das Cotas, que mudou de forma significativa as estruturas acadêmicas de diversas áreas no Brasil a partir do ano de 2012.

Com esse processo, a academia brasileira tornou-se mais diversa. Falar das marginalidades, preconceitos raciais, pornografias, sem-vergonhices, putarias, representatividades LGBTQIAP+, entre outros diversos assuntos que só tem crescido nos debates acadêmicos, é falar de classes sociais e grupos dissidentes que cada vez mais conseguem se fazer presentes nesse espaço. São pessoas que observam de perto e por outros ângulos determinados temas.

A partir das reflexões que compõem o GT 1 Articulações teóricas para uma historiografia ARS SEXUALIS, procuramos apresentar pesquisas que transitam entre os conceitos de erotismo e pornografia, apresentando investigações que ocupam lacunas existentes na historiografia da arte. Além de propiciar o compartilhamento de tais estudos, com a publicação dos textos nos anais, também contribui-se para a ampliação da bibliografia sobre o tema a partir de nossa condição particular enquanto profissionais das Artes Visuais e da História da Arte a partir do Brasil.

REFERÊNCIAS

BRYAN-WILSON, Julia. Envolvida: histórias da arte feminista e passados afetivos. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). Caderno SESC_Videobrasil 11: Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual. São Paulo: SESC São Paulo, 2015. p. 50-69.

FOUCAULT, Michael. História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber, tradução de Thereza da Costa de Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2020.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony F. Iniciação à história da arte. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizzara” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? *Perspective*, Paris, n. 2, 2013, p. 251-268. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5543#:~:text=2Um%20segundo%20motivo%20a,incurs%C3%B5es%20isoladas%20no%20Rio%20de>. Acesso em: 05 set 2022.

REINALDIM, Ivair Junior. A arte, a pesquisa e a construção do olhar: principais abordagens teórico-metodológicas da arte brasileira, entre os anos 1975 e 1985. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (org.). Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 4., 2005, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: EMBAP, 2006. p. 71-81. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/ivair_reinaldim.pdf. Acesso em: 05 set 2022.



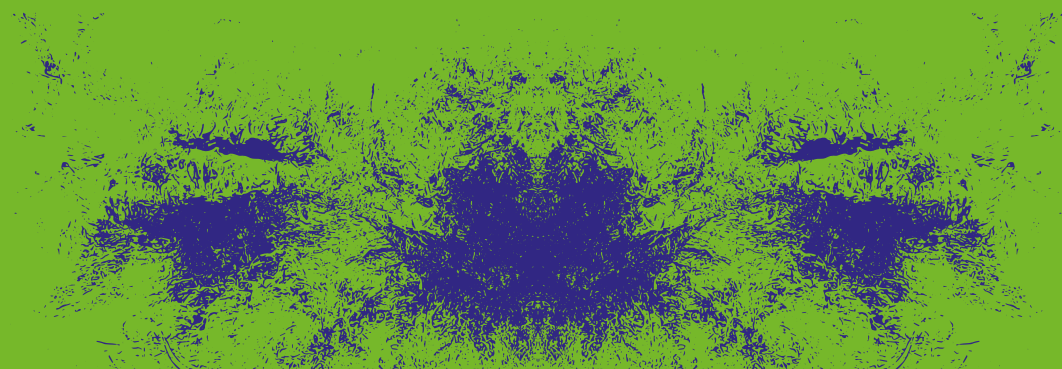
HUMBERTIZA DEMÉTRIO

POÉTICA VISUAL E
CORPO: EXPERIMENTOS
ARTÍSTICOS SOBRE
A IMAGEM FEMININA
MIDIATIZADA E
VIOLENTADA EM
RORAIMA

VISUAL POETICS AND THE BODY:
ARTISTIC EXPERIMENTS ON THE
MEDIATED AND VIOLENT FEMALE
IMAGE IN RORAIMA

HUMBERTIZA DEMÉTRIO

Universidade Federal de Roraima



RESUMO

Neste trabalho, apresento a realização de experimentos artísticos a partir de um olhar pessoal sobre as imagens femininas midiaticizadas e violentadas em Roraima. Foi produzida uma série de objetos artísticos fundamentados em desenhos e bordaduras que estão entrelaçados pelos conceitos da poética visual e corpo. Dessa maneira, foi realizado o mapeamento e análise das imagens dispostas nas páginas de polícia do jornal Folha de Boa Vista no período entre março de 2020 e dezembro de 2021 para subsidiar o estudo e a compreensão sobre o corpo feminino, imagem, representação, feminicídio, feminismo, mídia e arte. Portanto, levantamos a problematização de como o corpo feminino violentado pode ser redimensionado artisticamente em Roraima. Experimentamos e representamos esse corpo subsidiados pelo aporte teórico, metodológico e artístico de outras artistas amazônidas que nos serviram de referência; construímos por meio do desenho e do bordado de maneira ressignificada, a mulher violentada em Roraima. Essa obra artística é uma imagem bordada que tem o título “A sublimação de Aisthesis”, pode servir de objeto de estudo em uma estratégia metodológica de ensino em artes, possibilitando aos alunos a viverem a experiência da apreciação artística, oportunizando o conhecimento historiográfico e crítico, motivando-os ao fazer artístico conforme preconiza a abordagem triangular de ensino em artes.

PALAVRAS-CHAVE

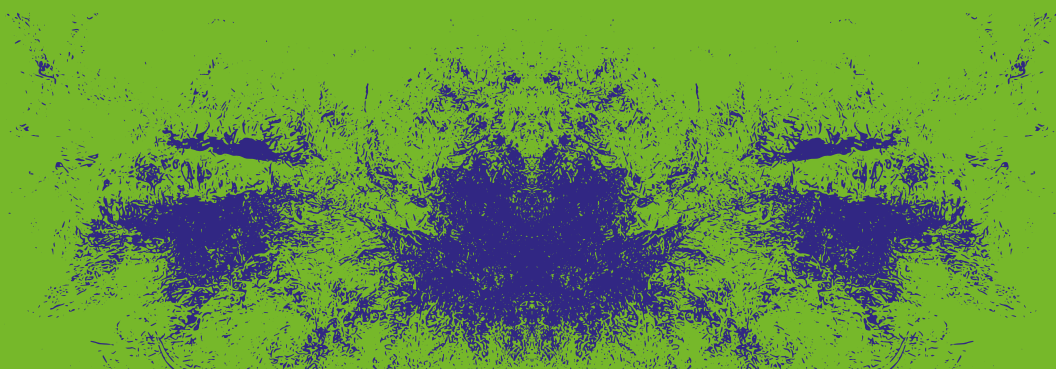
Corpo feminino. Violência. Mídia. Imagem. Poética.

ABSTRACT

In this work, I present the realization of artistic experiments from a personal perspective on the mediatized and violated female images in Roraima. A series of artistic objects was produced based on drawings and borders that are intertwined by the concepts of visual poetics and body. In this way, the mapping and analysis of the images displayed on the police pages of the Folha de Boa Vista newspaper was carried out in the period between March 2020 and December 2021 to support the study and understanding of the female body, image, representation, femicide, feminism, media and art. Therefore, we raise the question of how the abused female body can be artistically resized in Roraima. We experience and represent this body subsidized by the theoretical, methodological and artistic contribution of other Amazonian artists who served us as a reference; we build, through drawing and embroidery, in a resignified way, the woman raped in Roraima. This artistic work is an embroidered image that has the title “The sublimation of Aisthesis”, it can serve as an object of study in a methodological strategy of teaching in the arts, enabling students to live the experience of artistic appreciation, providing opportunities for historiographical and critical knowledge, motivating them to make art according to the triangular approach to teaching in the arts.

KEYWORDS

Feminine body. Violence. Media. Image. Poetics.



INTRODUÇÃO

Neste artigo, exponho uma reflexão e ao mesmo tempo experimentações artísticas relacionando os conceitos de poética visual e o corpo feminino violentado e midiaticado em Roraima (RR). O tema nasceu quando passei a investigar as narrativas discursivas e imagéticas a respeito dos feminicídios ocorridos em RR em 2018 para compor um Livro do Artista, para o Laboratório de Desenho. Naquela ocasião constatei em minhas pesquisas, o alto índice de assassinatos cometidos contra as mulheres em RR. Conforme analisava as matérias jornalísticas que tratavam do assunto, sentia-me motivada a cada vez mais pesquisar e a pensar nas representações desses corpos, no âmbito das artes. Portanto, há mais de 3 anos realizei uma prévia do que desenvolvi hoje aqui, de maneira mais aprofundada neste trabalho investigativo.

Então, enquanto estávamos em isolamento social problematizei o corpo feminino exposto em páginas policiais no jornal Folha de Boa Vista durante o período da pandemia da Covid-19, no período de março de 2020 à dezembro de 2021. Em seguida, criei por meio de desenho e bordadura uma narrativa visual chamada “A sublimação de Aisthesis”, relacionando meu fazer artístico aos meus ideais e convicções pessoais. Porque o corpo feminino, o jornalismo e a arte são referências que me interessam enquanto pesquisadora atualmente.

Essas referências me servem como arcabouço teórico, acrescentam em meu fazer criativo e instigam à pesquisa em artes; por isso pretendo com este trabalho trazer para o espaço acadêmico um debate oportuno quanto à violência cometida contra a mulher, um problema sócio, político, histórico e econômico urgente de difícil resolução, mas que precisa ser debatido para que haja reflexões, leituras e discussões. Os resultados podem ser colhidos no futuro, na colaboração de pesquisas no campo das artes e outras áreas. Porque se faz necessário somar e endossar a pesquisa e estabelecer novos conhecimentos em torno de um tema tão complexo.

O corpo feminino violentado e midiaticado em RR é um estudo dentro do contexto das linguagens e poéticas contemporâneas, que giram em torno das questões de raça, gênero, classe, geração e interseccionalidade. Debates que são urgentes atualmente e que estão entrelaçados no processo de ensino e aprendizagem na sala de aula porque possibilitam ao aluno a compreensão sobre a diversidade, as muticulturalidades, os caminhos e descaminhos de uma sociedade complexa.

Construí este trabalho por intermédio de uma metodologia que se baseou no mapeamento e catalogação das imagens de feminicídios extraídas das páginas de polícia do jornal Folha de Boa Vista. Em seguida, foram realizadas leituras rigorosas de materiais de cunho científico adquiridos em várias plataformas de pesquisa renomadas e de credibilidade, que serviram para que pudesse analisar essas imagens. A organização metodológica possibilitou a elaboração do processo criativo para criação de imagens ressignificadas dos corpos violentados, oportunizou a escrita científica que ao final resultou na concretização da obra de arte em bordadura.

Assim, realizei um estudo bibliográfico baseado nos autores que trazem discussões acerca dos aspectos sobre a imagem, representação, corpo, o feminino, feminismo, arte e mídia são eles: no estudo da imagem: Neiva Jr. (1986) e Barbosa (1991); sobre o corpo e representação: Ferraz (2011) e Vergueiro (2015); o feminino e feminismo: utilizei-me de Boris e Cesídio (2007) e Mello (2017); para a compreensão de mídia e arte: Paz e Dielhl (2011) e Silva (2020) e como referência artística o muralista paraense Eder Oliveira e demais artistas femininas e afeminadas da região amazônica como Keila Serruya Sankofa, Evna Moura, Berna Reale, Marcela Bonfim, Uýra Sodoma, as Themonias e Mateus Forte. Deste modo, usei como método a

revisão de conhecimentos e de uma proposta de criação, que se enquadra nos paradigmas pós positivistas, pós-modernistas e pós-estruturalistas de natureza qualitativa conforme os pensamentos metodológicos dos autores Zamboni (2001), Fortin e Gosselin (2014) e Bolognesi (2014).

Os significados das imagens dos corpos violentados partem de uma realidade subjetiva, múltipla e parcial contida no jornal, enquanto pesquisadora e observadora olhei, interpretei e atribui alguns sentidos. Portanto, enxerguei nas imagens das mulheres violentadas apresentadas no jornal a possibilidade da construção de uma narrativa discursiva e imagética no qual estão dispostas por meio de três perspectivas.

A primeira trata-se de um olhar sobre a representação do corpo da mulher vítima de feminicídio, midiaticizado pelo jornal Folha de Boa Vista em RR, sobre isso explico como fiz o mapeamento e a análise das imagens no período da pandemia da Covid-19, por meio de matérias veiculadas entre março de 2020 até dezembro de 2021. Explico como a mídia lida com o tema da violência, trazendo as estatísticas sobre essa violência e abordo a respeito do feminicídio como fonte de pesquisa no campo das artes. Neste sentido apresento como se deu a crítica feminista da história da arte a partir dos anos 70 até a contemporaneidade e como atua o sistema de arte vigente correlacionada com essa perspectiva.

Sequencialmente, na segunda abordagem faço uma revisão teórica sobre o feminismo, o feminino e como o corpo está situado conforme as teóricas e as artistas que atuam dentro das premissas das ondas feministas, desejo, prazer, biopoder e como estão atrelados hoje aos desafios da mulher no mundo contemporâneo. Descrevo brevemente como as artistas femininas, feministas e afeminadas estão atuantes na rede artística protagonistas nesses debates.

Na terceira e última perspectivas, apresento alguns desenhos dos corpos femininos violentados entrelaçados com o bordado. Demonstrando o processo de criação das obras artísticas por meio de uma poética pessoal. Desejo juntamente com a pessoa em fruição com a obra, refletir sobre a imagem apresentada buscando exercitar a pesquisa historiográfica, a apreciação e o fazer artístico envolvido.

Tentei neste trabalho responder a pergunta que me balizou: como redimensionar poeticamente o corpo feminino violentado nas artes em RR? Para chegar às respostas realizei este trabalho primeiro historicizando o corpo, o feminino, a mídia e arte atrelados aos estudos da imagem e poéticas visuais, depois fiz várias experimentações com o intuito de constituir um desenho bordado final do corpo feminino de maneira ressignificada de um olhar marginalizado. Essa foi a intenção que me propus aqui.

O CORPO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM RORAIMA: DA INVISIBILIDADE HISTÓRICA AO PROTAGONISMO NA CONTEMPORANEIDADE

Roraima é um Estado que está localizado no norte do Brasil, com extensão territorial de 223.644,527 km², faz fronteira com a Venezuela e Guiana Inglesa e com os Estados do Amazonas e Pará. Possui aproximadamente 652.713 habitantes, sendo que a maioria se localiza na área urbana, ao invés da rural e emancipou-se como Estado em 1988¹. Tem como modo de produção principal, a exploração agropecuária, o extrativismo vegetal e mineral, este último não é regulamentado por lei, existe no Estado de maneira ilegal e criminosa.

¹ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2021. www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rr.html

Atualmente, RR conta com dois jornais de circulação local que publicam virtualmente notícias e opiniões abrangendo os mais diversos interesses da população, trata-se dos jornais Roraima em Tempo e Folha de Boa Vista. Me detive em pesquisar e analisar as imagens dos corpos femininos no jornal Folha de Boa Vista por ser o jornal de maior repercussão e tempo de permanência no Estado. Atualmente o número de acessos à Folha passam de 63 mil diários, segundo o Google Analytics, mas de 100 mil pessoas acreditam e confiam a marca Folha por serem influenciadas pelo que é publicado pela marca há 38 anos.

Em Roraima, a Folha de Boa Vista, assim como outros jornais do Brasil, utiliza da banalização do corpo feminino em suas páginas, isso é algo recorrente no cotidiano da população por que segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, constata-se que o Brasil em 2020 registrou oficialmente a morte de 1.338 mulheres vítimas de feminicídio². De acordo com o Atlas da Violência 2020, Roraima foi o Estado que registrou maior aumento na taxa de homicídio nos anos de 2017 e 2018: ocorreram cerca de 10 a 20 casos por cada 100 mil habitantes, trata-se de um aumento expressivo de 93%. Enquanto o Estado do Ceará, que ocupa o segundo lugar no ranking, registrou 10 homicídios de mulheres a cada 100 mil habitantes. Portanto, as mulheres morrem em nosso país vítimas em sua maioria de seus companheiros, ex companheiros ou pretensos companheiros. Os crimes de feminicídio muitas das vezes se tornam invisíveis à população pela própria naturalização ou banalização das notícias, mas se perpetuam e permanecem enquanto violência diariamente.

Me chamou a atenção esses números da violência contra as mulheres e a Folha de Vista a todo momento evidenciar os corpos femininos em diversas condições, lucrando enquanto empresa jornalística, sem nenhum comprometimento social ou educativo sobre o que veicula. Desde 2017 os números de feminicídios são expressivos só aumentam com o passar dos anos³ e o jornal apenas expõe as mulheres sem aprofundamento da notícia.

Estudiosos sobre o assunto, acreditam que os fatores que contribuem para esse índice alarmante são as várias formas de violência de gênero, a atuação das organizações criminosas como a presença do Primeiro Comando da Capital e Comando Vermelho⁴ e o aumento da imigração venezuelana em Roraima pode ter colaborado com essa estatística, pois ocorreram muitos crimes oriundos desses aspectos.



Figura 01: Corpos femininos violentados e midiaticizados no jornal Folha de Boa Vista, em Roraima. Boa Vista/RR. 2022.

² Feminicídio é um conceito da década de 1970 que designa as diversas violências que podem atingir as mulheres em sociedades marcadas pela desigualdade de poder entre os gêneros masculino e feminino e por construções históricas, culturais, econômicas, políticas e sociais discriminatórias que culmina na morte da vítima. Segundo Bragon, Ranier. O Brasil registra 1.338 feminicídios na pandemia, com forte alta no Norte e no Centro-Oeste, dado retirado do Jornal Web Folha de São Paulo, 06 de junho de 2021.

³ FERREIRA, Lola. Roraima dispara em homicídios de mulheres, mas combate e prevenção ainda são incipientes. Matéria jornalística elaborada em 03 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/homicidios-mulheres-roraima/>> Acesso em 10.10.2021.

⁴ O Comando vermelho para Lima (2001) é outra organização criminosa que pratica assassinatos, tráfico de drogas, assaltos, rebeliões e atividades terroristas e formação de quadrilha. É rival do PCC fundada em 17 de setembro de 1979 no Presídio Cândido Mendes, em Ilha Grande, Angra dos Reis no Rio de Janeiro. Tem representação também em vários presídios no Brasil estendendo-se a outros países como Bolívia, Peru, Venezuela, Paraguai e Colômbia por meio das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC).

A pesquisadora e advogada Canineu (2020), do *Human Rights Watch*, uma das principais Organizações não governamentais de Direitos Humanos no mundo realizou estudos no Estado e esclarece que falta de estrutura nas delegacias locais e a ausência de preparo dos agentes de segurança são motivos pelos quais Roraima continua no topo dos casos de feminicídio no Brasil⁵.

De maneira geral, os jornais atualmente continuam a publicar muitas matérias sobre feminicídios na pandemia da Covid 19 e a partir de 2020 esses números aumentaram porque as pessoas ficaram em isolamento social, fator que contribuiu para a ocorrência de conflitos familiares, conjugais e outros que desencadeiam na violência contra a mulher.

A mídia se beneficiou dessa problemática, utilizou-se do trágico para estampar nas páginas policiais, o assombroso e o ponto mais grotesco dos corpos dessas mulheres. Suponho que as matérias têm conotação violenta e pejorativa, por que espetacularizar o corpo feminino agrada o leitor, um pensamento fundamentado em Glassner *apud* Júnior (2010) em seu estudo sobre Mídia e Violência, menciona a preferência do público em consumir matérias de cunho violento, estatisticamente as matérias jornalísticas sobre crimes podem até diminuir, mas o consumo não.

Entendo que a internet e as redes sociais são facilitadoras no processo, porque a visualização dessas imagens geram o maior alcance de perfis e páginas no ambiente virtual pela dinamicidade em que veiculam as notícias. O corpo exposto em imagens fotográficas nos jornais locais me instigou para a concretização desta pesquisa acadêmica, por que considero importante refletir por meio dos autores especializados, todos os sentidos que essas imagens podem gerar no público que as aprecia. O fato das mulheres violentadas estarem dispostas nessas imagens é algo factual em nossa realidade, criamos juízos de valor sobre esse assunto muitas das vezes baseados em nossa visão de mundo e ideologias adquiridas, conforme experiências e trajetórias de vida.

Acredito que assim como as pessoas apreciam o corpo nos jornais, por outro lado também tem um olhar estético sob outros corpos expostos em quadros como por exemplo “A liberdade guiando o povo” que é uma pintura do artista Eugène Delacroix do período romântico que narra imageticamente a Revolução de 1830 na França. Dessa maneira, um quadro do século XIX que apresenta uma mulher seminua localizada sobre corpos mortos, carregando consigo uma arma de fogo foi valorizado pelos apreciadores, tanto é que essa representação traz conotação romântica da Revolução Francesa.

O artista é um ser social, ele se apropria de fatos e fenômenos dentro de diversos contextos e os utiliza como referência na constituição de sua arte. Por mais que essa problemática, das imagens do corpo feminino violentado seja existente no dia a dia e se apresente de uma maneira negativa aos olhos, elas servem de referência para a experimentação de construção de objetos artísticos.

Segundo Barreto (2014), o corpo feminino desde tempos remotos sempre foi inspiração para os artistas clássicos como objeto de contemplação, muitas das vezes com conotação sexual. No ocidente, essa tradição de evidenciar a mulher pelo olhar do homem com o apoio da mídia, perdura até o momento. E o corpo feminino é problematizado por muitas autoras na contemporaneidade. Percebe-se que o olhar das artistas sobre o corpo da mulher tem se modificado, inclusive muitos dessas são

⁵ VESPA, Talita. Violência contra a mulher: Por que Roraima é o Estado que mais mata mulheres desde 2010? Matéria jornalística de 06 de junho de 2018. Site da UOL. Disponível em: < <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/06/06/roraima-tem-a-maior-taxa-de-femicidio-desde-2010-entenda-o-porque.htm> > Acesso em: 10 de outubro de 2021.

ativistas engajadas com as causas feministas, por isso tem-se se auto representado sobre diferentes pontos de vista nas artes.

Me propus a realizar experimentações artísticas sobre as imagens femininas midiáticas e violentadas pela Folha de Boa Vista em Roraima, partindo do princípio da observação dessas imagens veiculadas em matérias jornalísticas que serviram de parâmetro para pensar sobre essa problemática de um país com alto índice de feminicídios, violências cometidas contra o público feminino e LGBTQIAP+⁶ e construí uma obra artística de um corpo que é marginalizado propondo outros significados poéticos que os apreciadores poderão atribuir sentidos.

Depois de muito analisar as imagens dos corpos violentados e a realizar a escuta de muitas autoras feministas, femininas e afeminadas como por exemplo Lília Schwrcz (BRA), Bell Hooks (EUA), Silvia Federici (ITA), Marielle Franco (BRA), Rita Segato (ARG.) e Virgínia Wolf (INGL), constatei, até mesmo por ser mulher, que o corpo feminino violentado e morto tem muitas interpretações do senso comum. Para Barreto (s/d) isso ocorre porque a visão de mundo está atrelada a cultura que contribui para a formação do pensamento conforme a localização sócio histórica. Ela também afirma que no ocidente o pensamento é influenciado por uma tradição ainda presa a uma concepção do patriarcado, europeia e conservadora, de que as figuras humanas, em especial a mulher é um sexo frágil, ainda enxergada como objeto de cunho sexual apenas.

Esse pensamento está arraigado no imaginário das pessoas desde o período medieval, quando as mulheres eram queimadas por que essas transgrediam as regras estabelecidas. Atualmente quem vê as imagens das mulheres vítimas de violência e atribui sentidos ligados a essas percepções como: “mulher não pode trair que está condenada a morrer”, é ainda um pensamento vinculado à idade média e a filosofia cristã desde o século V.

Sobre esse pensamento os autores Silva e Blanca (2018), historicizaram que nas relações de força estabelecidas entre homens e mulheres que mantém a sociedade sob um sistema patriarcal, é concebido que o homem é um ser masculinizado dentro de atividades sociais, culturais e políticas. Isso o torna uma figura simbólica masculina hegemônica. Partindo dessa compreensão, os autores explicam que esse pensamento que gira em torno da virilidade masculina impõe uma heteronormatividade, ou seja, que todos aceitem e concordem que o homem dentro da sociedade patriarcal seja heterossexual. Essa normativa é perpetuada, passada de geração a geração e vem seguindo até a contemporaneidade. Existem estudos críticos que se contrapõe a esses pensamentos, são as teorias gays que investigam, apresentam estudos sobre gênero e sexualidade que compreendem o patriarcado e desconstruem o sistema heteronormativo.

Portanto, dentro de uma concepção histórica e conforme as estatísticas apresentadas pelos órgãos que compõe as redes de proteção e o combate a violência no Brasil, são os homens, na sua maioria que assassinam e deixam os corpos femininos estirados no chão em Roraima. Esses corpos são de mulheres cis, trans, travestis, afeminadas e não binares, negras, indígenas, refugiadas de outros países como a Venezuela por exemplo, que residem nas periferias em Roraima. Essas mulheres vítimas de feminicídio sofrem violências físicas, morais, sexuais, patrimoniais, psíquicas e por desigualdade de gênero.

⁶ LGBTQIAP+ é um movimento político e social que defende a diversidade e busca mais representatividade e direitos para essa população. O seu nome demonstra a sua luta por mais igualdade e respeito à diversidade. Cada letra representa um grupo de pessoas: L – Lésbicas, G – Gays, B – Bissexuais, T – Transgênero, Q – Queer, I – Intersexo, A – Assexual, P – Pan sexual e o símbolo + “ mais ” no final da sigla aparece para incluir outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo, mas que não aparecem em destaque antes do símbolo.

Conforme Nochlin (1971) as artistas mulheres durante muito tempo foram invisibilizadas por conta do contexto social em que viveram, constituído a partir de uma sociedade patriarcal de valorização da visão masculina que impossibilitou o fazer artístico delas, muito fundamentado pela filosofia europeia sobretudo branca, elitista que valorizava espaços artísticos também elitistas como os museus e galerias. Com o advento das muitas teorias sobre o feminismo, o feminino e sobre o corpo, muitas artistas na contemporaneidade abordam criticamente dentro de pontos de vistas das ondas feministas, que empregam e ecoam discursos, tendências e tomadas de decisões políticas, históricas e sociais levando em consideração a liberdade de gênero e sexualidade.

Os desafios ainda existem, no entanto, as artistas femininas, feministas e afeminadas contemporâneas atuam em uma rede artística mais articuladas protagonizando inúmeros debates com engajamento político, cultural e social, com causas humanitárias e ambientais inclusive. São por exemplo Keila Serruya Sankofa no Amazonas, Evna Moura e Berna Reale do Pará e Marcela Bonfim em Rondônia. Cito as Drags Themonias do Pará, que se expõem em festas, festivais e manifestos com discursos sobre empregabilidade, segurança, saúde, acesso à educação e políticas públicas para a comunidade gay. Trago para essa discussão outra artista indígena contemporânea renomada que atua no mercado brasileiro e internacional a travesti não binária Uýra Sodoma do Amazonas que também utiliza seu próprio corpo para a realização de performances com comprometimento social e ambiental. Outro exemplo de artista afeminada é Mateus Forte de Roraima que tem em sua arte a influência k-pop, pop e anime e mistura várias identidades em todas as suas composições.

Todas essas artistas pensam a arte utilizando o corpo conforme suas subjetividades e ideais. A cultura patriarcal ainda persiste sob o pensar do corpo, mas se mistura à outras culturas múltiplas que tem modos de se expressar diferente dos pensamentos que aprisionam os corpos. Essas perspectivas criam modos de existir que aceitam e respeitam a liberdade do corpo feminino e afeminados de maneira contrária aos nossos antepassados.

DO GROTESCO CORPÓRREO VIOLENTO À DELICADEZA DAS TRAMAS DA BORDADURA: UM OLHARR POÉTICO FEMININO

Após refletir teoricamente o corpo feminino, violência, mídia e imagem; exponho a apresentação das imagens artísticas provenientes de algumas experimentações, que verifiquei em atendimento as hipóteses que havia supostamente previsto, referente a elaboração de uma obra artística final que pudesse ser utilizada como estratégia de ensino dentro da perspectiva triangular proposta por Ana Mae Barbosa no ensino e aprendizagem em artes. Elaborei dezesseis desenhos por meio de técnicas com o uso de materiais diversificados.

Após a criação de desenhos, realizei experiências com as fotografias das mulheres retiradas dos jornais da Folha Web. Assim, as imagens foram rasgadas, recortadas, modificadas, ao mesmo tempo remontadas e coladas em papel A4 e jornais velhos para construção de outras possibilidades de composição. Com essa experiência produzi dez imagens.



Figura 02: elaboração dos desenhos e pinturas e momento de criação artística.

Para compor a etapa final que foram as bordaduras recorri as visualidades das bordadeiras Itamara Ribeiro, Parí sina Ribeiro, Vanessa Freitag e Georgina Sarmiento. Essas artistas foram referência para essas experiências atreladas ao mundo sensível, que adentrei por meio do exercício da imaginação criadora. Após as colagens realizei bordaduras sobre as imagens fotográficas impressas em papel, foram experiências com o uso de materiais diversificados como linhas diversas de costura, de lãs, de bordadura, lantejoulas, pedras, fitas e outros materiais.



Figura 03: Realização das bordaduras nas colagens realizadas com as fotografias

Após essas ricas experiências vividas em meio ao caos provocado pelo isolamento social no momento pandêmico da Covid. Sob a força de muitos afetos positivos e negativos na feitura dos desenhos, pinturas, recortes, colagens e bordaduras, enfim consegui chegar à “Sublimação de Aisthesis”, um nome grego que adotei relacionado à compreensão do que afeta. Nessa imagem há duas personagens dispostas que trazem consigo o sentido de sublimação da mulher violentada, da transformação de um corpo trágico que anteriormente foi exposto no jornal e depois modificado na arte da bordadura para um sentido elevado, que engrandece o

valor da mulher, sua importância no mundo e principalmente da vida humana. Busco sensibilizar e afetar meus alunos com essa proposta.

Por meio dessa pesquisa chego aos resultados de que o Estado de Roraima desde 2018, em 1 ano mata cerca de 10 a 20 mulheres em Roraima, na pandemia da Covid 19 essa estatística se intensificou. Em decorrência disso, a mídia expõe de maneira grotesca os corpos femininos nas páginas dos jornais web todos os dias de maneira descritiva e não aprofundada, apenas para vender a notícia, sem nenhum comprometimento e responsabilidade ética, profissional e social com o problema da violência contra as mulheres.



Figura 04: Obra artística Aisthesis, bordadura em papel. Boa Vista/RR. 2022. Registro: Demétrio. Humbertiza

Quando me propus a trazer a discussão de todos os conceitos sobre violência, feminicídio, feminismo, corpo, mídia e arte foi necessário utilizar as teóricas feministas e femininas porque possuem mais propriedade dos relatos mediante seu engajamento com os assuntos. Por que a História da Arte sempre invisibilizou as artistas em detrimento dos artistas masculinos implicados com o patriarcado, atendendo o mercado da arte voltado para uma sociedade que as renega.

Acredito que emancipar as mentes é possível por meio da arte, no exercício da pesquisa histórica, da valorização das obras e na constituição do fazer artístico. O professor precisa ter comprometimento com causas de defesa da vida, da liberdade, do respeito a diversidade, deve inserir seus alunos nesses debates buscando o comprometimento social e político deles principalmente na mudança de realidade. O tema feminicídio é uma das mais cruéis formas de violência cometidas contra as

mulheres atualmente, isso não é um fato novo. Mas pode ser problematizado na sociedade e na sala de aula para alunos do nível médio por exemplo, motivando os jovens com a idade da adolescência, a exercitar suas reflexões.

REFERÊNCIAS

Livros, Revistas e Folhetos:

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da Arte. São Paulo: Perspectiva. 1991. BOLOGNESI, Mario Fernando. Experiência na Pesquisa em Artes. Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Artes. Experiência e História. Volume 1, Jan/Jun 2014. BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. Revista Mal Estar e Subjetividade, v.7 n.2 Fortaleza set. 2007.

FORTIN, Sylvie; GOSELIN, Pierre. Considerações Metodológicas para a Pesquisa em Arte no Meio Acadêmico. Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Arte. Considerações Metodológicas. Jan/ Jun/ 2014.

NEIVA JR., Eduardo. A imagem. Série Princípios. 1ed. São Paulo: Ática, 1986, p. 5-16. SILVA, William da; Blanca Rosa. Nudez Masculina: Homoerotismo e Artes Visuais no Rio Grande do Sul. Revista Seminário de História da Arte, Volume1, n.7, 2018.

Artigos publicados em Revista Científica:

SILVA, Ivete Souza da. Entre linhas, memórias e delicadezas: proposições educativas e performativas para pensar a educação e a arte. Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS), br. J. Ed., Tech. Soc., v.13, n.1, jan.- mar., p.10-22, 2020.

Monografias, Dissertações e Teses:

VERGUEIRO. Viviane. Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Universidade Federal da Bahia, 2015.

JÚNIOR. Jayme Gonçalves. Mídia e Violência: a imprensa sensacionalista atuando como amplificadora do medo. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

Congressos, Conferências, Encontros e outros eventos:

BARRETO, Nayara Matos. O Corpo Feminino nas Artes Visuais: Nudez, Sexualidade e Emponderamento. 2014.

Capítulos de livros:

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência. 2.d. Campinas: Autores Associados, 2001. 59p.

Trabalhos apresentados em Congresso:

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. O corpo Representado na Arte Contemporânea – O Simbolismo do Corpo Como Meio de Expressão Artística. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. 20 a 25 de setembro de 2010. BA.

Normas Técnicas:

Normas para Apresentação dos Trabalhos Técnico Científicos da UFRR. 3ed. Boa Vista: Bibliotecas UFRR. Disponível em: < <http://www.bc.ufrr.br/>>. Acesso em: 01 de Março de 2022.

Artigos, matérias de Jornal:

BRAGON, Ranier. Brasil registra 1.338 feminicídios na pandemia, com forte alta no Norte e no Centro-Oeste. Jornal Web Folha de São Paulo, 06 de junho de 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-femicidios-na-pandemia-com-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2022.

FERREIRA, Lola. Roraima dispara em homicídios de mulheres, mas combate e prevenção ainda são incipientes. Matéria jornalística elaborada em 03 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/homicidios-mulheres-roraima/>> Acesso em 10.02.2022.

Sem autor. O que é feminicídio. Agência Patrícia Galvão. s/d. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/o-que-e-feminicidio/>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2021.

VESPA, Talyta. Porque Roraima é o estado que mais mata mulheres desde 2010. Matéria Jornalística de 06 de jun. 2018. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/06/06/roraima-tem-a-maior-taxa-de-feminicidio-desde-2010-entenda-o-porque.htm>>. Acesso em: 10 de out. 2021.

Documentos eletrônicos, Blogs e Redes Sociais:

BARBOSA, Ana Mae. A importância da Imagem no Ensino da Arte: Diferentes Metodologias. Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AqzG-myjNicJ:repep.fflch.usp.br/sites/repep.fflch.usp.br/files/Ensino%2520da%2520Arte%2520BARBOSA_A.pdf+%cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d>. Acesso em 11 de novembro de 2021.

FERRAZ, Salma. Santa Ceia Profana. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano III, n. 9, Jan. 2011. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi89vCEstv2AhUBqZUCHesbCnUQFnoECAMQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.dhi.uem.br%2Fgtreligiao%2Fpdf8%2F07.pdf&usg=AOvVaw3Z-sgPXCvkNW6nGEi7RSkA>>. Acesso em: 22 de Nov. de 2021.

GLASSNER, B. Cultura do medo. São Paulo: Francis, 2003.

MELLO, Júlia. Corpo Gordo, corpo obscuro: uma análise da corpulência em Fernanda Magalhães e Laura Aguillar. P. 70-84. Londrina, UEL, 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017>>. Acesso em: 18 de out. 2021.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Publicado em 1971. Revista Estadunidense ARTNews.

PAZ, Thais Raquel da Silva, DIEHL, Viviane. O corpo nas artes visuais: entrecruzamentos na formação inicial e educação especial. S/D.

Sem autor. Significado da sigla GLBTQIAP+. Blog Fundo Brasil s/d. Disponível em: <<https://www.fundobrasil.org.br/blog/o-que-significa-a-sigla-lgbtqia/>>. Acesso em: 09 de outubro de 2021.

VERGUEIRO, Viviane. Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Universidade Federal da Bahia, 2015.

VESPA, Talyta. Porque Roraima é o estado que mais mata mulheres desde 2010. Matéria Jornalística de 06 de jun. 2018. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/06/06/roraima-tem-a-maior-taxa-de-feminicidio-desde-2010-entenda-o-porque.htm>>. Acesso em: 10 de out. 2021. ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência. 2.d. Campinas: Autores Associados, 2001. 59p.



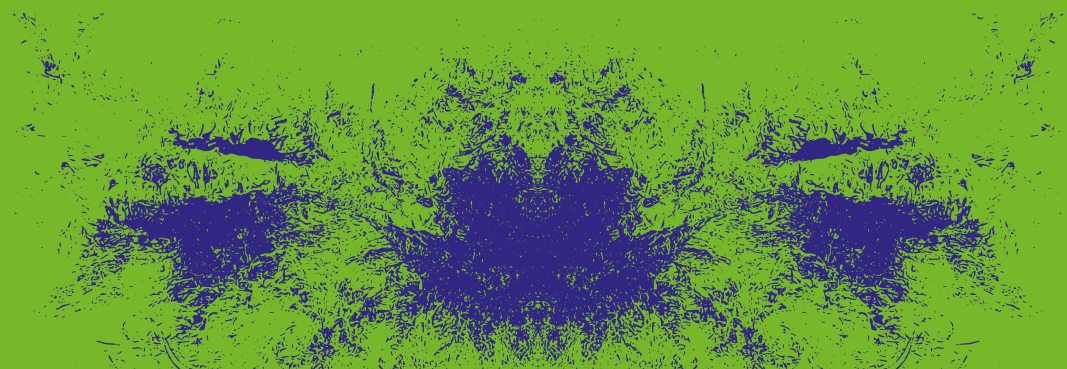
ALESSANDRA GURGEL PONTES

HISTÓRIAS DE MULHERES ARTISTAS COMO METODOLOGIA INSURGENTE NA FORMAÇÃO DOCENTE EM ARTES VISUAIS

STORIES OF WOMEN ARTISTS AS
INSURGENT METHODOLOGY IN
TEACHING TRAINING IN VISUAL ARTS

ALESSANDRA GURGEL PONTES

Universidade Federal de Pelotas



RESUMO

O artigo pretende apresentar como a produção de mulheres artistas e feministas se convertem em epistemologias insurgentes do Sul Global, essenciais na formação docente de Artes Visuais. O objetivo é analisar tais produções como possibilidades pedagógicas na formação de professoras/es tendo como método os estudos da cultura visual e os resultados parciais da pesquisa que está sendo desenvolvida no Doutorado. Entendo que as produções artísticas de mulheres e as manifestações feministas assumem um protagonismo educativo transformador de luta social e na construção de metodologias pós abissais.

PALAVRAS-CHAVE

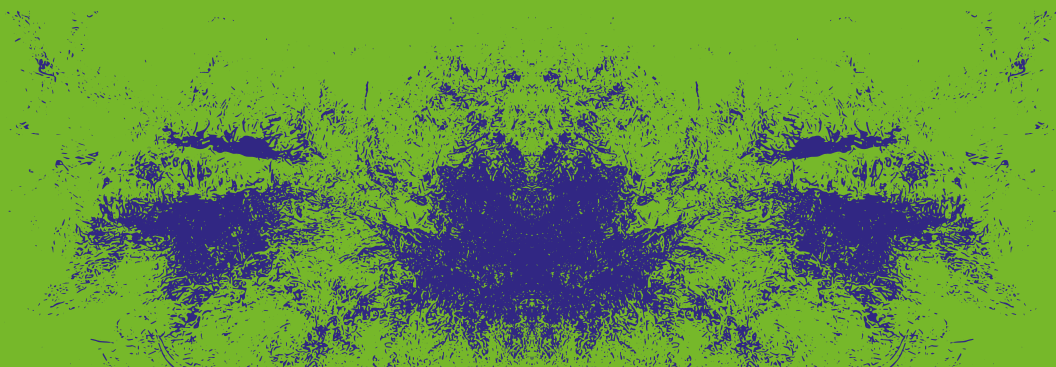
Produção artística de mulheres. Metodologias insurgentes. Formação docente.

ABSTRACT

The article intends to present how the production of women artists and feminists becomes insurgent epistemologies of the Global South, essential in the training of Visual Arts teachers. The objective is to analyze such productions as pedagogical possibilities in the training of teachers, having as a method the studies of visual culture and the partial results of the research being developed in the Doctorate. I understand that the artistic productions of women and feminist manifestations assume an educational role that transforms social struggle and the construction of post-abyssal methodologies.

KEYWORDS

Artistic production of women. Insurgent methodologies. Teacher training.



INTRODUÇÃO

Este breve estudo apresenta um recorte da pesquisa que está sendo desenvolvida no Doutorado em Educação da Universidade Federal de Pelotas, na qual investigo sobre as possibilidades pedagógicas e de transformação social que as produções artísticas de mulheres fornecem para professoras/es de Artes Visuais em formação inicial e continuada. A pesquisa é orientada pela Prof^a Dr^a Maristani Polidori Zamperetti, que também é parceira em algumas ações realizadas para este estudo, como minicursos e projetos no campo de formação docente em Artes Visuais. Deste modo, dissertarei a seguir sobre a problemática que envolve a invisibilidade das artistas mulheres nas instituições e em livros canônicos da Arte; mas, sobretudo, da importância da produção artística de mulheres na formação docente. Assim, apontarei algumas análises que ressaltam as produções artísticas de mulheres como epistemologias pós-abissais, fundamentais para o processo de formação docente em Artes Visuais e as estratégias adotadas pelas mulheres para divulgar e expor suas produções diante do cenário patriarcal e conservador. Ressalto que o objetivo é assinalar as potencialidades educativas que tais produções fornecem na construção de propostas formativas para professoras/es deste campo e de que maneira o engajamento e as histórias de mulheres artistas podem ser eficientes para contrapor o cenário patriarcal/neoliberal.

A pesquisa tem um caráter qualitativo e busca traçar um breve panorama sobre as produções artísticas produzidas por mulheres e também as visualidades de coletivos feministas, analisando suas narrativas a partir da educação da cultura visual (HERNÁNDEZ, 2007; TOURINHO E MARTINS, 2011). O objetivo é identificar se estas produções constituem possibilidades pedagógicas visuais (ABREU, 2020) que ajudam professoras/es a refletir, desde a formação inicial, sobre o cotidiano (DIAS, 2016) social e de luta de grupos oprimidos. Da mesma forma busca investigar se as mesmas representam uma possibilidade de educação transformadora, social e feminista para professores de Artes Visuais, por meio de uma análise baseada nos estudos de autoras como Abreu (2017, 2020) e Loponte (2015).

Entendo que no momento atual do Brasil, estruturado pela extrema violência política, policial, censura artística dentre outros modos de opressão, as visualidades produzidas por mulheres possam representar epistemes pós-abissais que produzem enfrentamentos dentro de uma prática social educativa. Santos (2020) avalia que tais epistemes não podem ser compreendidas como metodologias mecânicas, mas como uma artesanaria que é comprometida com a luta social. Assim, considero que tais produções que surgem do engajamento de artistas – sejam feministas ou não – possam proporcionar construções de conhecimentos culturais, críticos/sensíveis, conscientizadores (FREIRE, 1979) e feministas para as/os professoras/es e graduandos em Artes Visuais.

RESGATANDO A HISTÓRIA DA ARTE DE MULHERES E SEUS POTENCIAIS PEDAGÓGICOS

Desde a semana de 22, o cenário artístico no Brasil passou por diversas mudanças que revelam o engajamento de artistas contemporâneas/os em pautar temas sociais (gênero, raça, classe, ecologia e etc.) e valorizar as tradições ancestrais por meio da Arte. Dentre elas podemos citar Rosana Paulino – que produz dimensões pessoais e biográficas atravessadas por questões raciais e de gênero; Celeida Tostes, com produções que discutem as normativas impostas ao corpo feminino, e Aline Motta, que tematiza sobre ancestralidade e a diáspora africana, assim como faz também Ge Viana. Conforme Tvardovskas “diferentes artistas contemporâneas têm captado

e recriado algumas das importantes problemáticas feministas de nossa época, produzindo discursos na cultura que são valiosos espaços de compreensão sobre a atualidade” (2015, p. 48). Tal mudança também demonstra a progressiva atuação, nos últimos 50 anos, de artistas mulheres nas exposições, Bienais, redes sociais, eventos e em coletivos feministas que produzem linguagens artísticas.

Temos presenciado, na última década, uma retomada feminina e feminista de arte produzida por mulheres em alguns espaços e galerias, por meio de exposições individuais e coletivas apenas para mulheres, como é o caso da exposição *Mulheres Radicais*, ocorrida na Pinacoteca de São Paulo, em 2018. A exposição deu início a uma série de debates, pesquisas, textos dedicados a divulgar a arte e as narrativas de mulheres e outras exposições dedicadas à elas, como *Histórias das Mulheres e Histórias Feministas*, realizadas no MASP, em 2019. A partir desse período, temos encontrado alguns livros e catálogos históricos da Arte dedicados exclusivamente às mulheres artistas apresentadas nas exposições, que antes estavam à margem da história canônica de Arte. Outro fato que observamos, é a proliferação de linguagens artísticas em manifestações feministas por toda América Latina, para transmitir mensagens de luta social e enfrentamento político, como é o caso do *Artivismo*, produzido pelo coletivo liderado por Monica Mayer. Tais exemplos indicam que houve uma grande movimentação das mulheres em circuitos artísticos nos últimos anos e a inscrição de uma nova História da Arte. Entretanto, não podemos nos esquecer que essa conquista advém de anos de invisibilidade e batalhas que estão sendo travadas desde a década de 70 do século XX.

Mesmo com algumas conquistas, estudiosas, como Fajardo-Hill e Giunta (2018), relatam a dificuldade que foi corporificar um projeto de exposição dedicado totalmente às mulheres como foi a exposição *Mulheres Radicais*. Segundo as autoras, foi difícil convencer críticos e artistas homens da importância da exposição, mesmo estes reconhecendo que as mulheres foram marginalizadas e escanteadas dos circuitos artísticos. Para as autoras, as alegações dos homens de que um projeto expositivo, dedicado às mulheres, seria ultrapassado, no fundo mascara o preconceito com relação às artistas. Assim, a busca por espaço artístico não é somente uma conquista igualitária, mas uma ação política e social de retomada por direitos das mulheres artistas. Afinal estamos falando de produções da Arte que foram marginalizadas, radicalizadas e tidas como inconcebíveis ao público, por grande parte de uma sociedade conservadora, reacionária, elitista e patriarcal, que ao cabo não suporta ter que dividir espaço com obras artísticas de teor social, político e ativista, que retratam enfrentamentos raciais, sociais, a sexualidade, a diversidade de gêneros e a luta feminista.

Da mesma maneira, observamos que ainda existem barreiras institucionais que dificultam a divulgação das produções realizadas por mulheres, na historiografia da arte utilizada nas licenciaturas em Artes Visuais, mesmo com as algumas mudanças no cenário expositivo das Artes Visuais. Conforme uma pesquisa que conduzi anteriormente no Mestrado em Educação com professoras¹ de Artes Visuais, tal problemática se deve a fatores como: a falta de uma educação mais plural; a influência pedagógica eurocêntrica; a pouca valorização das mulheres como artistas nos circuitos de Arte e a influência do patriarcado no cenário social, educativo e nos livros de história canônica da arte, que normalmente apresentam somente a produção artística de homens. O projeto se deu por meio de um minicurso na qual professoras/es de Artes Visuais tiveram a oportunidade de refletir sobre suas formações e também externar suas opiniões sobre a produção artística de mulheres

¹ Na pesquisa que defendi no Mestrado em Educação da Universidade Federal de Pelotas em 2020, somente professoras mulheres participaram com suas escritas biográficas e formativas.

artistas. Assim elas apontaram os problemas recorrentes de suas formações na graduação em Artes Visuais, mas também como a apreciação de obras realizadas por mulheres produziu novos conhecimentos e olhares a respeito da relação entre arte/vida, arte/sociedade e arte/ativismo.

Algumas pesquisadoras e professoras da área, como Loponte (2015) e Abreu (2017) relatam sobre como as produções de mulheres deixam de ser utilizadas nos cursos de formação em Artes Visuais para fomentar discussões sociais, e consideram que grande parte dos conteúdos acadêmicos das graduações de professoras/es deste campo, não apresentam o protagonismo artístico das mulheres dando maior importância aos homens. R. Dias e Loponte questionamento sobre o assunto:

Como vimos, coadunam-se vários indícios acerca do desconhecimento dos/as docentes sobre as artistas, além da ausência delas nos livros e materiais didáticos, nas publicações acadêmicas da área e no currículo escolar. Portanto, essa permanece como uma questão urgente. Resta-nos indagar: como tornar as mulheres artistas visíveis? (R. DIAS; LOPONTE, 2019, p. 8)

O questionamento das autoras nos induz a pensar que é preciso uma transformação pedagógica tanto nos conteúdos curriculares, como na política e nas perspectivas de ensino dos cursos de formação em Artes Visuais. Pois mesmo quando o conteúdo artístico elaborado por mulheres é apresentado, isso não ocorre a partir de um viés feminista ou da articulação dialógica com temáticas e pautas sociais que atravessam suas produções. É preciso esclarecer que quando falo das produções artísticas de mulheres, me refiro a elas com um olhar social, na qual mulheres cis ou trans² estão inseridas. Não se trata aqui de procurar um espaço para as mulheres a partir de uma visão binária e heteronormativa, mas apontar a necessidade do reconhecimento e do resgate visual de suas produções como potências educativas fundamentais para a formação social, crítica e feminista de professoras/es de Artes Visuais. Se analisarmos as produções artísticas de mulheres a partir de uma análise da cultura visual (HERNÁNDEZ, 2007), podemos compreender que Arte assume um papel social, no qual as artistas demonstram suas relações com o cotidiano. E segundo Dias (2016, p. 137), “o estudo do cotidiano é crucial para o objetivo da arte-educação [...] na compreensão e transformação das relações sociais injustas”. Aliás, a educação da cultura visual e do cotidiano nos permite desconstruir discursos dominantes, estabelecer novas experiências e criar outras significações para visualidades que estão vinculadas às estruturas hegemônicas.

Seja como for, é preciso que haja um rompimento com paradigmas misóginos, conservadores e elitistas, que permeiam as instituições de ensino superior para que as mulheres sejam valorizadas no processo formativo de professoras/es de Artes Visuais. Ou seja, é fundamental investir em pesquisas e em debates que ressaltem a potência de suas produções artísticas para uma educação plural e engajada na luta social. Desta forma, a perspectiva deste estudo se assemelha com o que discuti Tvardovskas (2015) que investiga a produção artística de mulheres como uma prática de transformação da experiência na qual elas questionam os “enunciados sociais que mantêm as mulheres no espaço de restrição, da violência e da inferioridade cultural” (TVARDOVSKAS, 2015, 30-31). Ou seja, nossas pesquisas convergem para explicar como o trabalho de artistas mulheres representam formas simbólicas de enfrentamento e engajamento social que podem transformar culturalmente a experiência docente de professoras/es da área de Artes.

2 Cis diz respeito a mulheres que se identificam pelo marcador biológico e trans pela categoria social de gênero.

MULHERES ARTISTAS, EPISTEMOLOGIAS SOCIAIS E A URGÊNCIA DO FEMINISMO

Podemos notar que ainda existem constituições formativas e institucionais, vistas como paradigmas que dificultam a visibilidade das mulheres artistas na formação docente em Artes Visuais, na historiografia e até mesmo em determinados circuitos artísticos, entretanto, tal dificuldade não impediu que suas produções estivessem disponíveis e expostas por meio de outras plataformas. A rua, as redes sociais, os blogs e os sites se converteram em espaços de pertença de mulheres marginalizadas pelos ideais conservadores que permeiam as instituições. Temos visto por meio de plataformas alternativas, como a resistência e o engajamento das mulheres se somam as lutas de outros grupos marginalizados, pelo reconhecimento cultural e social (COUTINHO; LOPONTE, 2015). Suas produções comunicam as lutas feministas, os direitos civis e discursos que surgem como contravisualidades (MIRZOEFF, 2011) para contestar o *modus operandi* das estruturas visuais hegemônicas. Para o autor (MIRZOEFF, 2011), as contravisualidades surgem como reivindicações performáticas do direito a olhar as contradições que se encontram em jogo, assim como as produções realizadas por mulheres.

De fato, ao compreendemos tais produções por meio de uma análise da cultura visual (HERNÁNDEZ, 2007) conseguimos identificar o potencial pedagógico e as experiências cotidianas que estão vinculadas. Afinal, a atuação das mulheres na arte contemporânea foi essencial para transformação do cenário educativo desde a década de 70 do século passado, pelo alinhamento com as lutas feministas e pelos direitos civis, durante períodos ditatoriais presentes no Brasil e na América Latina. Nessa conjuntura, artistas e coletivos feministas promoveram diversas obras, performances e manifestações que podem ser percebidas como ativismo artístico engajado na luta social. Vale lembrar que, como essa pesquisa investiga as potencialidades educativas da arte de mulheres por meio da cultura visual, está em debate também minha interpretação e análise a partir de minhas experiências pessoais, feministas e formativas em Artes Visuais.

Por meio de minhas análises iniciais sobre a produção de mulheres, tenho observado que na falta de espaços permanentes de exposição e visibilidade nos livros dedicados às histórias da Arte, muitas mulheres têm promovido um ativismo artístico nas redes sociais, sites e mídias dedicadas a espaços de exposição alternativa. Conforme Abreu (2020, p. 101) “as tecnologias digitais colaboraram para a invenção de novas contracondutas que rompem com a hegemonia das narrativas dominantes”. Ou seja, a internet serve hoje de espaço para a visualização e pertença de mulheres artistas como é o caso do coletivo de artistas feministas *Las Tesis*, e suas *performances* (Figura 01³).



Figura 01: Performance Las Tesis – Fonte: lanacion.cl

³ <https://www.lanacion.cl/lastesis-agradecen-reconocimiento-de-revista-time-feminismo-es-lo-mas-influente-del-2020/>

O coletivo de *performes* chilenas tem produzido constantemente narrativas artísticas que contrapõem o cenário patriarcal intensificado na América Latina, como é o caso da performance “Um violador em seu caminho”, realizada pelo grupo durante as manifestações contra violência praticada contra as mulheres, em 2019. Tal manifestação artística e ativista pode ser entendida como uma potência educativa capaz de dialogar com temáticas feministas, que se traduz em um saber pedagógico engajado na luta e na transformação social de outras realidades.

Produções como estas nos apontam que o cenário neoliberal, patriarcal e conservador pode ser confrontado a partir de um fazer artístico feminista, que aborda temáticas de gênero, de sexualidade, antirracistas, de ancestralidade e etc. Se os livros de história da Arte canônica excluíram potencialmente as mulheres de suas edições, podemos recorrer ao que está disponível nas redes sociais e nas páginas dedicadas a divulgação de suas produções como fonte de estudos na formação de professoras/es, pois ao fim é mais que um dever dar visibilidade ao protagonismo das mulheres na Arte. É imprescindível que valorizemos a potencialidade de suas produções como um saber, construído a partir de epistemologias insurgentes que podem ser significativas também no processo de formação de professoras/es para que estas/es possam se engajar numa prática educativa transformadora, como agentes educativos comprometidos com a luta social. Tais visualidades podem se tornar metodologias de ensino e aprendizagem que se contrapõem a corrente tradicional e rompem com barreiras abissais. Além disso, podem ser entendidas como contravisualidades (MIRZOEFF, 2016) que surgem para contrapor o domínio do patriarcado e fomentar olhares críticos/sensíveis sobre as visualidades presentes no cotidiano da cultura visual, nos livros de história da arte e na formação docente.

Conforme Abreu (2017, p. 147) “as manifestações artísticas feministas alastraram-se na internet e há de tudo, um pouco: vídeos, performances, poesias, contos, ilustrações, fotos e muitas páginas em redes sociais e websites,”. Dessa forma, a internet se tornou um campo de exposição de obras artística e de presença feminista. Tais obras podem ser levadas para sala de aula se professoras/es estiverem preparadas/os a partir de suas formações, e engajadas/os em promover metodologias pós-abissais por justiça social. Contudo, não podemos esquecer que o acesso a internet ainda não é democrático. A internet ainda é um terreno caro, efêmero e cheio de contradições que dificultam a visualização de algumas obras realizadas por mulheres. Abreu (2017) comenta sobre algumas artistas que tiveram suas páginas censuradas por exporem algum tipo de nu artístico. Uma delas é Artista Digifeminista⁴ Petra Collins que segundo a autora “ficou conhecida, em 2014, quando o *Instagram* suspendeu sua conta após ela postar uma foto de biquíni em que apareciam alguns pelos pubianos” (ABREU, 2017, p. 147). Por isso que a internet não pode ser entendida como a única forma de divulgação das produções de mulheres, mas um somatório dos espaços expositivos que ainda precisam ser conquistados.

Seja como for, muitas artistas mulheres (CIS ou Trans), da arte contemporânea, têm usado as redes sociais como plataforma para exibir seus projetos e produções individuais como saída diante da invisibilidade e hierarquização nos espaços expositivos. E quem são essas artistas? São artistas latinas, brasileiras, indígenas, negras, periféricas, LGBTQTS, coletivos de mulheres feministas; artistas feministas que estão utilizando as redes sociais como lugar de divulgação de suas produções artísticas. A página no Instagram @artistaslatinas é dedicada à divulgação da produção artística de mulheres latinas, eventos e encontros de produção visual

⁴ Artistas “que exploram novos significados do corpo feminino, expressando feminilidades alternativas que escapam, interpelam e testam os limites das políticas da sexualidade contemporânea, com o objetivo de apontar o que as normas excluem, inviabilizam ou silenciam (ABREU, 2017, p. 134)

contemporânea, que funciona como uma espécie de acervo digital. A página pode ser usada por estudantes e professoras/es como fonte de pesquisas e aprendizado das produções de mulheres e para a transformação cultural de si. Outras artistas contemporâneas, como Ge Viana (@indiiloru) usam as redes sociais para prover suas obras voltadas para discussões de raça, gênero e ancestralidade. Por fim, é importante destacar que a visualização dessas obras, por meio de uma história da arte feminista é essencial para o aprendizado do cotidiano social, das questões e violência de gênero, da violência contra mulheres, da dimensão do patriarcado, da luta feminismo, da ancestralidade, dos direitos civis e etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pequeno recorte apresentado procurou situar a produção artística de mulheres como uma saída epistemológica e educativa de transformação social e feminista na formação de professores. Do mesmo modo, procurou abordar a problemática envolvendo a pouca visibilidade de tais produções nos livros de História da Arte canônica, na formação de professores e nos espaços expositivos. Assim, trouxe um pouco da experiência realizada com professoras de Artes Visuais que revelaram suas opiniões a respeito da ausência das produções de mulheres em suas formações acadêmicas e como apreciação durante o minicurso produziu novos olhares. De todo modo, o estudo se preocupou em valorizar a história e as potencialidades das produções de mulheres para a formação de professores, no sentido de ampliar as possibilidades de diálogos transversais entre a Arte, a vida, a Cultura e a Educação.

Por fim, as questões colocadas apontam algumas dificuldades encontradas pelas mulheres para serem reconhecidas como produtoras da Arte nos meios tradicionais, mas, sobretudo, suas resistências feministas e saídas encontradas para divulgação de suas obras em plataformas alternativas como as redes sociais, sites e páginas dedicadas a exposições virtuais. Assim, considero que o artigo consegue dissertar sobre a importância de suas produções na transformação da cultura e na formação docente. Portanto, não se trata de um estudo que busca um espaço para produção artística de mulheres dentro da mesma dinâmica conservadora que compreende a maioria dos cursos de formação docente, mas de uma proposta de transformação na historiografia e nas formas de aprender e ensinar Arte, por meio de uma reflexão crítica e feminista das visualidades.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. L. *Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake News*. Concinnitas, Rio de Janeiro, V.21, n.38., p.90-106, 2020.
- ABREU, C. L. de. *Questões de gênero no ensino de arte: aprendizagens e troca de experiências em um curso de formação continuada*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p.317-329, 2017.
- COUTINHO, Andréa Senra; LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Artes visuais e feminismos: implicações pedagógicas*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis: v. 23, n. 1, p. 312, jan-abril. 2015.
- DIAS, B. *Arrastão: o cotidiano espetacular e práticas pedagógicas críticas*. In MARTINS, R; TOURINHO, I. (org). *Cultura das imagens. Desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2016.
- DIAS, T. R.; LOPONTE, L. G. *“Gênero e ensino de Artes Visuais: desafios, armadilhas e resistências”*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 27, n.3, e56280, 2019.

FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA. Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985. Catálogo da exposição, São Paulo: Pinacoteca, 2018.

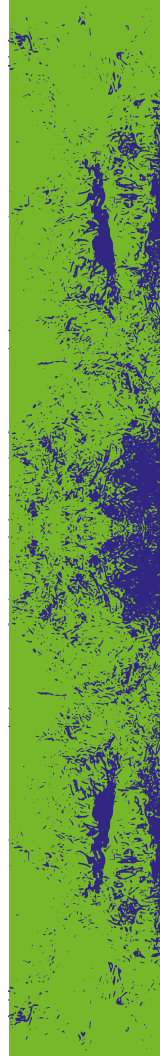
FREIRE, P. Conscientização: Teoria e Prática da Libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 54 p.

LOPONTE, L. G. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. Universitas humanística. Bogotá – Colômbia, n.79, p.143-163, 2015.

MIRZOEFF, N. O direito a olhar. Educação Temática digital. Tradução de Claudia Rodriguez-Ponga Linares e revisão de tradução: Verónica Hollman e Ingrid Rodrigues Gonçalves. Campinas, v. 18, n.4, p. 745-768, 2016.

SANTOS, B. S. O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

TVARDOVSKAS, L. S. Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.





GRUPO TEMÁTICO 02

100 VANGUARDA * 40 DEPOIS DO FIM

100 * 40

BRUNO NOVADVORSKI
ALEXANDRE SÁ

Este grupo temático teve por objetivo apresentar comunicações que dessem vazão às libidinagens artísticas, entre materialidades e discursos, a prática do eu era e é exercida no gozo da artista que se permite estar na obra e que, ao mesmo tempo, provoca o olhar das outras pessoas devido a “saliência”.

Entre dúvidas que são postas como cartas na mesa, a fim de abrir o jogo. Quando se pensa as Artes Visuais e as Práticas Sexuais, um interessante jogo se dá e contribui nos debates. Exibir ou não exibir? Desnudar-se? Ver ou não ver? Da materialidade para orgasmos artísticos sexuais.

Os trabalhos apresentados dão novo fôlego para os debates em que se inserem nesse GT, onde praticar as artes visuais contemporaneamente é também despir-se diante das construções das teias sociais - econômicas - políticas - sexuais - raciais. Assim, artistas visuais que estão nesse momento e lugar acadêmico sintam-se convidadas a colocarem na roda suas pesquisas. Debates que costurem as dissidências sexuais e desvios de gênero, as abjeções, as esquizofrenias, as esquisitices, as contra produções discursivas que se materializam nas práticas artísticas dissidentes e desviantes da heterocisnormatividade foram e sempre serão bem-vindas.



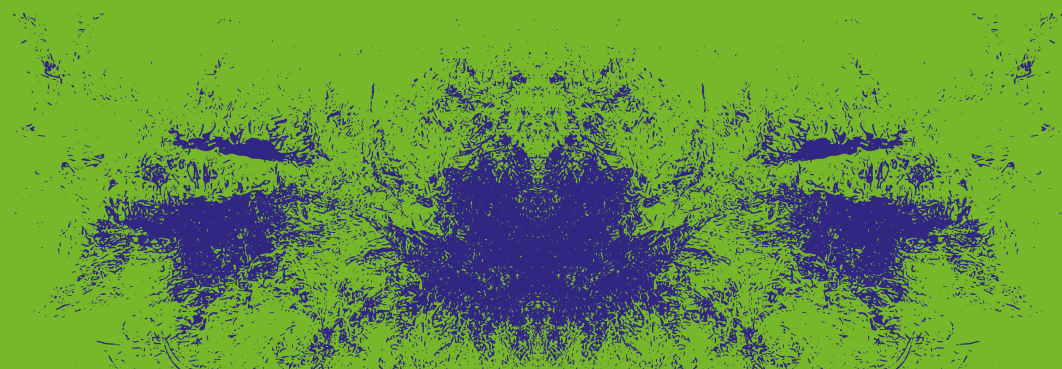
JOSEMAR BLURES DE SOUZA DIAS

SIMILARIDADE: UM CANTO AO ENTARDECER DOS CORPOS

SIMILITUD: UN CANTÓ AL
ENTARDECER DE LOS CUERPOS

JOSEMAR BLURES DE SOUZA DIAS

Universidade Estadual de Feira de Santana



RESUMO

Tratar da pintura e da escrita de si não é tarefa fácil, nos encaramos quase sempre com totalidades de nosso ser e de nosso ego, uma simbiose entre realidades e devaneios, mas não seremos nós autores da nossa própria história? Quem determina qual história será contada?. Por essa razão, parto da tentativa de compor uma escrita ensaística sobre aspectos de minha vida e obra, num instante em que me permiti olhar para minha sexualidade e dialogar com ela. Utilizei o ensaio metodológico que se baseia em narrativa autobiográfica para abrir espaço ao que eu desejaria pintar, escrever e dizer, por reconhecer nesta experiência um fluxo de vivências que não são só minhas. O resultado desse processo não tem ponto final, a medida em que vivencio e compreendo parte dessa experiência, me debruço para contar/narrar parte desta história partilhada por tantos outros. Até aqui, crio linhas, espaços, cores e formas para achar o significado de ser um homem cis gênero bissexual, que afronta identidades gráficas lineares da heteronormatividade presente na arte.

PALAVRAS-CHAVE

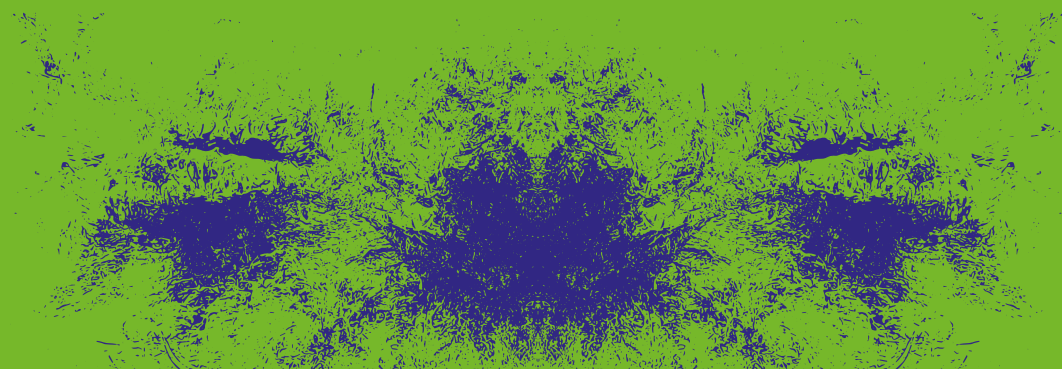
Corpos. Afetividades. Artes Visuais. Autobiografia. Autonarrativas.

RESUMEN

Ocuparse de la pintura y escritura del yo no es tarea fácil, casi siempre nos enfrentamos con la totalidad de nuestros ser y nuestro ego, una simbiosis entre realidad y ensoñaciones, pero no somos actores de la nuestra propia historia? Quién determina qué historias se contará?. Por ello, parto del intento de componer un escrito ensayístico sobre aspectos de mi vida y obra, en un momento en que mi permitía mirar mi sexualidad y dialogar con ella. Utilicé el ensayo metodológico que se basa en la narración autobiográfica para dar cabida a lo que mi gustaría pintar, escribir y decir, ya que reconozco en esta experiencia un flujo de experiencia que no son sólo mías. El resultado de este proceso no tiene punto final, mientras vivo y comprendo parte de esa experiencia, me inclino para hablar/disertar parte de esta historia compartida por tantos otros. Hasta ahora, he creado líneas, espacios, colores y formas para encontrar el significado de ser un hombre cis, un género bissexual, que afronta las identidades gráficas lineales de la heteronormatividad presente en el arte.

PALABRAS-CLAVE

Cuerpos. Afectividad. Artes Visuales. Autobiografía. Autonarrativas.



INTRODUÇÃO

Certamente, este trabalho é apenas uma tentativa de significar a passagem das obras e dos percursos que as constituem. Outra certeza, é de que, mesmo eu sendo o autor e porta voz deste discurso, possuo e reconheço minha incompletude para tratar do (eu artista e de minhas obras) (AMHEIM, 1989).

Diante deste quadro, estou certo de que não há certezas, objetivações, nem definições concretas que estanquem essa ideia intitulada, *Similitud: un cantó al entardecer de los cuerpos*. Porém, devo sinalizar que mesmo em face dessa arte que acontece, que se (re) constrói a cada experiência, se faz necessário o seu registro, e da leitura de sua inscrição na realidade que nos cerca (CARVALHO, 2008).

Nesse meandro circunscrito em Desenho, num compasso representacional considero que afetivamente, sexualmente e psicologicamente, não nos deparamos com conotações de representação de nosso papel social e afetivo distinto do que socialmente somos incluídos, aqui a definição de nosso gênero e de nossa sexualidade alicerçada pelo nosso sexo biológico. Esse modelo hegemônico, dissoluvel nos ambientes sociais e formativos que vivemos também deixou marcas do cárcere em meu corpo, em minha autoimagem e em minha arte. Abro espaço para o “Eu” escritor/objeto, mas aqui enquanto elemento de análise, minha individualidade é uma parte do todo, entre corpo e sexualidade.

Nesse sistema social heteronormatizador é comum que em certa etapa vivida tenhamos estranhamento com o lugar que o nosso corpo ocupa, de como o vemos e o sentimos. Para tanto, as violações sexuais que vivi no início de minha adolescência são aspectos conflitantes da sexualidade que me foi dada/imposta/caracterizada ao meu nascimento. O modo pelo qual passei a tentar negar, esconder, controlar a minha sexualidade e com ela o comportamento masculino atribuído ao meu gênero foram cruciais para reajustar as desordens encontradas em minha afetividade.

Acredito que essa experiência é um lugar comum para cada indivíduo, porém reconheço as similaridades baseadas tanto no sofrimento e solidão, dada as negações dos nossos corpos, sexualidades e de gênero, assim como a satisfação, liberdade, orgulho e sentimento de direito que vivenciamos ao traçar um caminho de busca por nossas identidades sociais. Ainda é uma construção solitária, menos violenta em algum aspecto, mas ainda dura e árdua.

Busquei em Jorge Coli (1995), na obra intitulada “*O que é Arte?*”, alguns mecanismos para me aproximar do significado dessa produção: à constatação da arte enquanto linguagem de expressão e de como ela está enraizada no modo de ser e de existir humano. Nesse sentido, me amparo para reconhecer minha história e minha memória enquanto substrato a produção artística, tendo-a enquanto limiar referencial, mas certo de que ela estabelece uma fronteira com todo o cenário social e afetivo que me cerca.

Ainda nessa perspectiva, pude perceber como a arte opera num ambiente de sentidos, de sensações e de emoções. Escolhi esse ambiente para retratar em desenhos, cores, formas e expressões, as aflições e emoções que foi tencionar minha sexualidade, minhas emoções e prazeres. Ao passo que me desprendia das referências sociais de heterogeneidades me aproximava da construção desse referencial artístico, discursivo e vivido.

Tenho certeza de que, esse lugar de transição para olhar para si, e não mais para o outro, me rendeu mudanças significativas, inclusive de como me relaciono

afetivamente com as pessoas ao meu redor, confesso que em certa medida a busca por terapia me ajudou a abrandar o nível das emoções que vivenciava. E em especial, a coesão situacional que foi, participar do *Congreso Transdisciplinar Estéticas de la Calle*, desenvolvido pelo Pesquisador em Arte Urbana Marco Tulio Pedrosa Amarillas, Antropólogo e professor do *Programa de Pós Graduação del Antropología y Historia de la Escuela Nacional de Antropología y Historia - ENAH*, nos anos de 2015 e 2017 respectivamente.

A transitoriedade de lugar é matéria essencial para autoanálise ou mesmo autopercepção, poder dialogar sobre diferentes aspectos num fluxo imersivo cultural nos enriquece de certa forma, poder experienciar movimentos culturais, de gênero e identidade, histórias afetivas, de luta e resistência. Me oportunizou olhar para mim mesmo e buscar entender minha história até aqui, e o que estou desenhando em minhas telas por assim dizer.

As obras que compõem esse discurso artístico-afetivo nascem e narram o acontecimento de como me senti, de como amei e de como fui amado por Ele, num meandro de sensações e provocações, no instante em olhei em seus olhos, não pude negar a necessidade que tive em ser nós dois. E isso se ampliou para cores, formas, expressões e textos, que entre-revelam esse sentimento (GARCIA, 2003).

Contudo, esse sentimento não foi linear como aparenta, eu tinha 29 anos, casado, tinha dois filhos um enteado e uma consanguínea, já morávamos juntos há algum tempo, com ela, a mãe dos meus filhos, somos leais amigos, parceiros de uma vida inteira, a ela dedico meu amor e respeito. Nosso casamento chegou ao fim, e ao passo que isso aconteceu me vi envolvido por ele, por toda aquela paixão, sentimento que ainda não havia experimentado, foi tudo novo, foi tudo intenso, e conturbado em certa medida.

Tenho consciência da importância dessa obra e de como ela alimenta um discurso político de enfrentamento ao preconceito e a violência direcionada a nós da comunidade LGBTQIA+. Sei que preciso integrar o sentido desse cenário a minha concepção enquanto homem cis, bissexual, pai, negro, artista... Para evitar deturpações de seu sentido, estético, plástico e homoafetivo que a constitui (ANDRADE, 2015; MOSTONI, 2006. Ainda há muitas lacunas a se ocupar nessa história, mas neste momento, conseguimos até aqui.

UM DISCURSO PLÁSTICO-AFETIVO

(Re)leitura vivida

É comum que durante o processo de aprendizagem em artes visuais, iniciamos a partir de uma referência, de uma inspiração. Para o aperfeiçoamento técnico com os diferentes materiais também seguimos esta receita, mas ao passo que começamos a alcançar maior segurança, percepção, refinamento, e domínio na arte, iniciamos um percurso inverso. É nesse momento que iniciamos a busca por algo mais pessoal para retratar, mas ao mesmo tempo um tema que conecte pessoas e discursos, e ideologias, e posicionamentos, sim o artista deseja ser reconhecido pela sua obra.

A intenção de retratar minha sexualidade, afetividade e expressividade no desenho e na pintura foi baseado no encontro que tive, no amor que vivi, e nos sonhos que compartilhamos durante cinco anos. Posso dizer que Ele tem um sorriso largo, feição carinhosa, mãos delicadas e olhar cativante. Bom com as palavras, carrega uma eloquência sublime, que ao ouvi-lo me sentia convidado a estar perto. Trazia consigo uma história de lutas, assim como a minha, uma paixão pela educação, pela

leitura e a vontade de aprender assim como eu. Lembro de sua fé e espiritualidade, muito sábias, num exercício de doação e humildade que em vários momentos me ensinaram. Assim, eu lembro.

Me recordo também das angústias para viver esse amor, dos desafios, dos lugares que foram preciso ser conquistados, e isso, dentro e fora de nós, num exercício constante e exaustivo por vezes. Foi difícil orquestrar todo esse desejo em viver esse amor, partilhando tantas obrigações. Me sinto angustiado diversas vezes por parecer que eu não tinha espaço para amar e ser amado, para sermos nós dois, para vivermos também dedicados a nós. Doeu, por vezes ver a minha imagem separada da dele, porque iriam comentar, porque não iriam aprovar, porque deveríamos esconder que éramos um casal. Alegria e dor eram separadas por uma linha tênue, e essa mesma linha continuou a tecer nossos sonhos e nosso amor até certo tempo, até certo espaço, até a borda do papel.

Conversávamos muito, sobre muitas coisas, ajustamos nossa rotina, olhávamos para dentro da relação sempre, com um certo medo de perdermos o traço. Mas quem vai controlar a arte? Quem consegue controlar a linha? O traço? Que desenha e redesenha histórias e memórias. O falecimento da minha mãe foi algo singular nesse percurso, tão forte que eu ainda nem consigo pintar ou escrever sobre isso. Meu exercício de doação para nós dois foi algo que passou a me incomodar, quando os ajustes que eu estava realizando se sobrepunham muitas vezes ao que eu desejava realmente fazer. Sim, nós conversávamos, ao passo que nos amávamos, que nossos corpos se conectavam, ao passo que minha sexualidade se tornava transparente, o cheiro dele, a pele, o carinho, o desejo de estar alí, são coisas que não se apagam, mas se modificam.

Para além do que eu senti nessa relação, para além do que eu vivi, das barreiras que enfrentei, das perdas irreparáveis que sofri, sei que esse sentimento não pertence só a mim, sei que ele sofre, sei que outros homens gays sofrem, que as pessoas que os amam sofrem também. Não desejo trazer aqui uma narrativa de sofrimento, porém negá-lo é minimizar os ataques que sofremos basicamente por amar, por ser quem somos, e isso não pode ser reescrito de outra forma.

Essa trajetória se tornou Desenho, e esse sentimento se transformou em Arte. E esse registro é mais uma parte do todo que se espalha e que carrega a linguagem do afeto, da liberdade e do Direito de Amar (GARCIA, 2003; MOSTONI, 2006).

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Encontrei no processo metodológico do acontecer base teórica que me oportunizou escrever este artigo/ensaio, pois mesmo em se tratando das relações entre arte e filosofia, há determinações de escrita das quais é necessário se orientar, no intuito de estruturar texto, forma, texto e discurso. Para tanto as bases de pesquisa de Maria Inez Carvalho (2008) tratam sobre o estado acontecimental, enquanto relação espaço/tempo substancial ao processo de reconhecimento formativo do indivíduo, do pesquisador e do substrato pesquisado, é uma inter-relação que se constrói de forma plural.

Apesar de ater-se ao processo formativo de professores, vejo em seus escritos possibilidades para analogias ao exercício artístico, afinal, ao ter por base o desafio de tecer escrita e produto de forma simultânea, enquanto expressão de registro do que acontece no momento em que se vive. Certamente, há desdobramentos epistêmicos mais adequados e que darão conta de solucionar as variáveis desse evento de escrita e produção, de autoanálise afetiva enquanto campo que reorienta a todo instante cenários para composição teórica e artística.

Por essa razão, presumo a continuidade atemporal desta obra, inclusive posta a análise por outros pesquisadores, que certamente irão se dedicar a compreensão social desta obra e escrita. Porém deixo aqui este segundo registro, pois o primeiro foi organizado em 2018, num fluxo, onde ainda estávamos juntos, partilhando desafios e sonhos, parceiros um do outro, e hoje nesse segundo capítulo, não mais. Certamente em um terceiro volume, eu torne a dar continuidade nos desdobramentos desta cena de vida real e imaginária, conseguindo extrair e compreender melhor o que agora o tempo não me permite.

A arte e o afeto em exercício

O Desenho é concebido aqui enquanto viés necessário à primeira ideia ao sentimento puro, ou seja, ele é a primeira expressão gráfica e visual posta a transmitir os sentimentos que vivi. Os primeiros trabalhos, ainda que esquemáticos, são inscrições matriciais da necessidade de significar em linhas, cores e formar o sentimento que (re) vivi. Nesse momento, já estava imerso na ideia de retratar o que sentia, inclusive enquanto ato de resistência poética, homoafetiva e social.

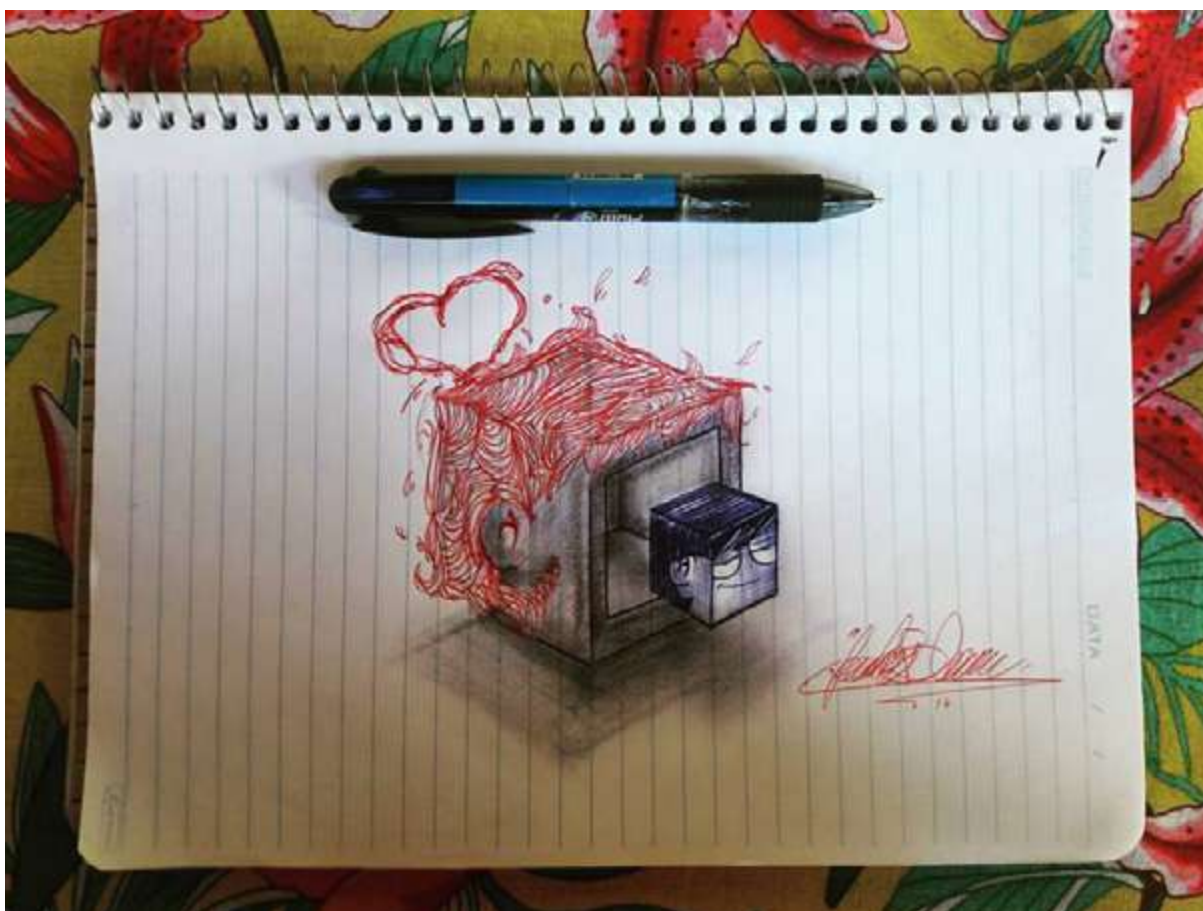


Figura 01: Desenho autoral, caneta esferográfica sem papel, 2017

Produzi obras que narram esse primeiro momento de reconhecimento de minha homoafetividade e de como ela se deu. Reservando aqui espaço de diálogo apenas para as relações do vivido entre Ele e Eu. A primeira exposição após a criação dos Desenhos foi em Pintura sobre tela de madeira, que levei a público na Exposição Individual que realizei em Junho de 2017, durante o 5º Congresso Transdisciplinar Estéticas de Ruas, realizado pelo corpo acadêmico Análise do Discurso e Semiótica da Cultura do Programa de Doutorado em Antropologia e História, da Escola Nacional de Antropologia e História – ENAH, México –ME.



Figura 02: Obra autoral, Spray sobre madeira, Exposição individual no Congresso Transdisciplinar Estéticas de la Calle - Posgrado en Antropología y Historia en la Escuela Nacional de Antropología y Historia - ENAH, Ciudad de México - ME, 2017.

Meu retorno ao Brasil após ter me dedicado à materialização desta obra, seguiram para seu aperfeiçoamento e entendimento, pois percebo o ato de pintar e de escrever sobre a pintura, enquanto dois campos que necessitam de atenção e dedicação para seu amadurecimento. Além do Desenho e Telas, passei a valorizar e perceber as Inscrições Fotográficas do cotidiano entre Ele e Eu, enquanto elemento de registro para análise das poéticas visuais que acontecem e que inspiram minha obra. O Graffiti Arte entrou nesse mecanismo para dar margem à ampliação destes símbolos afetivos no espaço urbano.

Na medida em que passei a me reconhecer enquanto bissexual, de meu trabalho enquanto artista e do processo criativo que deu origem a esse trabalho, o reconhecimento enquanto ato de (re) existência, em suma, me transgredi para reconhecer quem sou.

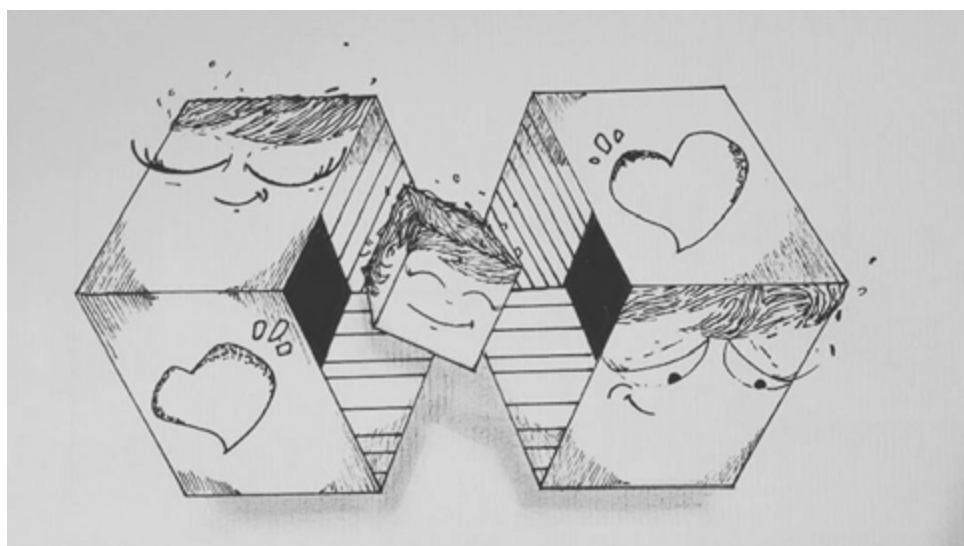


Figura 03: Desenho autoral, nanquim sem papel, 2017.

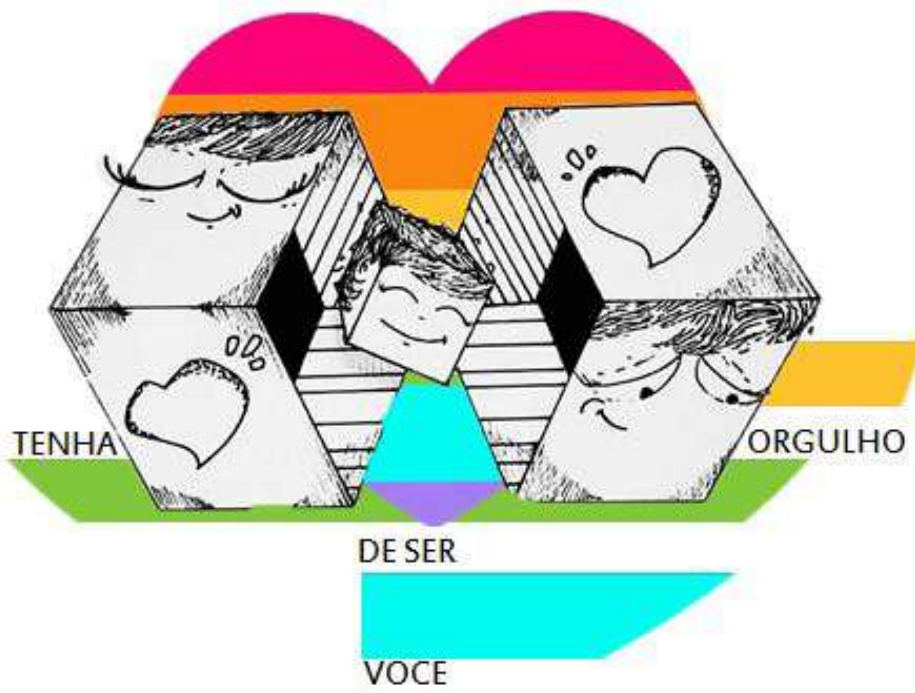


Figura 04: Desenho autoral, nanquim sem papel com edição digital, 2018.

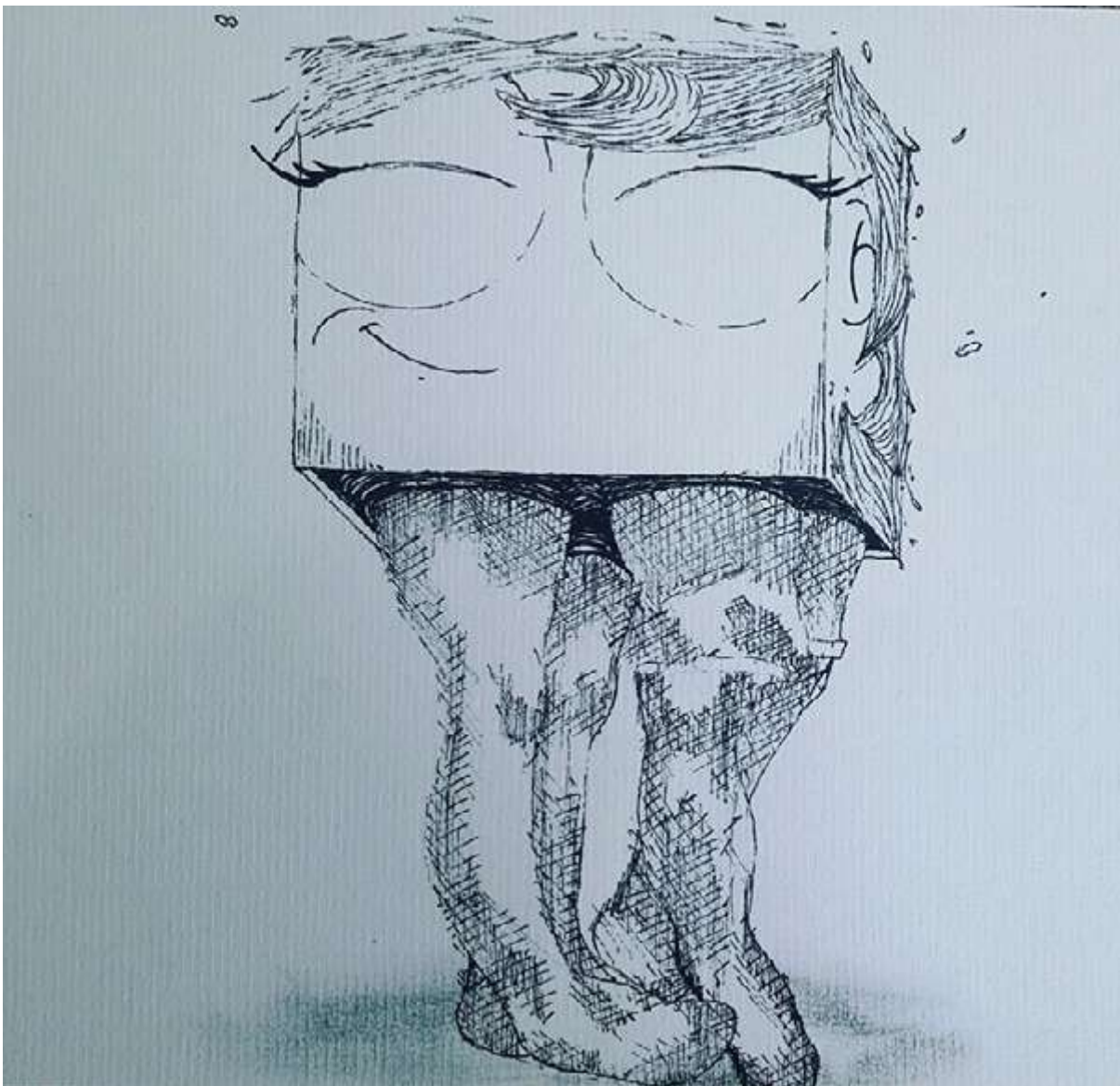


Figura 05: Desenho autoral, nanquim sem papel, 2018.



Figura 06: Graffiti, Centro de Cultura de Alagoinhas-BA 2018.

CONSIDERAÇÕES DE SEGUIMENTO

Ao passo que me reconheço, me lanço para produzir e significar minha obra, não tenho medo do que acontecerá com esse amor, e afetividade que transbordam em imagens e desenhos. Nesse segundo ensaio, percebi que esse trabalho apesar de possuir parte de minhas experiências como esboço, ela pertence a um cenário muito mais, que ainda precisa ser melhor analisado.

Considero que assumir um sentimento enquanto substrato para produção autoral, é sempre um desafio, pois as relações que se estabelecem a partir da criação artística pode encontrar amparo ou resistência, todavia, não poderia produzir baseado em algo que não me inspira a continuar. Possivelmente em uma terceira tentativa em dar conta desses acontecimentos ainda avrirei margem para construir experiência de observação para tratar dos meus filhos, dessas relações, e de como isso se associa em meu corpo e afeto.

Ainda preciso considerar quem foi e quem é a mãe de Sofia Blures, o quão ela é importante em minha trajetória, assim como ainda preciso discernir quem foi Ele ao passar pela minha vida, e de como eu consigo me entender nesse aspecto. E tão mais recente, quem está sendo a mãe de Akin Blures, nesse fluxo de vivências e acontecimentos. Quais imagens darão fruto a essa nova produção? Vamos desenhar.

REFERÊNCIAS

AMHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2015.

ALMANDRADE (pseudo). *Escritos sobre arte: arte, cidade e política cultural*. Salvador – BA: Ed. CISPOESIA, 2008.

CARVALHO, Maria Inez, O A-CON-TECER DE UMA FORMAÇÃO. *Rev. da FAEEBA – Educação Contemporânea*, Salvador, v.17, n.29, p.159-168, jan./jun., 2008

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 15ed., Editora Brasiliense, São Paulo – SP, 1995.

GARCIA, Roseli Amado da Silva. Em busca da essência: um pensamento plástico-filosófico. Salvador – BA: EDUFBA, 2003.

MOSTONI, Mirella Amalia. Conhece-te a ti mesmo. 2006. Disponível em:<file:///D:/arquivos/Desktop/BLURES/tese/mmoonotipia.pdf >.Acesso em: 21 de Agosto de 2022.



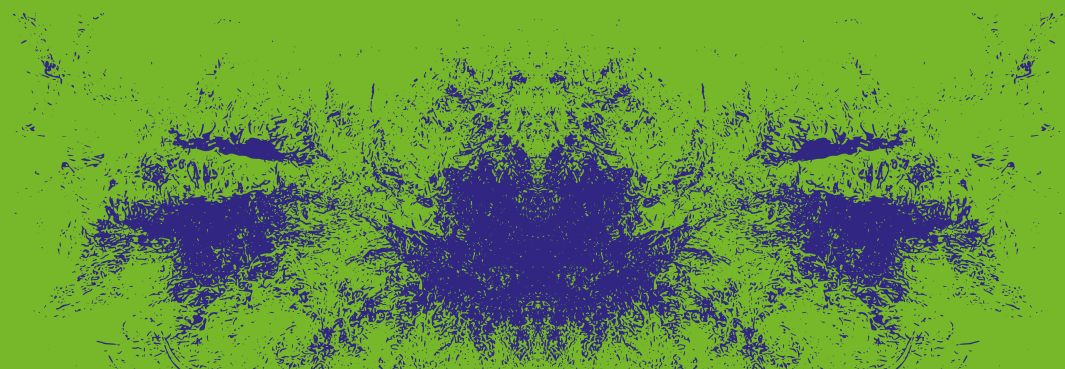
BEATRIZ M. BARRETO PINTO

O PRIMADO DO TESÃO: METAMORFOSE

THE PRIMATE OF TESÃO:
METAMORPHOSIS

BEATRIZ BARRETO PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro



RESUMO

Esta pesquisa de caráter prático-teórico trata de meu trabalho de produção pictórica, e é a tentativa de tratar das manifestações metamórficas da matéria plástica como transformação dela e seus sintomas que gravam e geram novas informações a partir do tesão. Estas metamorfoses e dificuldades de manipulação do material em relação direta comigo foi o que orientou-me na busca e criação por imagens que potencializam a minha articulação prática, teórica e poética nas informalidades plásticas dos materiais que trabalhei, pensando a partir de uma perspectiva de um tesão que ocorre entre produção e artista.

PALAVRAS-CHAVE

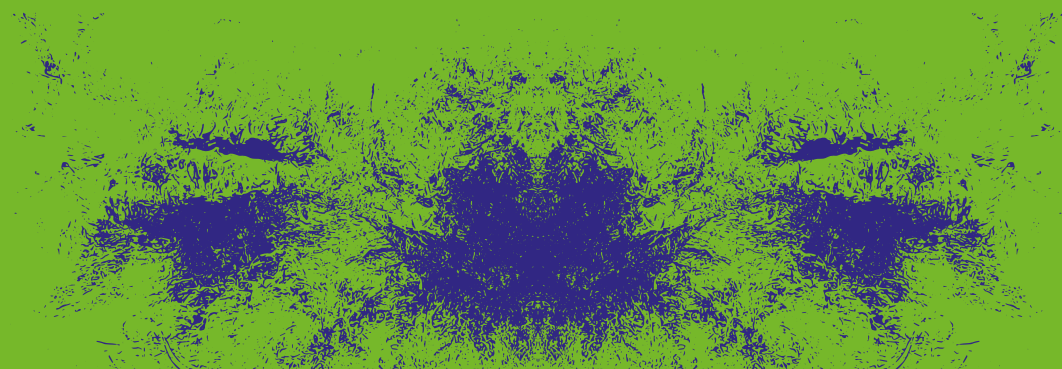
Matéria plástica. Tesão. Metamorfose. Informe. Pintura.

ABSTRACT

This practical-theoretical research deals with my work of pictorial production, and is an attempt to deal with the metamorphic manifestations of plastic matter as its transformation and its symptoms that record and generate new information from the horny. These metamorphoses and difficulties in handling the material in a direct relationship with me were what guided me in the search and creation of images that enhance my practical, theoretical and poetic articulation in the plastic informalities of the materials I worked with, thinking from a perspective of a excitement that occurs between production and artist.

KEYWORDS

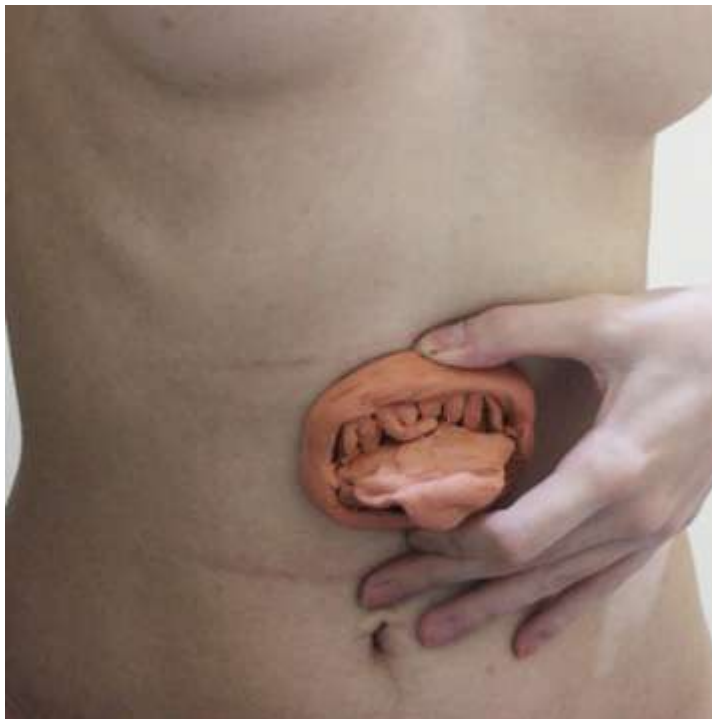
Plastic matter. Tesão. Metamorphosis. Formless. Painting.



INTRODUÇÃO

Minha prática discute, multimídia com acento ao pictórico, sobre essa força motriz que articula as movimentações desejantes sublimadas na matéria plástica, principalmente a tinta óleo, e visual e seus atravessamentos em minha experiência, o que faz com que a imagem abrigue em si uma herança pulsional que para mim é pura informação do movimento do mundo através do empuxo libidinal. Donde meu interesse investigativo na imagem que contabiliza esse movimento é o *tesão* que há como movimento incessante que transmuta e modifica, no que eu trabalho levando os meus *tesões* e os articulando com as da própria matéria plástica: a tinta, o suporte.

Na tentativa de sustentar teoricamente e investigar o *tesão* existente na prática entre os materiais e eu de modo mais profundo, me utilizo da Nova Psicanálise, mais especificamente da lógica do *tesão* como aporte teórico. Busco articular esse movimento incessante que é o *tesão* com a insubordinação da própria matéria, da dificuldade que se coloca na transação entre eu e ela, com a noção de informe do filósofo Georges Bataille, como um lugar de não-saber da experiência entre mim e a matéria, principalmente com as pinturas, e as possíveis resultantes dessa troca. Donde busco afirmar a constante relação de transa com o mundo e com a minha prática (principalmente com a pintura), destacando o não delineamento de um caráter de sujeito, mas sim a afirmação do aglomerado da experiência que repercutiu nesta pesquisa teórico-prática.



O *tesão* que é guiado pela matéria, fotografia digital, 2021

MEU *TESÃO* É METAMORFOSE

Se cada um diz e age a partir do *tesão* que tem, o meu trata-se da tentativa de projetar uma lógica do *tesão*, o qual, aqui, rpto e trago para o meu campo de pesquisa das artes plásticas e visuais e articulo como o propulsor de novas plasmações e informações na matéria plástica e visual: o suponho articulação e movimento do desejo. Parto da teoria da Nova Psicanálise para conceituar *tesão* (tradução livre de Trieb, palavra comumente traduzida como Pulsão mas na Nova Psicanálise opta-se por *tesão*) é excesso, já que é exigência de movimento na tentativa de gozar do modo que se apresente possível já que o gozo absoluto não se coloca.

A Nova Psicanálise é a prática freudiana atuante no ambiente psicotecnológico do século 21. Iniciado com a fundação do Colégio Freudiano / RJ pelo psicanalista brasileiro MD Magno em 1975, este movimento produziu uma nova formatação da psicanálise e estendeu as possibilidades de sua intervenção aos acontecimentos complexos e disruptivos do nosso momento histórico. Nesse movimento a teoria da Nova Psicanálise diz que Real é o Haver:

Experiência direta de solidão e mal-estar, “algo que pode ser contado como próprio, no sentido de pertinência, sem se saber dizer a respeito do quê”. Trata-se de condenação bruta de Haver, da qual é impossível escapar: impossível, portanto, não-Haver. (MEDEIROS, 2008, Pg. 2)

Donde o mal estar de Haver provém da experiência do desamparo cru de Haver, de existir. Se a possibilidade de não-Haver não está dada, cada qual que se vire para conviver e buscar, mesmo que precariamente, entender algo dessa condenação de existir, ao seu próprio modo, com seus próprios tesões e desejos. No empuxo do *tesão* que é provocado pela condição de não-Haver voltamo-nos para tesões possíveis (mas não de caráter de gozo absoluto já que é impossível) na experiência de existir no mundo. Na teoria da Nova Psicanálise, o movimento do *tesão* está em busca do não-Haver, que é de ordem impossível, não se coloca. Ou seja, essa pulsão tem seu direcionamento na ordem da impossibilidade, em direção à própria desaparecimento. A hipótese da teoria determina que o movimento pulsional é gerado pelo que deseja: o gozo absoluto da própria desaparecimento, de modo que se desaparecer é impossível, tentamos gozar de modos possíveis ao longo da existência, e é esse desejo que determina o movimento. A Nova Psicanálise afirma que o conhecimento é sexual. Sexual nesse aspecto sendo entendido como secção que provém da impossibilidade de Haver passar a não-Haver, ou seja, cada um existe sozinho, em absoluta separação com o mundo, sofrendo o empuxo libidinal de não-Haver: que acarreta no desejo de gozo absoluto, desejo de relação e de transa, desejo inerente.

Esse desejo, cujo empuxo que se articula na busca de modos de gozar, já que o gozo absoluto não se coloca, seja qual modo for, é o *tesão*, o movimento que colocamos em articulação com o mundo, seja para tentar conviver com a realidade, seja para descobrir alguma coisa nova.

O *tesão* no âmbito do Haver, na teoria de MD Magno, desdobra-se em dois estilos: a consistência e a inconsistência, levando-se em conta que são derivados de uma geratriz que é a resistência. No decurso desses dois estilos de desdobramento do *tesão* que encaminha-nos a gozos possíveis em nossa experiência, tratei de refletir a produção poética e prática e comecei a desdobrar aos meus próprios propósitos com esta pesquisa e com a tentativa de compreensão e satisfação do meu desejo, talvez possa dizer que a minha própria perspectiva.

O INFORME

No corpus teórico batailleano, o que me interessa é o conceito de informe, termo que Georges Bataille esboçou como verbete que aparece no número 7 do dicionário crítico que constituiu parte de uma seção da revista *Documents*, que foi uma publicação que orientava-se em sentido contrário à Belas Artes, e abrigava em si elementos da etnografia, sociologia, arqueologia, fotografia, etc, publicada em 1929 por membros dissidentes do grupo surrealista de André Breton. Bataille efetivou um trabalho textual que articulado à iconografia não apresentava pretensões ilustrativas de um pensamento ou conceito – a imagem apresentava-se como elemento fundamental que estruturava o próprio pensamento. Assim, o informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. No texto, o autor não oferece nenhuma espécie de definição precisa do que seja informe, isto é, seguindo o modo de pensar, não buscou operar por conceitualizações e ilustrações (não interessa o sentido mas sua tarefa). Por isso, o informe dá-se mais por um modo operacional de desorganização de situações estabelecidas do que como um conceito fechado,

pulverizando a noção de limites que separam e condicionam. Segundo Fernanda Pequeno:

O informe, assim, seria uma categoria que permitiria desconstruir as demais categorias, propondo, para tal, a supressão das fronteiras através das quais os conceitos organizam a realidade, aquelas que Bataille denominou “as sobrecasacas matemáticas. (PEQUENO, 2016, p. 2)

O meu trabalho de cunho plástico, material e visual, contém aspectos diretamente ligados às formas, sejam elas virtuais ou materiais. Onde, minha articulação dá-se em um ponto que é de interesse para a minha perspectiva em relação à forma: a forma que constitui uma pintura, um desenho, uma modelação, aglomerados pulsionais de produções plásticas-visuais. Dessa maneira, na “definição” que Georges Bataille fornece do informe, a própria forma não é estritamente negada”, i.e. nas palavras de Didi-Huberman “apenas privada, mas as consequências dessa privação são consideráveis, de um secular privilégio ontológico que Bataille resume ao visar, como seu principal alvo, todo pensamento, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma”.

O informe dá-se por um caminho de lacerações e multiplicações que se associam e relacionam-se, e, por consequência, a noção de identidade torna-se inconsistente pelo próprio retorcimento das formas, de modo que tudo pode se assemelhar a tudo, abrindo-se precedentes homogeneizantes¹.

Essa transação não se determina dialeticamente, mas estabelece uma síntese. Trata-se antes de um modo de ação incessante. De modo que faço uma leitura do informe, que em última instância é movimento incessante que gera metamorfose, como desejo. Desejo esse que não se contenta em adequar-se à forma, mas antes pretende satisfações mais profundas com a desqualificação de uma possível rigidez. Esse movimento do informe, orientado pelo desejo, e que lembra-nos das articulações dos tesões possíveis do Haver, demonstra na forma seus desvios, sintomas deformantes, visto que a forma incessantemente vive e morre de seus acidentes; a forma nunca pode “envelhecer honestamente”; a forma, desse modo, só é pensável como o acidente perpétuo da forma. Didi-Huberman comenta que:

Mesmo no campo estético, o informe não poderia, portanto, se apresentar como um resultado absolutamente realizado: o informe, já o vimos, procede de movimentos - horrores ou desejos -, e não de estases obtidas. Ele não é, jamais será, absoluto. Tende sempre para um impossível, não realiza de fato senão a própria impossibilidade de um resultado definitivo. É por isso que ele é apenas uma “colocação em movimento” - mas essa é sua positividade por excelência, seu alto valor de afirmação -, e não o “fim” desse movimento. E por isso que ele é uma questão de relações. (HUBERMAN, 2015, Pg. 194)

No instante em que o informe desclassifica as coisas, também afirma suas estruturas a partir da incerteza, da indefinição de seus limites. Posto isso, contabilizo que há uma precariedade inerente à matéria, o que aqui qualifico de informidade, que implica na dissolução de identidade. Formas, antes individuais, se fundem e

¹ Citamos passagem do texto de Michel Leiris, “Nos tempos de Lord Auch”, sobre Georges Bataille, disponível em A história do olho: “A dialética batailliana”, que aqui nos é de grande utilidade, segundo Michel Leiris, “reúne elementos humanos e não humanos em uma dialética da natureza que reduziria o universo a um ciclo de termos no qual cada um seria a reverberação do outro”, de modo que “os sentidos se desvanecem já que podem ser definidos uns pelos outros.”



Masson Vibes, arte digital, 2021

se emaranham até se tornarem indiferenciadas. Bataille, em seu livro *O Erotismo* (2021) diz que “a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído”, isso demonstra, na perspectiva do erotismo, a dinâmica que impulsiona a transmutação da forma na matéria, sua possibilidade de transformação. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas. Faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas².

A MATÉRIA E A PINTURA: INCORPORAÇÃO

Após uma breve base teórica da Nova Psicanálise que ajuda a compreender de um modo fundamental o *tesão* e a noção de informe de Bataille, parto de agora para a minha experiência teórico-prática a partir da reflexão que se deu entre o fazer artístico, principalmente a pintura e as relações que se colocam entre o suporte e as insubordinações que nascem da transação entre artista e sua produção, e de uma lógica do *tesão* e de suas duas modulações que estipulam a situação de transa:

² Comentário de Didi-Huberman sobre o informe.



Crash, óleo sobre tela, 50x60 cm, 2021

consistente/inconsistente. A primeira sendo delimitadora de um espaço, de um corpo, a negação de algo para a estipulação de regras. A segunda sendo a negação da primeira, e a posituação da diferença, da vontade de gozar que ocasiona abertura ao movimento de transação, transformação. É na relação de transação entre a consistência e a inconsistência das formas em articulação com o meu desejo e a criação de aspectos metamórficos nas plasmações visuais dos materiais plásticos como resultado deste movimento pulsional que esta pesquisa buscou debruçar-se.

Na reflexão sobre o processo de produção que se conflagra em imagens, nesse empuxo, pensando a pintura, o gesto e o ato, a matéria torna-se a substância primal deste trabalho. Matéria. Do latim MATERIALIS, “relativo à matéria”, de MATERIA, “substância da qual um objeto é feito”, de MATER, “mãe, geradora”. A palavra matéria remete a princípio a duas ideias: uma tem a ver com motivos filosóficos e trata dos estudos ontológicos, e de um modo básico, pensa-se na famosa dualidade entre matéria e ideia, a matéria como a manifestação da realidade em oposição à ideia; a outra tem relações com a física e trata basicamente da noção de que a matéria é tudo que ocupa o espaço, uma substância primal da qual todos os objetos consistem. No dicionário encontramos a seguinte descrição: substância extensível, divisível, que pode ser pesada e suscetível de tomar todas as formas: a matéria é a causa permanente de todas as nossas sensações.”

A matéria é positivada como algo existente, manifestação de realidade e substância na qual todos os ‘objetos’ consistem. Mas realidade é o quê? O real no dicionário é contabilizado como aquilo que existe, que é comportado diariamente dentro de nossa experiência cotidiana, e que apreendemos concretamente no mundo.



Estudo ii, óleo sobre tela, 35x27 cm, 2021

Especulo a partir de uma realidade que é informada o tempo inteiro por informações materiais e imateriais, contabilizando que a cada nova informação há transformação. Em última instância tento, precariamente?, tocar em códigos e caminhos que ultrapassam questões formais e sistematizam um modo de ação mais abstrato, no que mais material.

O que estou tratando aqui como matéria é, em última instância, informação sendo articulada e processada nos excessos, artifícios e maneirismos da carne - maneirismo como medida criativa da própria matéria, artificialismo.

Há uma transmissão entre todos os processos desta pesquisa, passando pelo material, a imagem e o texto, havendo uma continuidade entre todos e demonstrando a sensação de *in progress* que jamais se

estabiliza. Tratando a matéria como condutora de sentido de uma lógica, meu intuito com essa transação entre material, imagem e texto é o de designar uma trocação entre os três em que um complexifica e atribui novas determinações ao outro e conseqüentemente há um deslocamento incessante que incorpora uma tensão entre a imagem e a matéria e com isso dá descontinuidade ao significado familiar que temos do humano e da sua respectiva imagem e constrói a sensação de metamorfose.

Na busca de modos de sentido que articulam a teoria e a experiência, ambas como plasticidade que possibilitam juntas a chegar a novos modos de entendimento, nomeadamente o pensamento como dispositivo plástico que se incorpora à plasticidade da matéria visual e a visualidade material do plástico incorporada aos conceitos do pensamento abstrato se interpenetram e se dissolvem mutuamente.

No caminho do artifício maneirista não interessa utilizar a comum associação simbólica de representação pela imagem (algo mais voltado à ilustração, reconhecimento, associação), mas certo estranhamento dos tensionamentos que ali compõem. Em um sentido que me é caro, a matéria plástica utilizada para as produções visuais e táteis (como as aqui experimentadas) constituem uma classe especial de coisas que muitas vezes dão a impressão de possuir vida própria.

CONCLUSÃO

Parto de visualidades eróticas, como miragem do *tesão* em seu nível mais óbvio, aquele que é partilhado pelos corpos, e chego a uma concepção que toca em níveis mais abstratos de suspensão de fronteiras delimitadoras para uma passagem à trocas fluidas que repercutem em borrões, pulverizações, excessos de materialidades, como uma espécie de medida criativa que é movimentada pelo desejo da própria matéria plástica que articula nesse movimento excesso e desse modo perda de identidade.

Meu desejo e a insubordinação do material e seus resultados colocam-se em estado de metamorfose - abordando o termo em seu sentido óbvio, de transformação, transmutação. Meu pensamento move-se na ideia de que as metamorfoses plasmadas nas visualidades deste trabalho foram geradas pelo *tesão* que me é inerente e pelas próprias materialidades plásticas que subordinei e informei. De modo que trato o *tesão* aqui como o movimento primal que gera informação e em consequência metamorfose em transação direta com a informidade das formas. Nesse âmbito, a metamorfose é o resultado da matéria plástica que tem sua assunção ao caráter de movimento e excesso, que é revirada, recalçada, tensionada, transtornada e informada pelo *tesão* que há. E nesse transtorno metamórfico gerado pelo desejo articulo-o com a produção de excesso que é realizada por um movimento incessante, já que segundo Bataille o informe seria um movimento incessante da própria matéria, derivado da própria forma.

A minha pesquisa buscou: (i) por meio de uma produção plástica e visual tratar de dar conta, mesmo que precariamente, de entender de modo teórico-prático, o movimento do *tesão*, que resulta em reviramento da matéria que deseja constante metamorfose e nesse sentido mostra-se inconsistente, causando estranhamento na perda de identidade, seja matéria humana, plástica, etc. (ii) Para dar ordem conceitual a essa questão, relaciono o uso da noção do informe batailleano e o artigo com uma lógica do *tesão* que é explicitada na Nova Psicanálise. (iii) Trata-se, com a minha produção, de sacar movimentos, desejos e fluxos disponíveis sublimados entre eu e a matéria-plástica. Uma certa visada que busca pelo esvaziamento antropomórfico ao pensar no *tesão*, de modo gradativo em um campo de experiência em que parece óbvio o domínio do humano e da forma humana.

Lamento os homens que não sonharam, ao menos uma vez em suas vidas, em se transformar em algum dos diversos objetos que os rodeiam: mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel... Eles não têm nenhum desejo de sair da própria pele, e esse contentamento cordato, não perturbado por nenhuma curiosidade, é um sinal tangível dessa insuportável suficiência que é o apanágio mais claro da maior parte dos homens. Permanecer tranquilo na própria pele, como o vinho em seu odre, é uma atitude contrária a toda paixão, conseqüentemente a tudo o que existe de válido. [...] Sem falar dos artifícios mágicos que permitiriam efetuar realmente (ainda que por um tempo mais ou menos longo) essa metamorfose, é certo que nada conta para alguém daquilo que é capaz de colocar um homem verdadeiramente fora de si. (LEIRIS, 2015, pg. 199)

A possibilidade de gozar com uma articulação material e conceitual foi se construindo ao longo da pesquisa e rendeu em sua maioria em pinturas às quais parto do erotismo dos corpos. Gostaria de destacar uma perspectiva, no âmbito que tudo pode ser da ordem do sexual, não interessam sujeitos, mas visualidades produzindo aglomerados e como essas visualidades produzem de modo profícuo novas possibilidades de informação, e conseqüentemente transformação - metamorfose. Se pensarmos o corpo como motivo biológico, fisiológico, ou seja, o corpo enquanto organismo composto e organizado em elementos em constante transformação, ele seria então um aglomerado material constituído por vários outros aglomerados de informação coabitando e cooperando o tempo inteiro. Qualquer espécie de atividade que desempenhamos com essa carcaça biológica, física e química, esses aglomerados estão trabalhando para manter-nos em espécie de equilíbrio vivo. Essa transação incessante entre as coisas mostra o caráter de inconsistência material do próprio corpo humano, que a qualquer momento pode parar de funcionar ou transformar-se em algo diferente do que era.

Esses trançados de formas não passam de uma tentativa de demonstrar em vias plásticas o incessante movimento do *tesão* nas coisas da matéria e a geração de novos conhecimentos no seio disso, que é o que estou dando o nome explicitamente de metamorfose. A vontade de querer gozar, aqui representada pela forma – que se deforma, desfigura-se, deglute, aglutina por “contato e devoração” na transgressão e no excesso, positiva esse contato de “morfogênese material, uma espécie de “epidemia” de carne tornada aglutinação, aderência, enxerto, agregação” e excesso por aderência material, por esmagamento.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o Gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FELINTO, Erick. *A astúcia da matéria: notas sobre a animação do inorgânico*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/ E-compós, Brasília, v. 19, n.3, set/dez 2016, pg. 5.

LERIS, Michel apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o Gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, pg 199.

MEDEIROS, Nelma. *O primado heurístico da noção de formação: para uma teoria gnóstica do conhecimento*. Lumina, v.2 n.2, Juiz de Fora, 2008, pg 2.

GRUPO TEMÁTICO 03

PENETRANDO NAS ARTES
PORNOSEXUALIGRÁFICAS: O ROMPER
ANTI-HIGIÊNICO

UMA CONVERSA PORNOSSEXUALIGRÁFICA

CHRIS, THE RED
CARMEN FAUSTINO

68

Chris, The Red: ao longo da construção da história da arte, criou-se uma dicotomia higiênica entre erotismo e pornografia, que coloca as artes ditas eróticas no espaço do aceitável e as pornográficas, nos submundos da arte, as que não estariam nos espaços hegemônicos, as non-gratas. E esta dualidade não me interessa a não ser como algo que precisa ser implodido. Em minhas buscas por outros mundos e devires, não cabem mais categorizações que silenciam algumas expressões da nossa sexualidade para legitimar uma higienizada. Nesses novos mundos que não estão mais porvir, pelo contrário, já estão por aí, ocupando as brechas, criando outros espaços, separações entre artes eróticas e pornográficas já não fazem mais sentido, as artes da sexualidade são o que são.

Carmen, te pergunto, qual o sentido - se há - desta divisão entre arte erótica e arte pornográfica?

Carmen: Não há sentido! Reflito sobre a intencionalidade desta dicotomia considerando os infinitos tabus, imposições patriarcais e leituras racializadas que permeiam as artes eróticas e pornográficas, categorizando as pessoas e sujeitas ativas e criativas destes universos. Minhas reflexões se ancoram sob a luz da consciência crítica sobre as imagens de controle¹ impostas a específicos

¹ Imagens de controle é um conceito teorizado e amplamente difundido por Patrícia Hill Collin, para estabelecer análises sobre as tentativas constantes de desumanização e manipulação de imagem das mulheres, através de

grupos sociais. Corpos que não atendem aos padrões são marginalizadas em sua sexualidade e frequentemente enquadradas neste limbo de uma suposta aceitação erótica em detrimento ao pornográfico. E estas separações nos dizem muito sobre quais são os lugares e papéis que se ofertam aos grupos de mulheres, pessoas negras ou pessoas LGBTQI+, à exemplo, quando estas manifestam suas rupturas com o silêncio e a normatividade através da arte. Não há mais sentido para categorizações a arte acompanha este movimento de não-enquadramento, quando expande as possibilidades de elaborações sobre o erótico e o pornográfico para além deste peso moral do higienico ou não.

Chris, The Red: ao propor tal discussão no Ars Sexualis 2022, fiz um convite para deixarmos nossos desejos e fantasias romperem a bolha limpinha das artes da sexualidade legitimadas pelo CIS-tema de arte. Um convite à ruptura, à construção de devires epistemológicos – imagéticos e conceituais. Um convite a pensar para além da dualidade e analisar criticamente as estruturas do CIS-tema da arte e das categorizações em que algumas obras são inseridas. Categorizações estas que acabam por causar repressões e censuras à sensualidade, à sexualidade, a artistas e obras.

Carmen, como esta divisão afeta nossos prazeres, nossas produções e nossas existências enquanto artistas, pensadoras e, especialmente, seres?

Carmen: os padrões cisheteropatriarcais, altamente conservadores e racializantes, nos inserem em categorias binárias e dicotômicas que pouco correspondem às reais expectativas e desejos em torno da nossa sexualidade e libido. É um não lugar onde tudo que envolve o sexo e o sentir, carrega castrações e censuras limitantes ao poder de criação transgressor que carregamos nas corpas e nas palavras. Quando tentamos nos encaixar nas categorizações CIS, esvaziamos nossos discursos, nos distanciando da essência animal erótica que carregamos, tão temida pela heteronormatividade patriarcal. As artes sexuais precisam abarcar a pluralidade, pois são realizadas por pessoas complexas e diversas. compostas

Chris, The Red: trazer críticas a estes processos opressores, é ponto essencial para esse romper anti-higiênico proposto pela ideia de Artes Pornossexualigráficas que tenho desenvolvido em minhas pesquisas, nas quais as artes que transitam pela sexualidade, nudez, pornografia, pós-pornografia, dissidência, pelo implícito, pelo explícito, pelo erotismo, simplesmente, são o que são, nem menos ou mais legítimas, mas resultados de processos criativos e artísticos, de pensamentos e reflexões de artistas sobre tais temáticas. São grafias de um desejo artístico.

Carmen, o que significa penetrar nas artes pornossexualigráficas?

Carmen: Significa subverter a lógica Cis e conservadora em torno das artes eróticas e da sexualidade, em um movimento ético e político para corpas que são socialmente hipersexualizadas, vistas como não merecedoras de respeito, afeto e prazer. Escrever, assim como o afeto e o sexo também são ações políticas para pessoas que como eu, carregam segredos ancestrais e

palavras nas corpos. Devemos debater sobre um erótico e uma sexualidade que não está a disposição do consumo patriarcal heteronormativo, nem de uma lógica racializada de servidão, futilidade e pouco prazer. Já entendemos que palavras também nos pertencem, portanto cabe a nós poetizar, contar, relatar, performar e documentar as escrevivências em torno da nossa busca por emancipação sexual e autonomia afetiva por meio da arte.

Chris, The Red: Francisco Brandão, no artigo Colocar o corpo em cena: epistemologias subterrâneas, escreve que corpo e desejo, por si só, não seriam completos sem os afetos. Não muito distante deste pensamento de entrelaces, Dariane Martíól, em seu artigo Zoon Erotikon, também defende conexões entre o erótico, a ética e a política como práticas de reivindicação de espaços e da própria animalidade por corpos transgressores. Em ambos, sinto em suas escritas, o desejo por penetrar e provocar nossas mentes e nossas fantasias e nos convidar a olhar pelo olho mágico de nossas portas e liberarmos, vivenciarmos nossa animalidade.

Em ambos, estamos pensando outras grafias de um desejo artístico.

Carmen, quais as grafias de um desejo artístico?

Carmen: a libido artística e literária se direciona para o debate sobre uma sexualidade que celebra seu protagonismo escreviente, se colocando em primeira pessoa no texto e assumindo politicamente a estratégia revolucionária do autoconhecimento e da autovalorização. O erotismo se torna um meio para a expansão e a fluidez do poder criativo em um exercício constante de transformação e rompimento com a colonialidade. A poética das escrevivências se tornam lugares de manifestação ética e política sobre sexo e a sexualidade, uma busca por autonomia, bem viver e conexão ancestral com o poder sexual que nos pertence, mas que por muito tempo esteve silenciado em meios aos tabus e as imposições racializadas da Cisheteronormatividade patriarcal. Meu profano é sagrado, porque não é imoral, não é sujo, muito menos hostil e violento...minha arte erótica é política, ética e livre!



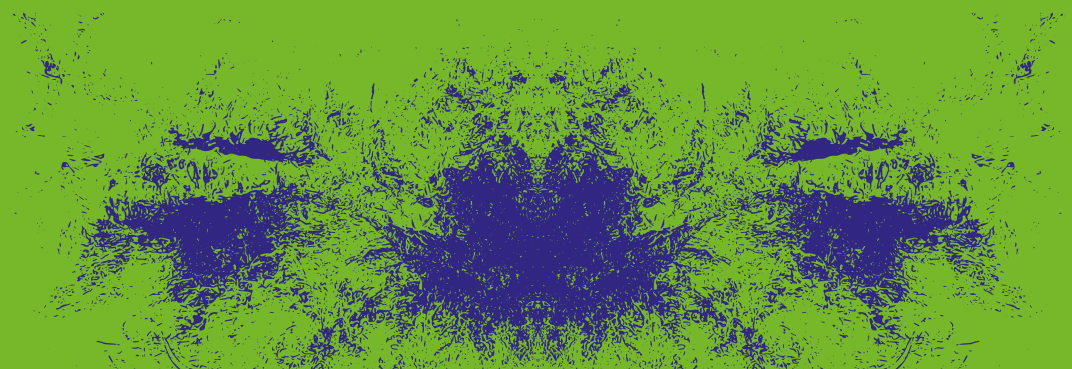
FRANCISCO L. B. TEIXEIRA DO REGO

COLOCAR O CORPO EM CENA: EPISTEMOLOGIAS SUBTERRÂNEAS

PUTTING THE BODY ON THE SCENE:
UNDERGROUND EPISTEMOLOGIES

FRANCISCO LUIS BRANDÃO TEIXEIRA DO REGO

Universidade Federal de Juiz de Fora



RESUMO

A pesquisa a seguir percorre o erótico homoafetivo através de quatro esculturas, que em conjunto criam um espaço de prazer, sem deixar de percorrer as violências e segredos que habitam esses desejos. Busca criar uma grafia momentânea de manifestações erótico-artísticas. Assim, deixa aflorar na pele o que é imposto como subterrâneo a esses corpos. Por isso, corpo, falo e desejo alinham e propõem percursos e encontros que seriam impossíveis sem as nuances dos afetos.

PALAVRAS-CHAVE

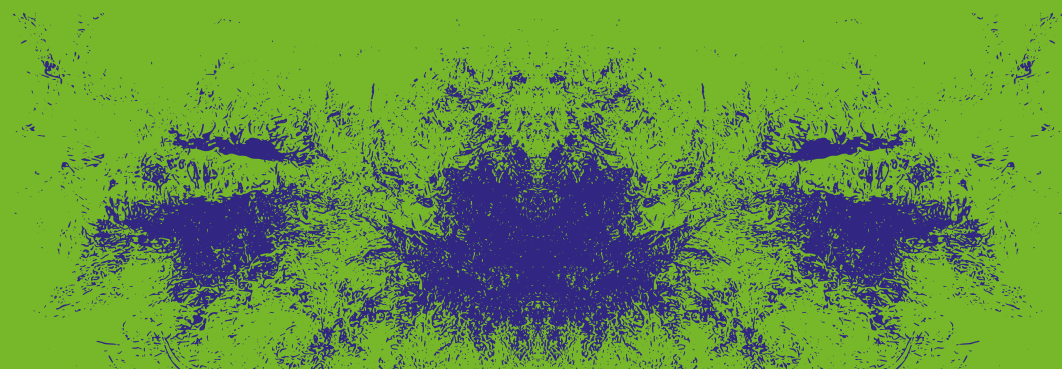
Artista contemporâneo. Bando. Erótico. Subterrânea.

ABSTRACT

The following research explores the homoaffective erotic through four sculptures, which together create a space of pleasure, while exploring the violence and secrets that inhabit these desires. It seeks to create a momentary spelling of erotic-artistic manifestations. Thus, it allows to surface on the skin what is imposed as subterranean to these bodies. Therefore, body, speech and desire aligned and propose paths and encounters that would be impossible without the nuances of affection.

KEYWORDS

Contemporary artist. Gang. Erotic. Underground.



INTRODUÇÃO

Quais as grafias do desejo artístico? Para responder a essa pergunta, recorro a díade Real/Ficcional, pois dessa fricção proliferam os erótico-pornográficos em toda sua potência imaginativa de criar e experimentar desejos. Como as linguagens (as existências) criam trajetos?

O que tenciono percorrer são as imbricações do erótico LGBTQIAPN+ e sua pulverização no cotidiano, já que nele habitam como um anexo ou como seu duplo clandestino. Pois, como disse Hélio Oiticica, nessa área subterrânea “trata-se de pensar uma fuga que não implica uma evasão mas um movimento”, para fazer daí a “emergência de um estado de invenção” (OITICICA, 2009).

Aqui, a fábula que Leda Maria Martins apresenta em ‘Performance do Tempo Espiralar’ me será preciosa, exatamente porque ela “configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus culturas*, subverte a relação dominador/dominado” (MARTINS, 2002, p.83).

Em certa instância, um desejo artístico e afetivo pode burlar as fábulas pela “transformação do silêncio em linguagem e em ação” (LORDE, 2019, p.52), ainda que por ações ingênuas – mas pensemos que “talvez o ingênuo ou ignorante [...] leve a uma diferente combinação de práticas de conhecimento” (HALBERSTAM, 2020, p.34).

Então, numa espécie de escrevivência, o texto percorre por um corpo simbólico, que coexiste em cinco esculturas/objetos (produzidos como exercícios de prazer nos últimos três anos).

Atentemo-nos, então, às existências que são vetores de verdades ficcionais: sua sinceridade coloca em fluxo as perspectivas vigiadas das verdades fixas. São ficções do agora, perspectivas momentâneas e exercícios de presença e penetração/interação entre superfícies.

O CORPO SUBTERRÂNEO

As investigações do Cu são sempre teóricas e práticas, sempre...
O Cu do Sul é movimento...
Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas...
Nossa dança e nossa Ginga é a nossa Luta, a nossa forma de Amar,
de Brincar, de estar em conexão com a nossa Comunidade... Ao Sul
do mundo, ao Cu do corpo” (COSTA, 2017).

Digo que esses corpos *subterrâneos* buscam pela ‘Metodologia indisciplinada’, de Jota Mombaça, que propõe “um método selvagem de construção bibliográfica, que coleciona rastros e teça redes de contrabando. Para que a teoria não se reduza aos circuitos acadêmicos com suas bibliotecas empoeiradas” (MOMBAÇA, 2016, p.347). Se pensarmos assim, esses Jogos de interações cotidianas adquirem um novo panorama simbólico.

Que corpos são esses? Gosto da definição de Foucault, apresentada por Judith Butler, do corpo como uma “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marcam e as idéias os dissolvem)” (BUTLER, 2017, p.99). Nesse percurso do pensamento, “o corpo não é um lugar onde acontece uma construção; é uma destruição em cuja ocasião o sujeito é formado” (Ibidem, p.99). O corpo *subterrâneo* redescobre seus usos na encruzilhada das negociações entre a intimidade e o prazer. Pois, “talvez o objetivo hoje em dia não seja descobrir o

que somos, mas recusar o que somos” (FOUCAULT, 1995, p.239), para assim, como Herbert Daniel, compor “um romance que fosse como um corpo: múltiplo, desuniforme, desinformante, lúdico, infantil e perigoso” (DANIEL, 1984, p.271).

Em diversos momentos desta pesquisa busquei pela composição de sujeitos mais maleáveis, seja por saltos temporais (que possibilitam estados de coabitação), seja pelas perspectivas caleidoscópicas do fenômeno (que produzem acontecimentos e combinações variantes). Mas, aqui, coloco suas ambiguidades em jogo para promover um corpo em núpcias, infestado de desejo e prazer pelos contatos que se desenvolvem num entre, composto pelos corpos que movimentam essas cenas.

A porta *‘Pan em glória’* (Figura 01) sugere um espaço imaginado entre os banheiros e os confessionários. Uma porta sem suas paredes separa, por prazer, apenas simbolicamente. O pânico do exterior garante ao interior a força das travas e cadeados – a arma contra a potência dos desejos alheios. O portal negocia a poética da passagem, da permissão, dos desejos secretos e do íntimo em público.

O lado de lá e o lado de cá experimentamos papéis conforme convivemos com a presença monolítica de Pan. Esses papéis ganham e perdem uso conforme os cinco fragmentos de portas abrem-se e fecham-se de maneira independente. Os medos e os desejos batem, mutuamente, nos dois lados da porta, que se abrem completamente ou apenas deixam-se entrever.

‘Pan em glória’ participou da exposição *‘Tantas trajetórias’* (2022) no Memorial Itamar Franco e talvez o outro, o público, não tenha repertório e vivências com *gloryhole*. A porta cenografa, num espaço expositivo, desejos e experiências que acontecem como uma penetração clandestina. Esses objetos adentram o cenário artístico museológico de forma a corrompê-lo com/por prazer.

Quando incito a dedicação aos acontecimentos, penso neles como fenômenos e “o fenômeno tem uma maneira de se colocar ele mesmo, na sua perfeição própria que o distingue de qualquer outro modo de existência. Ele desvela uma arquitetura instantânea que lhe dá tonalidade e brilho singulares” (LAPOUJADE, 2017, p.28-29).



Figura 01: PAN EM GLÓRIA (2021/22), Autoral – Portas de madeira de antigos banheiros, trincos, olhos mágicos, guarnição de ferro enferrujado, azulejos e almofada de gesso. 2,05 x 1,20 x 1,0 m.

Então, nesses jogos eróticos construo a porta '69' (Figura 02), numa busca de prazer compartilhado e equalizado. Os dois lados podem se entrever, experimentar lugares e daí ampliar nossos pontos de fuga e distorcer perspectivas. A imagem distorcida dos 38 olhos mágicos podem reencenar os devires das práticas sexuais que não são hetero centradas.



Figura 02: '69', Autoral – Porta recuperada no centro do Rio de Janeiro e 38 olhos mágicos, 2,10 x 0,80 m, 2020.

O sujeito da experiência que busco ativar não está sempre “ereto, erguido e seguro de si mesmo; [...] definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera” (BONDÍA, 2002, p. 25). É possível extirpar suas violências? Profanar o falo? (fig.3) Não para destruí-lo, mas para torná-lo mais lúdico, prazeroso. Nesse momento penso na construção de falos ornamentais. O que me leva a pensar os 'Orgasmo's (fig.4) como exercícios de prazer.

OS DILDOS, A HOSPITALIDADE E OS RESSENTIMENTOS MINEIROS

Minas não é palavra montanhosa
É palavra abissal
Minas é dentro e fundo
As montanhas escondem o que é Minas
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.
Ninguém sabe Minas.
(Carlos Drummond de Andrade)



Figura 03: 'NECROMANTE', Autoral – Finalizado e antes da montagem: ogó de madeira, bala de fuzil e pontos de chumbo fundido, 29 x 4 cm, 2020/2021.



Figura 04: 'ORGASMO', Autoral – Antigo vaso de vidro, pipoca, pérolas, bola de gude, sílica, missangas, ovos, isopor, arroz, barcos de papel, quebra-cabeça e rolha de cortiça, 33 x 12 cm, 2020.

Talvez, nesse percurso, possamos compreender o sexo enquanto cultura, o que nos oferece um vasto campo minado de matéria-prima infestada de signos, pois, como indaga Rubin e nos reitera Preciado em seu Manifesto Contrassexual, é impossível pensar no fetichismo e em outras práticas de dissidência sexuais “sem considerar o impacto da cidade, dos entretenimentos “baratos” [...] Se toda essa informação social complexa se reduz à

castração ou ao complexo de Édipo ou a saber ou não o que se supõe que uma pessoa deve saber, então algo importante se perdeu” (PRECIADO, 2017, p. 97).



Figura 05: 'A impossibilidade de caber mas a vontade de servir', Autoral – gamela de madeira carbonizada, concha madrepérola, piercing de madeira, 40,6 x 50,8 cm, 2020/2021.

Ao tentar extrair o sumo da cortesia mineira, ingenuamente pensei em Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido por sua alcunha, Aleijadinho, e percebi adentrar em um paradoxo. Sua certidão de batismo consta a data 29 de agosto de 1730; sua certidão de óbito, o deixa oito anos mais jovem. Ele nasceu escravo, filho bastardo de uma escrava africana e de um arquiteto português que mais tarde o reconheceu como filho (MANOEL, 2001, p.229). Não posso ingenuamente permanecer no mesmo lugar de quando iniciei a aproximação da figura de Antônio Francisco (Aleijadinho). Como em outras narrativas, enfatizamos o necessário na criação de uma aparente uniformidade e coerência.

Alberto Manoel, em '*A imagem como subversão*', apresenta parte da história de Aleijadinho e das raízes de alguns dos ressentimentos mineiros e podemos notar que a ambiguidade é parte essencial do Barroco mineiro, que traz em sua origem etimológica a irregularidade presente em algumas pérolas.

Essa ambivalência faz coexistir o ressentimento (a violação) e hospitalidade (como a relação entre a pérola e o sujeito que deixa-se penetrar). Em alguns momentos transformei pérolas numa metonímia do prazer, onde barroco, ornamentos, violência e prazer se misturaram em composições inusitadas, como rememoração e contaminação do Barroco de Minas Gerais. Tal como Alberto Manoel aponta na produção de Aleijadinho,

[...] nos morros de Minas Gerais, os materiais dos artistas se diversificaram: havia o ouro que as antigas lendas europeias tinham prometido aos exploradores do Novo Mundo; havia a madeira, não o pau-brasil duro, vermelho como a pele do diabo, que dera ao

país o seu nome, mas o cedro brasileiro cuja maciez se prestava ao entalhe intrincado; e havia aquele peculiar agregado compacto de talco, a mais macia de todas as pedras, conhecida como pedrasabão, usada outrora na antiga China e na Mesopotâmia (MANOEL, 2001, p.226).

É, em uma Minas Gerais de 1730, que ainda era erguida pelo trabalho escravo (que modificado, sofria agora a violência do branqueamento), que surge Aleijadinho e anos depois nossa história se encontra. Colocamos em cena uma ingenuidade frente a esses símbolos da tradição, que nos preexistiam como uma natureza. Esses que, aqui em Minas Gerais, Aleijadinho pôde mastigar com todo seu ressentimento. Seus gestos arrancam, não só a beleza, mas também a falsidade e a magnitude das emoções – o que faz do barroco não só uma palavra designativa de um estilo artístico-religioso, mas um modo de inscrever vida e morte em suas possibilidades parabólicas e ambíguas, que exhibe e oculta o mistério, as dores e os desejos.

A primeira vez que pensei em abordar Aleijadinho, estava na esperança de que ele me ajudaria a diluir um pouco de meu ressentimento (ativado pelos convívios anacrônicos com as tradições), mas esse movimento exigiu uma espécie de parada, pois, de certa maneira, Antônio Francisco não correspondeu ao mote inicial de meu convite, que solucionaria as inquietações que envolvem raiva e tristeza e que em algum momento compartilhamos. Esse episódio me levou a refletir sobre as possibilidades da própria experiência sexual dissidente em Minas Gerais, vivência que acabei por aproximar de alguns episódios da vida do artista, povoada de (con) tradições. Aqui em Minas Gerais a inquisição persiste, mas as monarquias são outras.

Como encarnar o verbo nas coisas? Como imprimir no tempo algumas práticas alargadoras do próprio corpo e das possibilidades? Se a palavra pode ser corpo, que me coloquem palavras na boca – da boca pra dentro.

Compartilho algumas ambiguidades complementares, já que “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo começa a seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Roland Barthes apud VIDARTE, 2019, p.109) e como Audre Lorde em seu artigo *Usos do erótico: o erótico como poder*, acredito que

Outra maneira importante por meio da qual a conexão com o erótico opera é ressaltar de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo. No modo como o meu corpo se alonga com a música e se abre em resposta, ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos, de maneira que todos os níveis da minha percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia (LORDE, 2019, p.71).

No percurso de feitura da gamela intitulada *‘A impossibilidade de caber mas a vontade de servir’* (Figura 05) me deparei com o fenômeno no qual o corpo se incendia sozinho: o efeito pavio, o nome foi dado pelos cientistas à destruição parcial de um corpo humano pelo fogo. Esta é uma hipótese para o fenômeno de “combustão humana espontânea”. A gordura do corpo atua como substância inflamável e as roupas da vítima ou seus cabelos funcionam como pavio. A gordura, derretida pelo calor age como cera, mantendo a queima lenta do corpo. E, por isso, percorro as incompletudes dos tabus que envolvem a deformação do corpo. Esses fenômenos me incentivaram a utilizar a técnica japonesa *Shou Sugi Ban* (Essa técnica surgiu há cerca de 300 anos. Ela consiste na carbonização da camada

externa das madeiras como forma de proteção. As casas na Ilha Naoshima, na época, sofriam com a chuva e, particularmente, a ação do mar.) Na gamela a utilizo como uma consumação do prazer. Como podem ressoar esses corpos flamejantes em conjunto?

Ao transformar esses objetos da tradição mineiro-brasileira em objetos artísticos, é possível fazer deles uma espécie de Dildo e, nesse outro lugar, seu conjunto de relações simbólicas pode entrar em curto-circuito. Se, como afirma Preciado, “o dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia” (PRECIADO, 2017, p.84). Conjugo ressentimento e hospitalidade em proporções cambiantes para experimentar como esse dildo coloca “a questão da morte, da simulação e da falsidade no sexo. Inversamente, obriga a interrogar-se sobre a vida, a verdade e a subjetividade no sexo” (Ibidem, p.87).

Ao adicionar a sugestão nessas esculturas, seja pela expectativa da diversidade e singularização, seja acionada pela própria manutenção, talvez a mão perversa da onania possa tornar-se a mão que executa o gesto criador.

Para além desses momentos íntimos de prazer, cada vez que apresento esses objetos no circuito artístico, observo como eles se cobrem de uma aura de tabu (sacra, afastada do cotidiano), onde talvez a paródia pode ser seu fio de desarranjo. Intrusos, quase imperceptíveis a comer de dentro, não por pura hostilidade, mas por comichões que agenciam outros atravessamentos e ensaiam juntos o romance de corpos multiformes. Como Herbert Daniel apresenta,

Cada corpo é o encontro de uma multiplicidade de romances. Este mapa sexual de um conflito erótico é um dos romances dos (meus) possíveis passeios no terreno baldio do corpo... Romance do corpo? Encontro arriscado, com decifrações, com perigo de devorações: dizei quem sois, pessoa ...!?! (DANIEL, 1984, p.86)

Mesmo sabendo da história ideológica e econômica que envolve as temáticas sexuais (reprodução animalésca/perversidade), preferimos não admiti-las. Estagnamos no interstício justificativo do controlável que exclui o prazer e a força sexual que regem, inconscientemente ou não, as escolhas que nos configuram enquanto sociedade e são debatidas como se exigissem um momento solene e reservado, segregado a uma esfera íntima, isolada da vida pública e reforçamos, dessa forma, armadilhas ardilosas que envolvem violências de gênero, sexualidade e classe, presentificadas em nossos cotidianos sufocados.

Por isso busco por sujeitos que se desenvolvem entre jogos de semelhança, ao mesmo tempo em que suas aproximações as deturpem. Talvez seja possível entrever o sujeito da experiência apresentado por Jorge Larrosa e seja possível entrever um movimento que faça dos corpos

um receptáculo de formas, urna de devires, fabulador incansável de estados, rastreador de possíveis. Força viva que deseja produzir-se como forma que dê passagem à articulação de pensamentos furiosos, palavras insubordinadas, sintaxes tumultuosas, que espantem por um momento a obrigatoriedade de um eu-nome, esse contrato formalizado no cotidiano, que, de repente, se plasma e acomoda um eu blindado, que blefa, promete uma infinita trégua a essa mediação sempre tensa entre um nome, uma forma, um mundo. (PRECIOSA, 2010. p.54)

O sexo e o colonialismo continuarão a formar nossa sexualidade. E, nesse sentido, as relações hetero centradas acabam por produzir a derrelição do auto amor,

impregnando-nos da violação da conquista, através da penetração do falo criador como fonte de prazer e vida.

O falo, rígido, forte, inquebrável e por vezes violento, termina por remover seu véu. Não temos escapatória a não ser encará-lo com certo receio. A violência iminente pode advir das proximidades, no interstício do objeto e da imagem, por isso fiz questão de experimentar as montagens e desmontagens desses objetos, suas usabilidades, manipulações.

Ao serem compartilhados, esses trabalhos desenvolveram processos de identificação ora amigáveis, ora não. Mas são exatamente essas partilhas que penetram nossas iconografias e assim as lançam aos prazeres e análises.

REFERÊNCIAS

Livros e folhetos

COSTA, Pêdra. Manifesto O Cu do Sul. *Colonial Fantasies – Decolonial Strategies, editoras Imayna Caceres, Sunanda Mesquita e Sophie Utikal, editora Zaglossus, Vienna, 2017.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. (Org.). Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida (Pulsações). 3ª ed. Digitalizado, revisado e formatado por Susana Cap. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Disponível em <http://www.valdiraguilera.net/bu/um-sopro-de-vida.pdf>. Acesso em 03/out/2020.

MANOEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALOMÃO, Waly. Babiliaques – Alguns Cristais Clivados. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2007.

SALOMÃO, Waly. Poesia total. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VIDARTE, Paco. Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019

Documentos eletrônicos

OITICICA, Hélio. Depoimento de Hélio Oiticica para Ivan Cardoso, em janeiro de 1979. OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. Disponível em:

https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0494.sd%20f02%20-%20637.gif e https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0382.69%20p02%20-%20364.JPG . Acesso em 02/jun/2022

BENSUSAN, Hilan. A errância e os incomensuráveis efeminismos: sobre a erogênese esquizotrans. 2012. Disponível em <https://esquizotrans.wordpress.com/2012/08/27/a-errancia-e-os-incomensuraveis-efeminismos-sobre-a-erogenese-esquizotrans-fala-de-hilan-bensusan-no-tiresias-de-natal-amanha/>. Acesso em 02/set/2021.

DESVAIRADA, Episódio 2 – Devolver a eles esse grande susto. Locução de: Francisco Mallmann. [s.l.]: Editora Corsário Satã, 11 dez. 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0YNxK8dOdaNgx2OMGd3dRk?si=_FTzHdxHRPGG5mTg-6EWFw&dl_branch=1&nd=1. Acesso em 02/junho/2022.

LEMEBEL, Pedro. Manifesto (Falo pela minha diferença). In: Revista Rosa #3, publicação on-line, n.3, 2014. Disponível em <https://medium.com/revista-rosa-3/manifesto-falo-pela-minha-diferenca-dfb3f8d4f9a>. Acesso em 03/jun/2022.

Traduções

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Trad. e apres. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

LORDE, Audre, Irmã outsider: ensaios e conferências. Trad. de Stephanie Borges. 1ª ed. Belo Horizonte:Autêntica Editora, 2019.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2015.



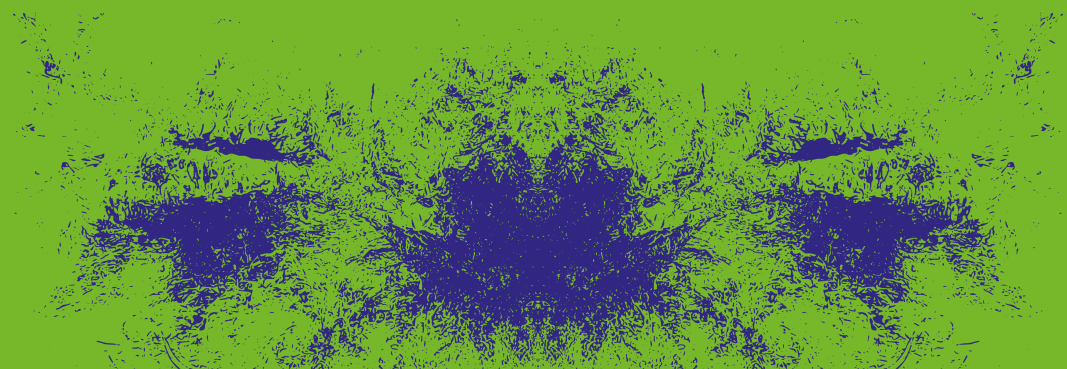
DARIANE MARTIÓL DE SOUZA

ZOON EROTIKON

ZOON EROTIKON

DARIANE MARTIÓL DE SOUZA

Universidade do Estado de Santa Catarina



RESUMO

Zoon Erotikon (Animal Erótico) é um conceito formulado no diálogo entre a arte, a filosofia e a psicanálise e diz respeito a uma natureza erótica da humanidade. O texto propõe pensar o erotismo enquanto uma aposta ética e estética dos corpos transgressores que a partir de ações políticas reivindicam seus lugares no mundo, gozam de seus desejos e não abrem mão da animalidade.

PALAVRAS-CHAVE

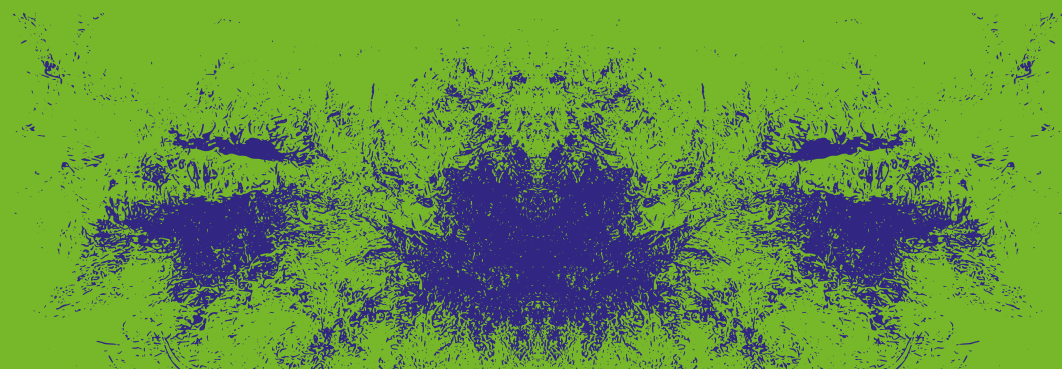
Erotismo. Estética. Ética. Transgressão. Escrita de si.

ABSTRACT

Zoon Erotikon (Erotic Animal) is a concept formulated in the dialogue between art, philosophy, and psychoanalysis, and concerns an erotic nature of humanity. The text proposes to think about eroticism as an ethical and aesthetic bet of transgressive bodies that through political actions claim their places in the world, enjoy their desires, and do not give up their animality.

KEYWORDS

Eroticism. Aesthetics. Ethic. Transgression. Self writing.



INTRODUÇÃO

Essa é uma aposta no erotismo enquanto proposta ética e estética. Ainda que tenha referências em autores clássicos, principalmente da filosofia, entendo que o conceito de erotismo que venho tecendo se dá a partir de uma perspectiva descolonial. Meus pés brasileiros estão plantados no Barro Preto¹ do interior do Paraná e de acordo com Glória Anzaldúa (2017) é sempre de onde seus pés estão plantados que uma pessoa escreve e lê.

Foi na intersecção entre a arte, a filosofia e a psicanálise que cheguei no termo *Zoon Erotikon* (animal erótico). Em um primeiro momento ele é a manifestação da minha discordância com Aristóteles (2000) que definia o homem como um animal político, penso que antes de ser *Zoon Politikon* (animal político), a humanidade é *Zoon Erotikon*.

Em um segundo momento, poucas coisas me dão tanto prazer como dizer do humano enquanto animal. Somos animais e deveríamos nos orgulhar disso! Contudo, viver a animalidade, sucumbir aos instintos, gozar da sexualidade são atos condenáveis em nossa sociedade.

A cultura tende a apartar e diferenciar o máximo possível os corpos humanos como se eles fizessem parte de uma outra natureza, como se não fossem tão animais quanto um bode, uma andorinha ou uma capivara. E de fato não somos, na medida em que somos educados, ensinados a agir com a razão, conter os ânimos negando os nossos desejos e fantasias nos tornamos mais desinteressantes do que um coelho, um porco ou um rato- paca.

Para Bataille (1988, p.127) “a animalidade, em relação a nós, tem o sentido da transgressão, dado que o animal ignora a proibição” e a humanidade que não se dobra à moralidade tem o mesmo sentido da animalidade. Deste modo, compreendo que o erotismo esteja vinculado à transgressão. Para além da força sexual dos corpos, ele abrange o campo das pulsões. Me refiro à pulsão enquanto “impulso”; é o que faz o sujeito mover-se no mundo.

Na psicanálise, as pulsões sexuais e de autoconservação correspondem à pulsão de vida (*Eros*) enquanto que a pulsão de morte (*Tânetos*) é a pulsão agressiva ou destrutiva que pode estar direcionada para fora ou para o próprio sujeito. Talvez, o recalque coletivo das pulsões eróticas leve os sujeitos para uma cultura opressora que opera através de *Tânetos*, pretendendo aniquilar o que se apresenta como diferença. É possível estabelecer uma relação aqui com o atual estado da política brasileira, onde a censura e controle dos corpos é tão ferrenha quanto é constante o assassinato de corpos dissidentes.

Pela potência erótica e tendo a cultura como palco de embate, no Brasil, a partir de 1960, figuras que historicamente foram caladas e marginalizadas passaram a ter voz se posicionando contra os moldes coloniais. Esses grupos, segundo Guacira Lopes Louro (2007) lutavam pelo direito de falar por si e de falar de si, tornando visíveis outras formas de existir. Nesse contexto, a narrativa de si se apresenta como um ato erótico, uma ação política que põe em jogo a multiplicidade de questões pessoais e paradoxos sociais engendrados a partir da própria vivência no mundo.

Diante disso, o conceito de erotismo que venho desdobrando se articula com o conceito de Escrivência, através do qual Conceição Evaristo (2016) propõe encontrar no cotidiano e na própria experiência de vida, os motivos para falar sobre si e escrever a própria história. Se articula também com a proposta de

¹ Barro Preto era o antigo nome da cidade onde nasci e cresci, que agora é chamada Coronel Vivida

Michel Foucault (2009) sobre a Escrita de si, que enquanto instrumento de autoconhecimento está associada ao cuidado de si.

Tendo em conta a potência transformadora que é narrativa de si, tal ação assume um caráter autopoietico. *Autopoiese* é um termo utilizado em diferentes áreas científicas, está na psicologia, no direito, mas seu uso inicial se deu na biologia quando Maturana e Varela (1997) passaram a usá-lo para definir a condição dos seres vivos, que se diferenciam dos outros seres justamente por sua capacidade de se autorreproduzir. Etimologicamente a palavra Autopoiesis é formada por “autós” (a si mesmo) e (poiesis) (fazer/criar), se referindo à autorreprodução, à autocriação.

Trazendo o termo para minha pesquisa, entendo que o sujeito autopoietico é aquele capaz de reconstruir a si mesmo, buscando através da narrativa de si o autoconhecimento para enfrentar os desafios da vida em sociedade, bem como reconhecer seus desejos e questões existenciais. Assim, ao se apropriar da condição autopoietica, o sujeito animal aciona a dimensão erótica da vida.

Em outras palavras e de acordo com Friedrich Nietzsche (2011), tomar a vida para si é tornar a vida ativa no mundo. Portanto, assumir a vida enquanto vontade de potência e desejá-la em constante expansão é se posicionar eroticamente no mundo.

Uma vida erótica rejeita o modelo darwiniano que se refere apenas a conservação e adaptação do indivíduo as circunstâncias presentes. Quando um sujeito não assume a vida enquanto vontade de potência, não banca o seu próprio desejo, alguém vai decidir por ele. Além disso “vivemos por procuração o que não temos energia para viver por nós próprios” (BATAILLE, 1988, p.75). Interpreto essa condição atentando para o conceito de *inconsciente colonial-capitalístico* discutido por Suely Rolnik (2019). Os sujeitos do *inconsciente colonial-capitalístico* negam a vida em sua vontade de potência e vivem cafetinados, satisfazendo desejos pré-fabricados, com sabor e aroma artificial idêntico ao natural.

A vida tomada em sua plenitude implica em estar presente no mundo, ser parte do mundo, em ser consciente de sua posição de sujeito que assume os próprios desejos sem outorgá-los a outrem.

ANIMAL ERÓTICO

O título desse trabalho faz referência ao filósofo grego Aristóteles que defendia uma natureza política do homem. Com a expressão *Zoon Politikon* Aristóteles dizia que “Um instinto social é implantado pela natureza em todos os homens, e aquele que primeiro fundou o Estado foi o maior dos benfeitores.” (2000, p.177). Segundo o autor o indivíduo é incapaz de viver isoladamente por não ser autossuficiente, e ainda, caso aconteça de alguém fugir à regra, ou por ser incapaz de viver em sociedade ou por ser autossuficiente, esse alguém ou será uma besta ou um deus, não uma parte do Estado.

Pressupor a política como natural no ser humano me parece facilmente questionável se consideramos “natureza política” e “instinto social” como dois enunciados diferentes, sendo esse último a propensão para o convívio em grupo e não uma tendência natural de submissão ao Estado organizado politicamente.

Tal qual a maioria dos animais, somos impelidos a viver em comunidade. Apesar de sermos naturalmente gregários entendo que a natureza humana não esteja condicionada intrinsecamente à política, pois essa foi e continua sendo uma construção forjada justamente para controlar a natureza e garantir a sobrevivência de determinados grupos a partir do estabelecimento de normas e códigos morais.

Somos sociais, *pero no mucho*. Por isso foi necessário implantar o estado e a política. Essa afirmação encontra suporte ainda em Aristóteles.

Isso porque o homem, quando perfeito é o melhor dos animais; porém, quando apartado da lei e da justiça, é o pior de todos; uma vez que a injustiça armada é a mais perigosa, e ele é naturalmente equipado com braços, pode usá-los com inteligência e bondade, mas também para os piores objetivos. É por isso que, se o ser humano não for excelente, será o mais perverso e selvagem dos animais, o mais repleto de luxúria e gula. Mas a justiça é o vínculo dos homens no Estado; porque a administração da justiça, que é a determinação daquilo que é justo, é o princípio da ordem numa sociedade. (ARISTÓTELES, 2000, p.177).

Se a política foi instaurada diante da necessidade de garantir a organização social talvez realmente não convenha pensá-la como algo da nossa natureza. Apesar do nosso instinto social é mister destacar que o amor, o ódio, a empatia, a aversão bem como desejo de preservação ou de aniquilamento não são compartilhados igualmente entre os seres humanos. Os indivíduos se identificam com perfis específicos. Ainda que sejamos da mesma espécie não distribuimos nossos afetos de modo universal, nem nos identificamos com todas e quaisquer outras pessoas.

Formamos grupos com quem nos identificamos e neles estabelecemos normas próprias de convivência, mas acima disso estão as políticas do Estado às quais estamos submetidos não por uma inclinação da nossa natureza e sim pelo rigor da lei.

Para Aristóteles o indivíduo e a família são partes do Estado e esse naturalmente tem maior importância sobre aqueles uma vez que "... o conjunto é necessariamente mais importante do que as partes" (2000, p. 146). O questionamento que fica é de até onde deveria ir a soberania do Estado quando suas políticas são tão antinatureza ao ponto de vigorar a necropolítica, como por exemplo o modelo de governo que temos atuante no Brasil, que faz pouco caso da vida, um Estado que quando não mata, deixa morrer.

O quanto uma pátria filicida que vai contra os interesses e contra a vida da maioria da população é realmente mais importante do que a família? e aqui não me refiro a laços consanguíneos, mas às associações de seres que partilham interesses e cuidados, a família enquanto núcleo de acolhimento afetivo e respeito as diversidades.

Considerando que a injustiça armada é a mais perigosa, é terrível pensar sobre o futuro para o qual caminha uma sociedade comandada por genocidas que por meio de políticas armamentícias promovem a barbárie, garantindo que as identidades dissidentes que sobreviverem às doenças, à fome, aos disparos da polícia, à miséria ou ao suicídio possam então resolver suas diferenças aniquilando-se mutuamente.

Diante dessas observações, apresento a minha discordância acerca da evidência de "que o Estado é uma criação da natureza e que o homem é, por natureza, um animal político" (2000, p. 146). Considero o Estado como uma criação do ser humano e a política como um condicionamento, uma necessidade construída historicamente, uma estratégia de domínio que não protege e mantém em constante ameaça os corpos que de fato agem naturalmente. Portanto, se há uma natureza humana acredito que ela antes de ser política é erótica.

Uma vez que a natureza "determina a utilidade de cada coisa, e cada instrumento é mais bem feito quando determinado para atender a uma e não a muitas finalidades" (2000, p. 144), ao apontar para o erotismo defendo que a natureza de cada ser

humano consiste em gozar da vida em sua plenitude. *Zoon Erotikon* é a reafirmação da animalidade e da vida.

Atribuo grande relevância ao reconhecimento e reivindicação da animalidade humana. De acordo com Bataille (1988), essencialmente o homem nega as suas necessidades animais, e este é o ponto que tem sido mais sistematicamente atingido pelas proibições, numa tão impressionante universalidade, numa tão aparente naturalidade, que uma tal asserção não pode ser contestada.

A cultura ocidentalizada que nos colonizou e as culturas que seguem nos colonizando travaram uma luta ferrenha contra a animalidade, isso porque a colonização precisa de corpos domesticados. Não é raro ouvir algo como “o homem e os animais” ou “o homem e a natureza”. Em discussões corriqueiras é muito comum que alguém queira ofender a outra pessoa comparando-a com um animal: “você come igual a um animal”; “um animal não seria capaz disso”.

E os corpos? O julgamento e a punição disciplinam aqueles que não corresponderem ao que se convencionou como comportamento de uma pessoa. Existem regras de etiquetas, protocolos estéticos, garfos, facas, colheres, remoção de pelos, harmonização facial. São abundantes os preceitos e os procedimentos para nos distanciar o máximo possível da aparência animal.

Popularmente a animalidade está associada a imoralidade, mas é importante lembrar que a obscenidade em si não existe pois “esta ou aquela ação é obscena se esta ou aquela pessoa veem ou a dizem” (BATAILLE, 1988, p.191). É só em relação com a transgressão de uma regra prescrita, seja ela moral ou legal, que um ato, um corpo ou um objeto se torna obsceno.

A obscenidade não está no comportamento, ela está na relação entre o ato e o juízo de valor emitido por outra pessoa. É por isso que um corpo que desfila nu em uma praia de nudismo pode ser censurado em algum outro espaço ao mostrar o seio durante a amamentação.

Na cultura de moral judaico-cristã a animalidade assume o mesmo sentido de uma humanidade decadente, tal como a transgressão tem o mesmo sentido de profanação. Dado que o animal ignora a proibição “... a animalidade, em relação a nós, tem o sentido da transgressão” (BATAILLE, 1988, p. 127). Pressuponho que reivindicar a animalidade seja de certo modo reafirmar a obscenidade do corpo, no sentido de transgredir os moldes que padronizam as aparências e os comportamentos.

Zoon Erotikon parte de uma perspectiva a-moral por entender que as convenções morais correspondem aos interesses de grupos hegemônicos que lucram explorando e organizando os corpos na cadeia de produção de valor, os discursos moralistas mantêm tais grupos no poder e garantem a manutenção do sistema capitalista.

Na minha pesquisa, o erotismo é um conceito amplo que não se limita às questões sensíveis da pele. Para além da sexualidade a erótica trata da pulsão, ela está na possibilidade de um movimento, é um gesto, é um ato, é um posicionamento concreto no mundo.

Diante disso, a arte quando tomada como ferramenta de afronta e transgressão ao colonialismo e seus derivados pode ser pensada pelo viés de uma estética erótica. Ao transgredir os padrões estabelecidos pelos grupos da elite dominante a arte se apresenta como lugar de denúncia. Ou seja, quando uma obra de arte visibiliza outros modos de ser que não coincidem com as normatividades vigentes, ela evidencia a pluralidade de identidades e denuncia o caráter opressor que visa manter as velhas políticas de gênero, raça e classe.

A partir da década de 1970, artistas latino-americanas passaram a tecer novos imaginários debatendo temas como autorrepresentação, corpo, lugares sociais e erotismo. A nova estética feminista (GIUNTA, 2018) colocou em xeque os valores patriarcais e coloniais promovendo uma virada iconográfica radical na arte. Além da ruptura com o modelo canônico de representação do feminino que partia do imaginário masculino e, portanto, correspondia a uma idealização da mulher enquanto objeto ou sujeito passivo, essas artistas, por serem pioneiras em novas mídias explorando materiais, linguagens e substâncias inéditas, promoveram a ampliação das práticas artísticas. A autorrepresentação passou a ser tema frequente nas propostas dessas mulheres artistas que reivindicavam o acesso aos espaços até então negados aos seus corpos.

Com a união das chamadas minorias étnicas e sexuais em uma nova política de identidades, que teve a cultura como palco de embate, figuras que foram caladas e marginalizadas passaram a ter voz e se posicionaram contra os modelos advindos do colonialismo patriarcal.

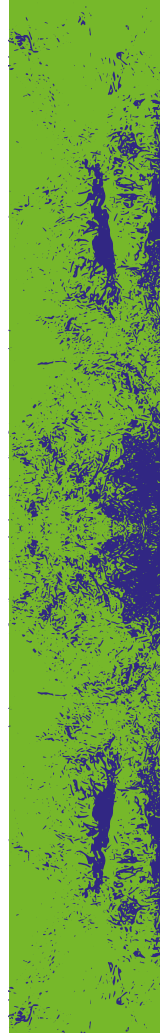
Seu propósito consistia, pelo menos inicialmente, em tornar visíveis outros modos de viver, os seus próprios modos: suas estéticas, suas éticas, suas histórias, suas experiências e suas questões. Desencadeava-se uma luta que, mesmo com distintas caras e expressões, poderia ser sintetizada como a luta pelo direito de falar por si e de falar de si. Esses diferentes grupos, historicamente colocados em segundo plano pelos grupos dominantes, estavam e estão empenhados, fundamentalmente, em se autorepresentar (LOURO, 2008, p. 20).

A reorganização dos valores estéticos a partir de 1970 reforçou o aspecto político do corpo e essa é uma potência que continua a ser explorada fortemente no campo arte. A arte contemporânea se apresenta como um espaço emergente de subjetividades outras que continuam propondo novas reorganizações estéticas as quais eu atribuo o caráter erótico.

A autorrepresentação pode ser tida como uma ação política que põe em jogo a multiplicidade de questões pessoais e paradoxos sociais engendrados a partir da própria vivência no mundo. Conforme Sontag (2004, p.8) as fotografias “constituem uma gramática e mais importante ainda, uma ética do ver.” Suponho que essa seja uma sentença válida não só para a fotografia, mas para todos os tipos de representações imagéticas na medida em que elas imprimem códigos visuais reforçando valores ou ampliando ideias que guiam os olhares e definem o que é passível de observação e por consequência, o que é passível de reflexão.

A autorrepresentação em suas diferentes linguagens é um importante recurso para criar, reconstruir ou desconstruir narrativas e mundos. O estatuto ontológico da arte não está limitado a criação mimética, ele transcende ao mero espelhamento do que é visível e mostra coisas além do que os olhos veem. Ao ser repleta de signos que transitam entre o visível e o invisível, a autorrepresentação é uma ferramenta de legitimação das identidades e de reafirmação da vida. A arte é um meio de legitimar a existência daquilo que nela está representado.

Essa questão da autorrepresentação pode ser pensada em diálogo com o conceito de *Escrivivência*, pelo qual Conceição Evaristo (2022) propõe que os sujeitos busquem no cotidiano e na própria vida os motivos para escreverem suas próprias histórias. E também com os conceitos de *Escrita de si* e *Cuidado de si*, que em Michel Foucault (2009) se articulam com o autoconhecimento.



Destaco ainda o conceito de *Autopoiesis* (criar/fazer a si mesmo) o qual na minha proposta fala sobre o sujeito capaz de olhar para si e se reconstruir. Ao buscar o autoconhecimento e narrar a própria história o indivíduo se apropria da sua condição autopoietica e aciona a dimensão erótica da vida.

Infelizmente, “tomar consciência de si” não é uma tarefa simples, possível de resolver em um retiro num final de semana. O autoconhecimento é um longo processo genealógico do si mesmo. Muitas vezes pode ser doloroso e desagradável, envolve enfrentar fantasmas e reconhecer a própria história. Exige que o sujeito identifique em si o que é condição biológica, o que é cultural e o que sobra depois disso.

Essa “sobra” é o que permite construir uma vida autêntica, respeitando os limites e processos biológicos do corpo e discernindo entre os desejos legítimos e os desejos terceirizados, ditados pela cultura. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 222). Tomar a vida em sua plenitude implica em estar presente no mundo, ser parte dele e ser consciente de sua posição enquanto sujeito desejante.

O contrário de uma vida autêntica coincide com o que Suely Rolnik chama de uma vida cafetinada. Essa é operada por um modelo de exploração que para além da força de trabalho, usurpa a potência criativa. Vivemos uma versão do capital que se apropria da pulsão erótica da vida, nele “a força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa o mundo segundo os seus desígnios” (2019, p.32).

Extraindo um exemplo da literatura, em *A metamorfose*, Franz Kafka (1988) descreve o protagonista como o oposto de alguém que assume a vida em sua plenitude. Gregor Samsa é um caixeiro-viajante que não gosta de sua profissão, mas é obrigado a continuar nela para sustentar seus pais e sua irmã. Mantém uma vida cafetinada, no sentido em que está sempre em função dos desejos alheios.

Em uma certa manhã ao acordar metamorfoseado em um inseto gigante, Samsa fica aflito por se atrasar e arriscar perder o emprego. Não se preocupa a priori em entender no que consistia aquela transformação, nem no que exatamente ele havia se transformado. Sua principal preocupação era convencer o gerente e a família de que estava bem, que tivera um contratempo e já estava pronto para ir trabalhar.

Há muitos casos como esse narrado por Kafka, em que aos poucos a vida vai perdendo a razão de ser. Emprego, família, posição social e crenças são fatores que muitas vezes causam tamanha inércia no sujeito que se ele não se impor, se ele não agir em favor da sua vontade de potência, logo estará reduzido a qualquer coisa tão repugnante quanto um inseto gigante. O sujeito que busca viver autenticamente orienta as suas ações pela ética erótica e tem como horizonte a visão dionisíaca do mundo.

E sabeis o que é para mim o “mundo”? E mister que vo-lo mostre ao espelho? Este mundo é um monstro de força sem começo nem fim [...] aquilo que eternamente deve retornar, como um devir que jamais conhece a saciedade, jamais o tédio, jamais a fadiga —: este meu mundo dionisíaco da eterna criação de si mesmo, da eterna destruição de si mesmo, este mundo misterioso das voluptuosidades duplas, meu “além do bem e do mal” [...] este mundo, que eu concebo, — quem, pois, possui o espírito bastante lúcido para contemplá-lo sem desejar ser cego? Quem é bastante forte para apresentar sua alma ante esse espelho? Seu próprio espelho ao espelho de Dioniso? Sua própria solução ao enigma de Dioniso? [...] Este mundo é o mundo da vontade de potência e nada mais. E vós

também sois esta vontade de potência e nada mais. (NIETZSCHE, 2011, p. 385)

Nietzsche é um filósofo que oferece várias chaves para uma vida descafetinada. Ele trata da importância de nos colocarmos a altura dos nossos desejos, rompendo com o inconsciente colonial capitalístico que nos aprisiona e nos limita.

A proposta de uma ética erótica é uma exortação para que o sujeito animal tome a vida para si e a torne ativa no mundo, criando as suas próprias condições de potência, desejando a vida com seus ciclos e seus excessos, em sua constante expansão. O erotismo na ética e na estética opera sempre pela subversão, trata de lutar contra opressões, transgredir interdições e movimentar os desejos.

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. Os Pensadores: Política. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BATAILLE, G. O Erotismo. Lisboa: Antígona, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. O que é a filosofia? São Paulo: ed. 34, 1992. FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Ed. Veja, 2009.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia. Mulheres Radicais: arte latinoamericana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

KAFKA, Franz. A metamorfose. S.A: Lord Cochrane, 1988.

LOURO, G.L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições, v. 19, n. 2. Maio/ago. 2008 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/fZwcZDzPFNctPLxjzSgYvVC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jun 2022.

MATURANA R, H; VARELA G, F J; ACUÑA LLORENS, J. De maquinas e seres vivos: autopoiese: a organização do vivo. 3.ed. Porto Alegre: Artes Medicas: 1997. 138 p.

NIETZSCHE, F. Vontade de Potência. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

ROLNIK, S. Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. n-1 edições, 2019.

SANTANA, T; ZAPPAROLI, A. Conceição Evaristo – “A Escrivência serve também para as pessoas pensarem”. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>. Acesso em: 10 jun. 2022.



PALESTRAS



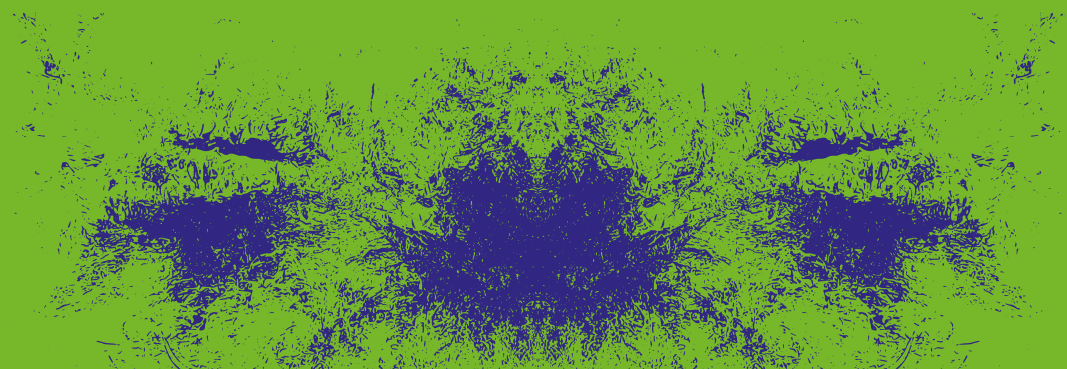
CARINA KARLA LACERDA ALMEIDA

A MULHER RIBEIRINHA NO VALE DO SÃO FRANCISCO REAGINDO A MISOGINIA E MACHISMO ATRAVÉS DA LINGUAGEM TRIDIMENSIONAL

RIVERINE WOMEN IN THE SÃO
FRANCISCO VALLEY REACTING TO
MISOGYNY AND MACHISMO THROUGH
THREE-DIMENSIONAL LANGUAGE

CARINA KARLA LACERDA ALMEIDA

Universidade Federal do Pernambuco



RESUMO

Este texto aborda relatos sobre a resistência da mulher escultora no bioma Caatinga, que luta contra a misoginia, com sua obra tensionada no feminismo e sustentabilidade, descrevendo a importância da motosserra nos processos criativos da escultura em madeira por meio da coleta de árvores mortas, enquanto ativismo ambiental. Revela a importância da carranca de peito, signo do São Francisco, como arte contemporânea e discurso em prol do feminismo. O referencial teórico de Donna Haraway estabelece uma reflexão sobre atingir igualdade de gênero na escultura, são trazidos também a pesquisadora Elisabet Moreira (2006) e o artista Frans Krajcberg (2008), com objetivo de promover diálogos em relação a esculturas, ao feminismo.

PALAVRAS-CHAVE

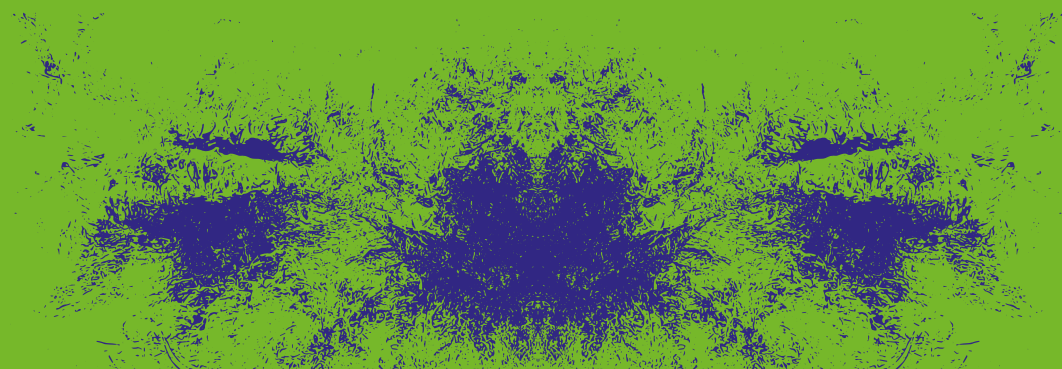
Tridimensional. Sustentabilidade. Caatinga. Feminismo. Carranca.

ABSTRACT

This text addresses reports on the resistance of the woman sculptor in the Caatinga biome, who fights against misogyny, with her work tensioned on feminism and sustainability, describing the importance of the chainsaw in the creative processes of wood sculpture through the collection of dead trees, as environmental activism. It reveals the importance of the carranca de peito, sign of the San Francisco, as contemporary art and discourse in favor of feminism. The theoretical reference of Donna Haraway establishes a reflection on achieving gender equality in sculpture, the researcher Elisabet Moreira (2006) and the artist Frans Krajcberg (2008) are also brought in order to promote dialogues in relation to sculptures, feminism.

KEYWORDS

Three-dimensional. Sustainability. Caatinga. Feminism. Carranca.



O TRIDIMENSIONAL, A RESISTÊNCIA E O FEMINISMO

No Vale do São Francisco, em de Juazeiro e Petrolina, existe um movimento artístico escultórico realizado por artistas mulheres da região, coletando árvores mortas e criando projetos de ensino escultórico na região. O simples ato de arrodar uma escultura, permite que interpretações possam fluir entre espectador e obra, gerando novas reflexões.

Em meados de 2005, uma artista se interessou pelo aprendizado de esculturas em madeira e decidiu procurar um espaço da cidade conhecido por Oficina do Artesão Mestre Quincas, prédio cedido pela prefeitura municipal, em Petrolina PE. Logo, percebeu o machismo estrutural que dominava o ambiente. O motivo primordial dos impedimentos e a tentativa de silenciamento para ela não se tornar escultora era: 'o ser mulher'. Foi preciso muito força, para desafiar a toxicidade desigual do ambiente a qual decidira mergulhar, paciência para escutar os: 'isso não é coisa de mulher', 'aqui a gente só trabalha sem camisa' e responder: 'não tem problema eu tiro minha camisa também'.

Na época, sem material para trabalho, precisou repensar a forma como conseguiria matéria prima para executar as esculturas, passou coletar os mínimos pedaços de madeira que ele, os outros escultores descartavam. Desde pequenos pedaços de tocos e raízes, tudo era reaproveitado. Pois a mesma só fazia esculturas de pequeno porte, por reaproveitar pequenos pedaços dos escultores, nessa época só tinha as ferramentas de corte manual. Segundo PASSERON:

O objeto da poética é certamente restrito a conduta criadora- mas o campo de investigação em que tal conduta pode ser percebida, é novamente um campo estendido, o da antropologia histórica e suas variedades (...). O objeto estético no domínio da arte e alhures é precisamente o sentimento que os outros (sem falar da natureza) nos inspiram. (PASSERON, 1997,108)

Por ser mulher, não era convidada a ir para o mato coletar madeira, sempre com a desculpa de que a madeira era muito pesada e só podia ir 'Homens', que sua presença, só iria atrapalhar, por ser menor em tamanho físico e não conseguir pegar grandes pedaços, também por falta da motosserra. Reciclava os pedaços que eram extraídos das grandes esculturas dos escultores. Muitos tinham o hábito de queimar seus resíduos, e esses eram coletados ainda antes de irem para a fogueira, no entanto, com o passar do tempo, sua percepção mudara, mesma passou a coletar os pedaços queimados, passando a ver texturas e imagens nesses pedaços queimados e usar isso tridimensionalmente. Por esse motivo, ganhou um apelido, Urubu, e esse apelido se estendeu por anos até culminar em um episódio policial. Logo após o episódio, ela sofreu tentativa de feminicídio em seu ambiente de trabalho, quando proferiu que: 'nada mais a segurava'.

Mulher da periferia, no bioma Caatinga, mãe solo, sem experiência na área artística, a não ser tricô e crochê. Após uma separação, mãe-solo, por motivos de que ela decidiu ser artista, então teve que assumir toda a responsabilidade da filha de dois anos. Muitas vezes chegava a cortar o cabelo muito curto para economizar nos cosméticos e assim, comprar a alimentação de sua cria.

Com o passar do tempo, a autoconfiança aumentava e a infinidade de possibilidades que a madeira lhe apresentava, até nos pedaços do fogo eram reaproveitados, tudo se tornara arte nas mãos de Carina. Isso irritava alguns dos escultores, ao perceberem que até as esculturas de pedaços de madeira encarvoadas, passaram a ter rotatividade de vendas. Para reafirmar isso, discorre Krajcberg, ativista que utilizava raízes e troncos de árvores carbonizadas:

A maneira que encontrei de exprimir minha indignação, foi de transformar em arte os restos mortais da natureza que o homem violenta, levando cinzas, árvores tornadas carvão, cipós retorcidos e raízes extirpadas de seus chãos às galerias e museus de arte do mundo (KRAJCBERG, 2008, p.48).

Todo o trabalho escultórico dessa artista foi feito e tencionado em cuidados voltados para preservação da Natureza, como coleta de árvores derrubadas, coleta de restos de fogueiras nos períodos juninos e sobras de pedaços de madeira nobre em madeiras das duas cidades. A partir destas inquietações, podemos afirmar que a artista e ativista começou a fazer uso da tecnologia e das redes sociais para mapeamento e divulgação artística e usufruindo dos benefícios motosserras para coletas, resignificando a motosserra enquanto ferramenta capaz de criar e não apenas de ceifar a vida das árvores, mostrando como a ferramenta se adequa aos seus membros para trabalhar, como se eles fossem uma extensão de suas mãos, podendo ser considerados ciborgues. Na concepção de Haraway:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. Os movimentos internacionais de mulheres têm construído aquilo que se pode chamar de “experiência das mulheres”. Essa experiência é tanto uma ficção quanto um fato do tipo mais crucial, mais político. A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade (HARAWAY, 1985, p.36).

Ao relacionar a teoria de Haraway com a filosofia de Krajcberg ao seu processo criativo exclusivamente com a utilização responsável de madeira morta, trazemos palavras de Krajcberg:

Existe hoje uma consciência mundial em favor do meio ambiente, graças a ela, reforça-se a ideia de que a sobrevivência da humanidade depende diretamente da sobrevivência do planeta. Essa dependência não é só de ordem física, ela é também uma fonte de inspiração espiritual, que nos permite antever um tempo infinito e dar mais sentido a vida. (KRAJCBERG, 2008, p.60-61).

Entretanto, é notável a dificuldade inicial de percebermos esta humanização da ferramenta quando nos deparamos com o embrutecimento dos terrenos devastados nos arredores de Petrolina – PE, conhecidos como cemitérios de árvores. Diante da misoginia, o mergulho de Carina foi tão profundo e tão intenso, após as violências sofridas, que se fosse pra esculpir carranca, então que fosse para espantar o machismo. No vale do São Francisco, existem ‘carrancas’, símbolo ribeirinho, conhecido por habitar a proa dos barcos que navegavam no rio para espantar os maus espíritos. Nesse sentido, discorre Elisabet Moreira:

As carrancas foram minuciosamente estudadas e descritas por Paulo Pardal, ex-professor da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, falecido em 2004, cujo trabalho é referência obrigatória sobre este assunto: Carrancas do São Francisco, Serviço de documentação geral da Marinha, 1981, segunda edição revista e ampliada. (MOREIRA, 2006, p. 20).

Segundo a tradição nas lendas do rio São Francisco, ao se ouvir o gemido das carrancas, os barqueiros, tratavam de encostar a barca e tirar tudo que tinha, pois o naufrágio era certo.

Ao sentir a resistência dos escultores, para adentrar o mundo das esculturas, Carina, apropriou-se do signo ribeirinho, que se apresenta como objeto tridimensional em formato fálico, adicionando a carranca seios e brincos, como representatividade da mulher, para falar da violência psíquica e física (que são atitudes que se manifestam a partir de atos maléficos, portanto, maus espíritos a serem espantados), mas resiste ao ato de bater no peito e ser livre.

Dessa forma, carranca, que significa cara feia, está agora com a ressignificação, esculpida e pensada, com o intuito de espantar os maus espíritos da misoginia contra a mulher. A carranca de peito Zaia, virou uma ideia, uma família identitária com nome e número sendo aceita pelas mulheres e comunidade LGBTQI, sendo que hoje existem carrancas de peito Zaias em vários países, como França, EUA, Colômbia, Dinamarca, Holanda e Itália.

É importante notar que, além da questão de gênero e as árvores encarvoadas temos relatos de grande preconceito e obstáculo para mulheres seguirem na prática de esculturas. Utilizando como inspiração a vertente da arte ambiental¹ e com esse processo, passou a explorar as implicações de misoginia que vinha sofrendo, a dialogar com a figura da carranca e problemáticas contemporâneas e a relação entre arte e natureza.

Em 2006, foi para a primeira Fenearte, em um stand bem pequeno da prefeitura, onde só havia ela do gênero feminino atuando como escultora, foi chamada de muitas palavras que me feriram: 'tranca-rua', 'urubu', entre outras piadinhas sexistas. No seu peito: revolta, dor, mas, nessa época eu ainda não sabia que estava sendo violentada psiquicamente.

Resiliência era a palavra. Ela olhava para a filha dormindo, chorava em silêncio e repetia que não iria desistir por nada, podiam humilhar o tanto quanto quisessem. Repetia para ela mesma: calma, seja forte. Assim Zaia, a carranca que espantava a misoginia, foi amuleto e a fortaleceu de todas as formas, tanto financeira, como ação poética, uma vez que ao ter peito e dar língua, fazendo uma cara feia para o patriarcado, intimidava os machistas de plantão.

Em um dia, ela chegara à Oficina para trabalhar e encontrara novamente suas esculturas jogadas no chão, fora das estantes. Ao questionar o porquê do procedimento, novamente ouviu: "isso não é coisa de mulher", "trabalhamos aqui sem camisa", entre outras palavras machistas...

Cansada das opressões e humilhações, Carina pegou sua enxó (ferramenta pesada de mão) e começou a ferir a sua maior carranca com toda força que tinha em si. E quando cansava o braço, esturrava em gritos bem altos. Essa reação deixou os escultores com os olhos bastante arregalados e falando: 'hoje ela está com o cão nos couros'. E sequer encostavam perto do acontecimento da carranca.

Eles pensavam que ela estava destruindo a carranca. Mas, eu estava refazendo a carranca, esculpindo nela os peitos. Depois de vários gritos, reorganizou suas esculturas e falou: a partir de hoje, minhas carrancas terão peito para representar a mulher na sua luta contra a misoginia.



¹ Ecologicalart ou ecoart. A arte ecológica é um gênero de arte e prática artística que busca preservar, remediar e/ou vitalizar as formas de vida, recurso e ecologia da Terra, aplicando os princípios dos ecossistemas. É diferente da landart, pois nesta última não há prerrogativa da sustentabilidade na criação das obras de art.

De fato, a carranca ficara bastante diferenciada das demais. E no outro dia fora vendida a um colecionador por um valor bem acima da média das outras carrancas do mesmo tamanho. Esse acontecimento deu a Carina o pouco de confiança que ela precisava, para nunca mais desistir da escultura. Eles tiveram que aceitar o fato de que a carranca de peito, foi vendida por um valor muito superior ao que as carrancas deles eram vendidas, do mesmo tamanho, valia. Temos o início do empoderamento da mulher, mãe-solo, periférica.

Em outro tempo, fora uma equipe para escreverem o livro dos artistas populares de Pernambuco. A equipe fotografou os artistas populares de todo o estado para compor o livro de capa dura, um projeto do Governo Estadual. Ela tinha passado o dia esperando, quando ao final da tarde precisava buscar a criança na escola. Logo após a saída chegou à equipe e fotografou todos os escultores e quando perguntaram quem fazia aquelas carrancas de peito, os escultores falaram que ela, Carina, mas só fazia por hobby. Temos o apagamento da artista por diversas vezes e ocasiões.



CALUNIADA, EXCLUÍDA, IMPEDIDA, HUMILHADA, MAS...

Continuava com seu pensamento firme. Em outro projeto da TV local, onde cada escultor arrumava o seu cenário para uma entrevista, houve mais uma tentativa de apagamento, dessa vez frustrada. No dia das gravações, perguntei aos escultores, se poderia participar, mas disseram que só era para os homens. O tempo passou e começarão a passar os takes em horário nobre na TV. Quando eu vi, um escultor falando de sua obra, só que ao fundo, no cenário dele, a maioria eram esculturas.

Esperou o outro dia amanhecer, e então foi à sede da tevê em horário comercial. Pediu a recepcionista para falar com o diretor de imagens. Ao ser chamada, explicou e reivindicou os direitos, alegando que as imagens das esculturas usadas no take do escultor Nixdx, eram de autoria dela e estavam todas assinadas com seu nome. Então, ele a pediu desculpas em nome da TV e marcou um horário para fazer a chamada com ela. Temos a resistência e a (re)-existência. O apagamento dessa vez não foi possível.

O empoderamento, que se deu através da luta em provar que o machismo é vivo, comum e aceito pela sociedade, a sagacidade em querer aprender usar ferramentas mecânicas, para aquisição de árvores mortas, explorando a materialidade e o signo ribeirinho: a carranca. Além da luta para se manter como artista na periferia, enquanto profissional da escultura e aliada às máquinas, ela cresce financeiramente, construindo seu ateliê e ensina a outras mulheres. O tema de seu TCC, foi sobre o ensino de esculturas. Temos o empoderamento intelectual e financeiro.

Então afirmaremos que as máquinas furadeira, lixadeira e tico-tico antecederam a motosserra na produção e arrecadamento de economias para aquisição da motosserra. A motosserra é uma ferramenta que acoplada ao corpo da artista, pode ser considerada uma extensão de seu próprio corpo, com participação direta no processo criativo. Afirmamos também que a carranca de peito, como objeto escultórico, com sua cara feia, se aliou a tecnologia para espantar o machismo e a

misoginia. enquanto Haraway postula sobre essa facilitação gerada pelas máquinas, quando as mulheres saíram para estudar e trabalhar fora, Moreira reafirma o mito da cara feia das carrancas, Carina produz para a contemporaneidade.

Dessa forma, a mulher ribeirinha se torna empoderada e inspiradora através de sua escultura e o uso das máquinas e internet foram de grande valia.

Ao sair pela Caatinga, transformando a vida de árvores que também são corpos violentados tal qual o das mulheres se foram, ela honra e se sente honrada, mudando também sua realidade usufruindo a possibilidade de viver novos horizontes como por exemplo a vida acadêmica.

REFERÊNCIAS

EXPOSIÇÃO/EXIBITION FRANS KRAJCBERG: NATURA. Museu de Arte Moderna- Pavilhão OCA- São Paulo. Out/2008.

HARAWAY Donna J. Antropologia do Ciborgue. Texto: Manifesto Ciborgue. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. Carrancas do Sertão: signos de ontem e de hoje. Gráfica Franciscana. SESC/PE, 2006.

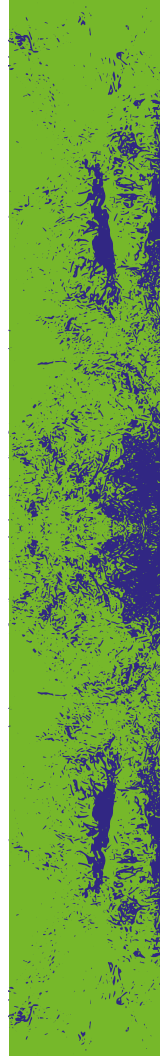
PARDAL, Paulo. Carrancas do São Francisco. 2ª.ed. Rio: Serviço de Documentação Geral da Marinha. A carranca; um símbolo Fállico. In revista da Comissão Mineira de Folclore, núm. 20, agosto de 1999, pág 1398-143

READ. H. Escultura Moderna. Editora-WMF Martins Fontes. Bela Vista- SP. 2003.

READ. H. Educação pela arte. Editora-WMF Martins Fontes. Bela Vista- SP. 2001. .

PASSERON, Renné. Da estética à poética. Porto arte, Revista de Artes Visuais, PPGAV,V.8, N 15, p 103-116, Nov.2007.

VENTRELLA R. BORTOLOZZO S. FRANS KRAJCBERG. Editora Moderna. São Paulo. Primeira edição. 2007.





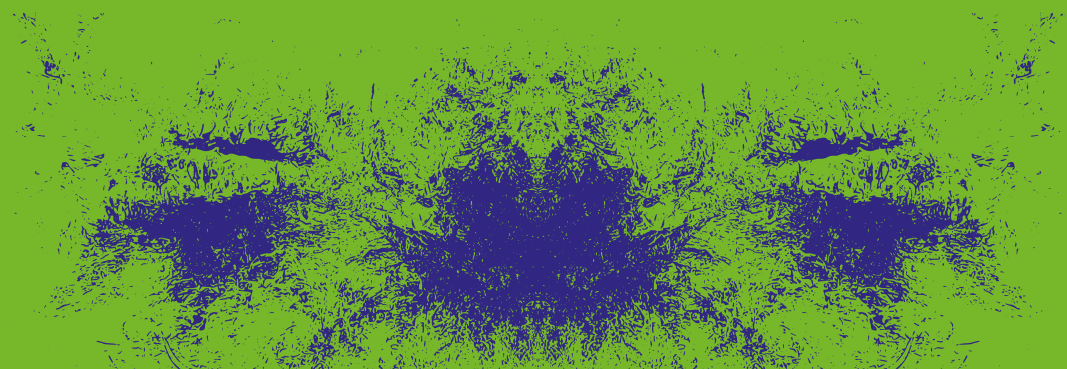
BRUNO RIBEIRO

NUDE CONCEITINHO: UMA BREVE INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO PORNO AMADOR NA INTERNET

NUDE CONCEPT: A BRIEF
INTRODUCTION TO THE HISTORY OF
AMATEUR INTERNET PORN

BRUNO RIBEIRO

Universidade Federal do Paraná



RESUMO

Se entre os anos 1970 e 1990 o mercado pornográfico esteve limitado ao modelo de produção industrial, a partir dos anos 2000 presenciamos uma virada na forma de produzir pornografia. Os smartphones munidos de câmeras digitais e acesso à internet abriram espaço para que os sujeitos desviantes assumam o protagonismo. De que maneira a pornografia amadora pode tensionar o modelo de gênero/sexualidade hegemônico? Este trabalho pretende apresentar uma breve retrospectiva da pornografia amadora na era digital, dando ênfase à potencialidade criativa viabilizada pela apropriação das tecnologias de registro e distribuição.

PALAVRAS-CHAVE

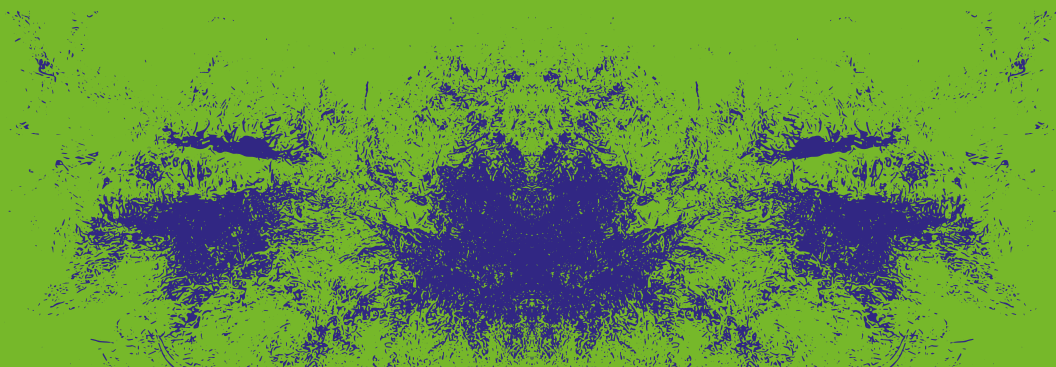
Internet. Pornô amador. Tumblr.

ABSTRACT

If between the 1970s and 1990s, the pornographic market was limited to the industrial production model, since the 2000s we have witnessed a change in the way pornography is produced. Smartphones equipped with digital cameras and Internet access have opened space for deviant subjects to take the lead. In what ways can amateur pornography tension the hegemonic gender/sexuality model? This paper intends to present a brief retrospective of amateur pornography in the digital era, emphasizing the creative potentiality made possible by the appropriation of recording and distribution technologies.

KEYWORDS

Internet. Amateur porn. Tumblr.



A INDÚSTRIA PORNOGRÁFICA

Atualmente, a pornografia é mais conhecida pelo modelo de produção estabelecido industrialmente no audiovisual. Antes restrita à clandestinidade, em 1969 a pornografia é legalizada nos Estados Unidos, dando início à produção em massa por estúdios especializados. No início dos anos 1970 esses filmes foram exibidos em cinemas de rua, entretanto, com a crescente popularização do VHS, os estúdios passaram a investir em produções mais baratas, dedicadas ao consumo doméstico do espectador. Nesse processo houve um barateamento das produções, onde os filmes pornográficos se dedicaram a retratar as cenas de sexo de maneira cada vez mais direta, se distanciando de um modelo narrativo e confiando em uma estrutura de produção específica, simplificada, com tramas suficientes apenas para justificar as interações explícitas (GERACE, 2015, p. 200).

Conforme essa indústria ganhou força, foram estabelecidos códigos visuais e narrativos específicos, como truques de ângulos, iluminação e maquiagem (GATTO, 2018, p. 467). Além disso, interessa notar que essa pornografia *mainstream*¹ é fundamentalmente ligada à cultura heterocisnormativa, sendo produzida por e para homens, não contemplando a pluralidade de corpos, gêneros e práticas sexuais presentes em nossa sociedade. Por esse motivo, os corpos dos *pornstars* tendem a seguir padrões de beleza hegemônicos (branco, magro, atlético) e hiperssexualizados (paus, bundas e seios de grandes proporções). Mesmo no pornô gay² os corpos são codificados com base no pornô heterocissexual, reiterando os binarismos ativo/passivo, dominador/dominado, macho/efeminado (RIBEIRO, 2022, p. 43).

O avanço tecnológico teve um papel importante no desenvolvimento da pornografia. Além de impulsionar o deslocamento das exibições públicas para o consumo doméstico, o VHS viabilizou a criação de filmes caseiros (GERACE, 2015, p. 198). Com isso, o espectador pode se perceber também como criador, registrando suas próprias práticas sexuais. Entre os anos 1980 e 1990 a pornografia amadora se difundiu como uma categoria distinta do formato *mainstream*, com características opostas ao modelo estabelecido pelos grandes estúdios. Além do aspecto técnico, o pornô amador ajudou a promover uma certa “democratização” dos corpos representados em tela, possibilitando a participação de corpos muito mais



Figura 01: Codificação generificada dos corpos no pornô gay mainstream.
Fonte: Fotograma do filme *Seed Money: The Chuck Holmes Story* (Michael Stabile, 2015).

¹ O termo de origem inglesa pode ser traduzido como “fluxo principal” e se refere a um grupo, circuito ou nicho de produção dominante.

² Cito aqui apenas o pornô gay por se tratar de um nicho comercial já estabelecido. Não menciono o pornô lésbico pois no âmbito do mainstream as mulheres lésbicas não possuem produções dedicadas a elas enquanto consumidoras, sendo retratadas como objeto de fetiche para o olhar heteromascuino. O mesmo acontece com pessoas não-binárias, trans e travestis, que quando (e se) aparecem nos filmes produzidos pela indústria, é na condição problemática de satisfazer o fetiche do espectador cisgênero.

diversos do que o padrão *pornstar* (VIEIRA JR; 2018, p. 494). Não que esses corpos não apareçam na pornografia *mainstream*, mas quando ocorrem é na condição de exceção, retratados como objetos de fetiche. A pornografia amadora, contudo, traz a possibilidade de que esses corpos tomem o protagonismo.

PORNÔ AMADOR NO INÍCIO DA ERA DIGITAL

Apesar do viés inovador, o pornô amador em VHS esteve restrito ao consumo doméstico pelos próprios criadores/espectadores ou à circulação local, pouco impactando sobre a indústria. Esse cenário só começou a mudar na era digital, a partir dos anos 2000, com a difusão da internet e das câmeras digitais. Nesse período os estúdios passaram a abandonar a comercialização de seus filmes em mídias físicas, como o VHS (e mais tarde o DVD), para manter suas produções disponíveis exclusivamente *online*, em sites com acesso por meio de um sistema de planos de assinatura.

Por volta de 2007 começaram a surgir as primeiras plataformas digitais gratuitas dedicadas a conteúdo explícito, possibilitando aos usuários produzir e compartilhar suas próprias criações. Nomes como *Pornhub*, *XVideos* e *XTube* se estabelecem como versões adultas do *Youtube*. Apesar da presença de vídeos amadores, esses sites são dominados por obras oriundas do *mainstream*, inicialmente disponibilizadas ilegalmente pelos usuários (RIBEIRO, 2022, p. 63). Com a perda de lucro devido a essa prática, os estúdios se mobilizaram criando perfis oficiais e distribuindo trechos de seus filmes de maneira gratuita, como *teasers* de divulgação com o propósito de incentivar o espectador a buscar o conteúdo completo, pagando pelos planos de assinatura de seus *websites*.

No mesmo período surgiram as primeiras plataformas de *streaming* e *videochat*, como o *Cam4*. Essa categoria de *website* pornográfico funciona em forma de videoconferência, onde o usuário pode criar um perfil e realizar performances em tempo real para uma “sala” com diversos espectadores, que podem interagir e oferecer gorjetas por meio de caixas de texto exibidas em tela. Uma parte do lucro adquirido é reservado à plataforma, enquanto o restante é repassado ao usuário/performer.

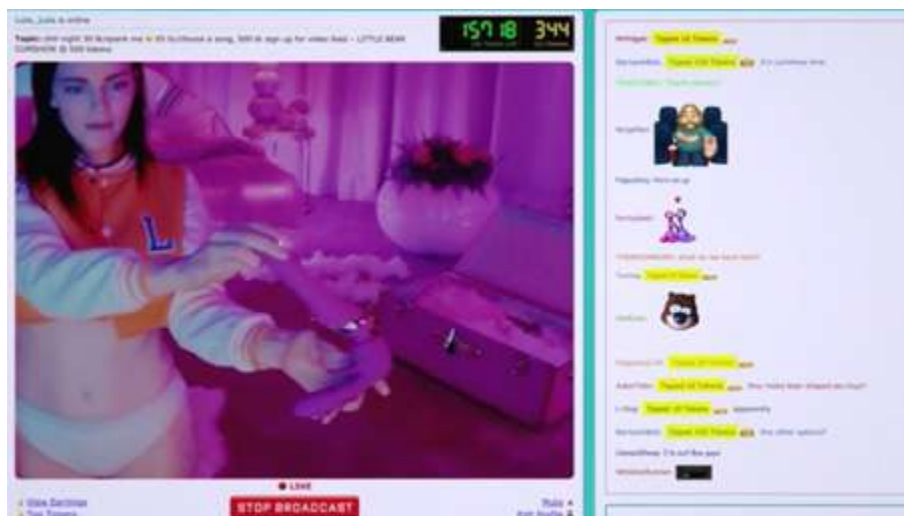


Figura 02: Exemplo de interface de uma plataforma de videochat.
Fonte: Fotogramas do filme *Cam* (Daniel Goldhaber, 2018)

PORNÔ DESVIANTE NA ERA TUMBLR

Na contramão desses *websites*, cujo único propósito é a publicação de obras pornográficas, existe outro nicho amador que, ao invés disso, utiliza de plataformas dedicadas a publicações de assuntos diversos, mas que permitem a veiculação de conteúdo adulto. Diferente de redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram*, que são extremamente sensíveis a qualquer imagem que exiba mamilos ou pelos pubianos, existem plataformas nas quais os usuários gozam de uma maior liberdade quanto a publicação de textos, imagens e vídeos de caráter sexualmente explícito.

Um desses exemplos é o *Tumblr*, que se popularizou a partir de 2010. Destinada à criação e gerenciamento de *blogs* pessoais, a plataforma possibilita o compartilhamento de textos, faixas de áudio, fotografias, vídeos e GIFs. Oposto ao modelo heterocissexista das plataformas mencionadas anteriormente, o *Tumblr* se destacou principalmente entre a comunidade LGBTIA+ pela presença expressiva de conteúdo explícito produzido *por e para* os sujeitos não contemplados pela pornografia *mainstream*, exibindo uma maior diversidade de corpos, expressões de gênero e práticas sexuais (VIEIRA JR; 2018, p. 481).

Um dos pontos que pode ter favorecido a difusão do *Tumblr* entre esse público é o seu sistema de *reblogs*. Através de uma interface de fácil utilização, os usuários podem replicar quaisquer publicações em suas próprias páginas, criando curadorias de imagens e vídeos de seu interesse. Essas publicações diversas permearam as produções autorais, ajudando a criar painéis de inspiração para outros usuários, em uma rede de artistas pornográficos unidos por uma espécie de senso de comunidade. Interessa notar que essas produções pornográficas amadoras publicada no *Tumblr* demonstram uma certa preocupação técnica/artística, específica desse meio, onde percebe-se sobretudo uma intencionalidade de fruição estética, ao contrário do pornô *mainstream*, cuja preocupação é fundamentalmente funcional/masturbatória (RIBEIRO, 2022, p. 65).

Em dezembro de 2018, o *Tumblr* anunciou uma alteração nas regras da plataforma, prevendo a proibição de qualquer conteúdo explícito. Após a instalação dessa censura, diversos usuários/criadores migraram para outras plataformas, sendo uma delas o *Twitter*, que dispõe de uma estrutura de compartilhamento de publicações semelhante à do *Tumblr* (RIBEIRO, 2022, p. 66). Entretanto, nos últimos anos as publicações de viés artístico e/ou subversivo tem perdido força, dando lugar a um pornô amador muito mais próximo do modelo hegemônico: coitocentrado, falocêntrico e heterocisnormativo, traduzido em corpos que seguem o padrão *pornstar* já mencionado.



Figura 03: Prática sexual não-hegemônica em uma obra publicada no Tumblr. Fonte: Gospel of Piss (Sebastián Gherré, 2016).

Um dos possíveis motivos para essa especificidade é a crescente popularização de plataformas de comercialização de conteúdo, como o *OnlyFans*. Nesse sistema o performer pode criar uma página pessoal para publicar seu conteúdo, que só é acessível ao público mediante o pagamento de um plano de assinatura. Uma parte desse lucro é retida pela plataforma, enquanto o restante é repassado ao performer. Essa categoria pode então ser considerada uma híbrida entre o *Cam4* e o modelo adotado pelos sites oficiais dos grandes estúdios.

Considerando o viés mercantilizado dessa modalidade de distribuição de amadora promovida pelo *OnlyFans*, não é surpresa que as publicações do *Twitter* desempenhem o mesmo papel dos teasers, incentivando o usuário/espectador a buscar pelo conteúdo completo, pagando por ele. Tal qual ocorre no pornô produzido industrialmente, os corpos que se encaixam nos padrões normativos “vendem mais”, o que pode justificar a crescente presença de obras que retratam corpos, expressões

de gênero e práticas sexuais hegemônicas, em detrimento das propostas artísticas subversivas que vinham sendo observadas no *Tumblr* entre 2010 e 2018.

CONSIDERAÇÕES

Embora viabilizem a publicação de produções amadoras, websites como o *XVideos*, o *Cam4*, o *Twitter* e o *OnlyFans* são dominados por corpos dentro dos padrões hegemônicos, apresentando uma evidente demarcação de gênero binária e heterocissexista. Desse modo, até que ponto podemos considerar que essa pornografia amadora difundida no meio digital pode representar, de fato, um tensionamento dos códigos visuais estabelecidos pelo pornô *mainstream*? Não se trata então de debater o que a pornografia amadora online é, mas sim o que ela pode ser. A questão é pensar a potencialidade criativa dessas tecnologias, permitindo que o espectador dissidente tome o protagonismo ao produzir sua própria pornografia, de maneira distinta aos códigos visuais engessados do pornô *mainstream* (MILANO, 2014, p. 41). Conforme os dispositivos de registro e distribuição tem se difundido na atualidade, abre-se a possibilidade para que os sujeitos negligenciados pela indústria produzam sua própria pornografia, representando os corpos e os desejos desviantes.

REFERÊNCIAS

GATTO; Fabián Gimenez. Notas Sobre Pornografia Expandida. Revista Imagofagia. 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1659>. Acesso em: 01/05/2020.

GERACE, Rodrigo. Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MILANO, Laura. Usina Posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. 1ed. Buenos Aires: Título, 2014.

RIBEIRO, Bruno. Processos de criação pós-pornô: autogestão, exibicionismo e internet. Araraquara, SP: Letraria, 2022. Disponível em <https://www.letraria.net/processos-de-criacao-pos-porno/>

VIEIRA JR; Erly. Desejos Carnudos: corpos gordos, háptico e pornô gay amador. Revista Imagofagia. 2018. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1517>. Acesso em: 01/05/2020.

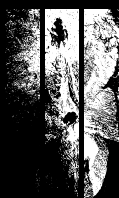
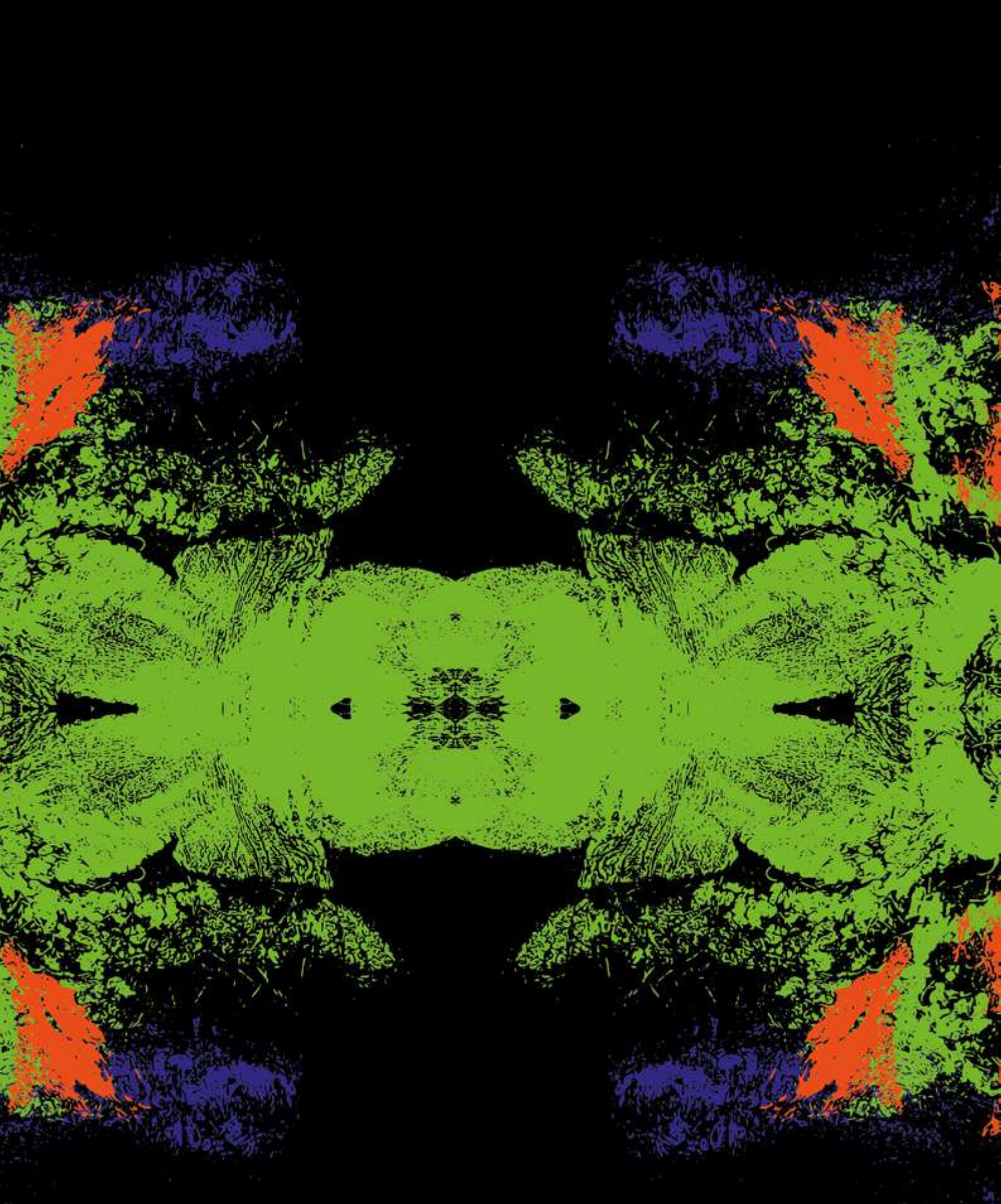
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471 Seminário Internacional de Artes Visuais (1. : 2022 : Porto Alegre, RS)
Ars Sexualis'22. Anais [recurso eletrônico] / organização Bruno
Novadvorski ... [et al.]. – Porto Alegre : Ars Sexualis, UFRGS, 2022.
110 p. : il. Color

Tema : Sexualidades dissidentes do sul global
ISBN 978-65-5973-231-9 (E-book pdf)

1. Sexualidade. 2. Artes Visuais. I. Novadvorski, Bruno, org. II.
Gonçalves, Sue, org. III. The Red, Chris, org. IV. Celeste, Nayana,
org. V. Título.

CDU 7.039



ARS
SEXU
ALIS
PUBLICAÇÕES