



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriela Jahn

DESENHOS DE *INTIMICIDADE*:

movimentos entre espaço urbano e doméstico em processo de criação

Belo Horizonte

2024

Gabriela Jahn

DESENHOS DE INTIMICIDADE:

movimentos entre espaço urbano e doméstico em processo de criação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes visuais

Orientador(a): Rita Lages Rodrigues

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

741.01 J25d 2024	<p>Jahn, Gabriela, 1992- Desenhos de intimidade [recurso eletrônico] : movimentos entre espaço urbano e doméstico em processo de criação / Gabriela Jahn. – 2024. 1 recurso online.</p> <p>Orientadora: Rita Lages Rodrigues.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Desenho – Teses. 2. Espaço urbano – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Desenho – Filosofia – Teses. 5. Arte – Filosofia – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Rodrigues, Rita Lages. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GABRIELA JAHN VERRI**

Número de Registro **2022688109**

Título: “**Desenhos de Intimicidade: movimentos entre espaços urbano e doméstico em um processo de criação**”

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Claudia Inês Hamerski – Titular – UFRGS

Profa. Dra. Brígida Moura Campbell Paes – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 29/08/2024, às 09:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Inês Hamerski, Usuária Externa**, em 29/08/2024, às 10:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Brigida Moura Campbell Paes**, **Professora do Magistério Superior**, em 03/09/2024, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/09/2024, às 12:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3504553** e o código CRC **DAF08103**.

Dedico este trabalho à May Cyrne, amiga
brilhante e corajosa que ilumina cidades e
intimidades por onde passou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha irmã, Fernanda, por compartilhar comigo a paixão pela pesquisa e pela educação e por ser sempre sincera. À minha mãe, Beatriz, pelo incentivo e amor inesgotáveis, e por me ensinar a buscar autonomia através da educação. E à minha avó, Vera, por confiar na minha percepção e nos meus questionamentos.

À querida professora Rita Lages Rodrigues, que orientou essa pesquisa e me recebeu com interesse e carinho, pela confiança e pelo incentivo ao desenvolvimento autônomo, compartilhando generosamente sua visão crítica sobre os espaços das mulheres nas artes do Brasil.

À CAPES por me permitir dedicação integral à pesquisa, fomentando o conhecimento em artes e o desenvolvimento de uma educação gratuita e de qualidade.

À mestra Eva Schul, por me ensinar as delícias da disciplina aliada às inteligências do movimento. Ela me devolve ao meu corpo e me ensina a mover com sinceridade e dedicação.

À Claudia Hamerski, por ser uma referência acessível, gentil e generosa como artista, educadora e pesquisadora, e pelos apontamentos imprescindíveis ao desenvolvimento deste trabalho.

À Luiza Marcolino, amiga cuja conexão transformou Belo Horizonte em lar para mim e que, através da sua brilhante disponibilidade para a arte e para a transformação constante me dá esperança na entrega sensível e pesquisa comprometida com a própria intuição.

À Luiza Cabistani, amiga maravilhosa que compartilha sua existência plenamente com todes ao seu redor, por ser exemplo lealdade, de determinação e de senso crítico sensível e insistente.

Às amigas Roberta Zorzetti, Enrico Garziera e Giuliano Danesi por me aceitarem incondicionalmente, me permitirem confiar cegamente e caminharem sempre ao meu lado compartilhando suas alegrias e vulnerabilidades comigo.

Às crianças Lelê e Vivi, sobrinhas queridas, por serem exemplo de alegria, curiosidade, gentileza e carinho.

RESUMO

A pesquisa teórico-prática que resultou neste trabalho investiga os movimentos entre cidade e intimidade através de um processo criativo transdisciplinar. O trabalho explora o conceito de *intimicidade* a partir de práticas expandidas em desenho, como a *GIF Art*, a videoarte, a performance e a dança. Esse neologismo descreve movimentos cíclicos entre esferas pública e privada, transformando, através da integração, linguagens artísticas que conectam práticas de desenho a poéticas do movimento. A rua é compreendida como espaço de exercício de cidadania e de produção de narrativas subjetivas e coletivas. São analisadas dimensões biopolíticas da objetificação (Fredrickson & Roberts 1997), como a autovigilância (Calogero et al. 2011) e o assédio sexual urbano (Bowman 1993). Os fenômenos sociopolíticos e psicossociais abordados no texto são acessados também em seus aspectos simbólicos e poéticos. Observa-se que os trânsitos desenhados entre rua e casa constituem as subjetividades de quem ocupa esses espaços, criando, em suas estruturas materiais, territórios afetivos, criativos e políticos. Conclui-se que, tanto nas práticas expandidas em desenho como nas relações sociais, o movimento autônomo e impremeditado de corpos-subjetividades marcados como *outro* tem potencial de romper expectativas sociais de docilidade e de submissão, perturbando relações de poder e reivindicando agência e reconhecimento de subjetividades plenas de direitos.

Palavras-chave: arte transmeios; campo expandido; Gabriela João; GIF; teoria da objetificação.

ABSTRACT

The theoretical-practical research that results in this thesis investigates movements between city and intimacy through a transdisciplinary creative process. The study explores the concept of *intimicity* through expanded drawing practices, such as GIF art, videoart, performance art and dance. This neologism describes cyclical movements between public and private spheres, transforming through integration artistic languages that connect drawing practice to poetics of movement. The street is understood as a space where citizenship is exercised and where subjective as well as collective narratives are produced. Biopolitical dimensions of objectification (Fredrickson & Roberts 1997) are analyzed, such as self-surveillance (Calogero et al. 2011) and street harassment (Bowman 1993). Such socio-political and psychosocial phenomena examined in the text are also discussed in their symbolic and poetic aspects. It is observed that transit between urban and domestic spaces constitutes the subjectivities of those who draw through and occupy such spaces, creating in these material structures affective, creative and political territories. It is concluded that, in expanded drawing practices as well as in social relations, autonomous, conscious and unexpected movement of embodied subjectivities marked as a social *other* have the potential of breaking social expectations of docility and submission, disturbing power relations and reclaiming agency and recognition of such subjectivities' full-fledged rights.

Keywords: expanded field; Gabriela João; GIF; objectification theory; transmedia art.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	12
2	DESENHO, EXPANDIDO	24
2.1	Observação em primeira pessoa e autorretratos	32
2.2	Cenas urbanas, neons e tratamento digital	46
2.3	<i>GIF Art</i> e videoarte	51
2.4	Rastros de performatividade	69
2.5	Arte transmeios além dos objetos	84
3	REFLEXÕES TEÓRICAS, GÊNERO E OBJETIFICAÇÃO	91
3.1	Epistemologias feministas e linguagem	96
3.2	Objetificação de sujeitos feminizados	105
3.2.1	Teoria da objetificação	110
3.2.2	Ocupação de espaços públicos	116
4	<i>INTIMIDADE ENTRE ARTE E POLÍTICA</i>	119
	REFERÊNCIAS	131

1. Apresentação

Sentado na Rua Guajajaras, entre a Av. João Pinheiro e a Rua da Bahia, no Centro de Belo Horizonte, uma pessoa passa os dias desenhando e pintando grandes pétalas de flores com lápis de cor sobre folhas sulfite brancas. Nas primeiras vezes que o vi, o homem estava sentado no único degrau em frente a uma loja desocupada. Mas, depois de algumas semanas, a loja foi reaberta para reformas, e ele passou a ocupar uma parede da Faculdade de Direito e sentar-se sobre sua bolsa de viagem. Na calçada toda há sombra. O sol de Belo Horizonte, aprendi ao chegar de Porto Alegre, brilha muito, queimando suavemente. Assim, a pele do homem é protegida pelos prédios, nos quais ele não entra, seja por exclusão ou por vontade própria. Assim, ele cria, diariamente, um atelier a céu aberto ao despertar e tirar seus materiais da malinha e sentar-se sobre ela. Já dentro dela imagino estar contido o universo funcional do artista: roupas, lápis de cor, folhas de papel A4, fios encerados coloridos e talvez também itens de higiene.

O vi diariamente ao longo do ano de 2023, e quase sempre realizando apenas uma atividade: colorindo. Raramente o vi dormir, pois ele fica sentado na bolsa, colorindo, até tarde. Para vê-lo dormir, é preciso estar na rua além do horário em que ele fecha o ateliê. Nunca o vi comendo. Nunca. Mas imagino que, para levar o dia de trabalho criativo do início da manhã até o início da madrugada, todos os dias, deve comer, e comer bem.

Logo que ele chegou na vizinhança, busquei algum contato. Cumprimentei-o algumas vezes, até ele finalmente olhar para mim. Depois, trocamos algumas palavras. As primeiras, em uma tarde de sábado. A gente não se entendeu muito bem. Ele tem um sotaque forte, que me soou a norte dali. Então, para ele, meu sotaque, ao sul, deve ser igualmente codificado. Ele disse que vendia macramê e me mostrou alguns trabalhos. Os fios do artesanato eram das mesmas cores que ele usa para pintar as pétalas de flor gigantes. Não me lembro de ter visto ele trançando os fios, só colorindo pétalas de flor. Eu falei algumas amenidades, em uma noite ou outra que parei ali. Depois desses contatos introdutórios, comecei a perceber que ele notava minha presença de longe, mas quando eu chegava perto, evitava ao máximo contato visual. De início, achei que era coisa de timidez ou orgulho. Mas,

hoje em dia, já acho que tem a ver com alguma feminilidade através da qual sou lida. Uma feminilidade branca, devo acrescentar.

Ele é o artista mais artista que já vi. Ele só faz arte ou artesanato. É difícil categorizar: o que ele faz é repetitivo. Se colorisse sempre as mesmas imagens com as mesmas cores, eu não perceberia. Ele vive dos materiais que usa: folhas de papel brancas e lápis de cor, principalmente. E, até onde pude ver, só usa os materiais e respira. Pinta, respira e, às vezes, dorme. Não parece buscar ganhar dinheiro ou reconhecimento. Colorir parece, de longe, ser o único sentido que dá para seu cotidiano; ou, pelo menos, o sentido nuclear dele. O dia a dia dele é colorir a colorir. Não mais, nem menos. Ele tem um método, um lugar, um público, materiais e uma prática rigorosamente constante. Agachado no degrau que encontra para sentar ou na própria bolsa de viagem, colore.

Ele é bonito; magro, alto, de pele retinta. Tem um *black power* relativamente curto, preto, salpicado de um grisalho discreto, que dá dimensão e textura ao penteado. Ele veste roupas largas e aparentemente macias, confortáveis e em tons acinzentados. Acredito que ele esteja na faixa etária dos cinquenta, mas é possível que viver na rua tenha envelhecido sua aparência. Penso sobre seu passado; um mistério que convive com a certeza de encontrá-lo todos os dias, na calçada da rua Guajajaras, colorindo.

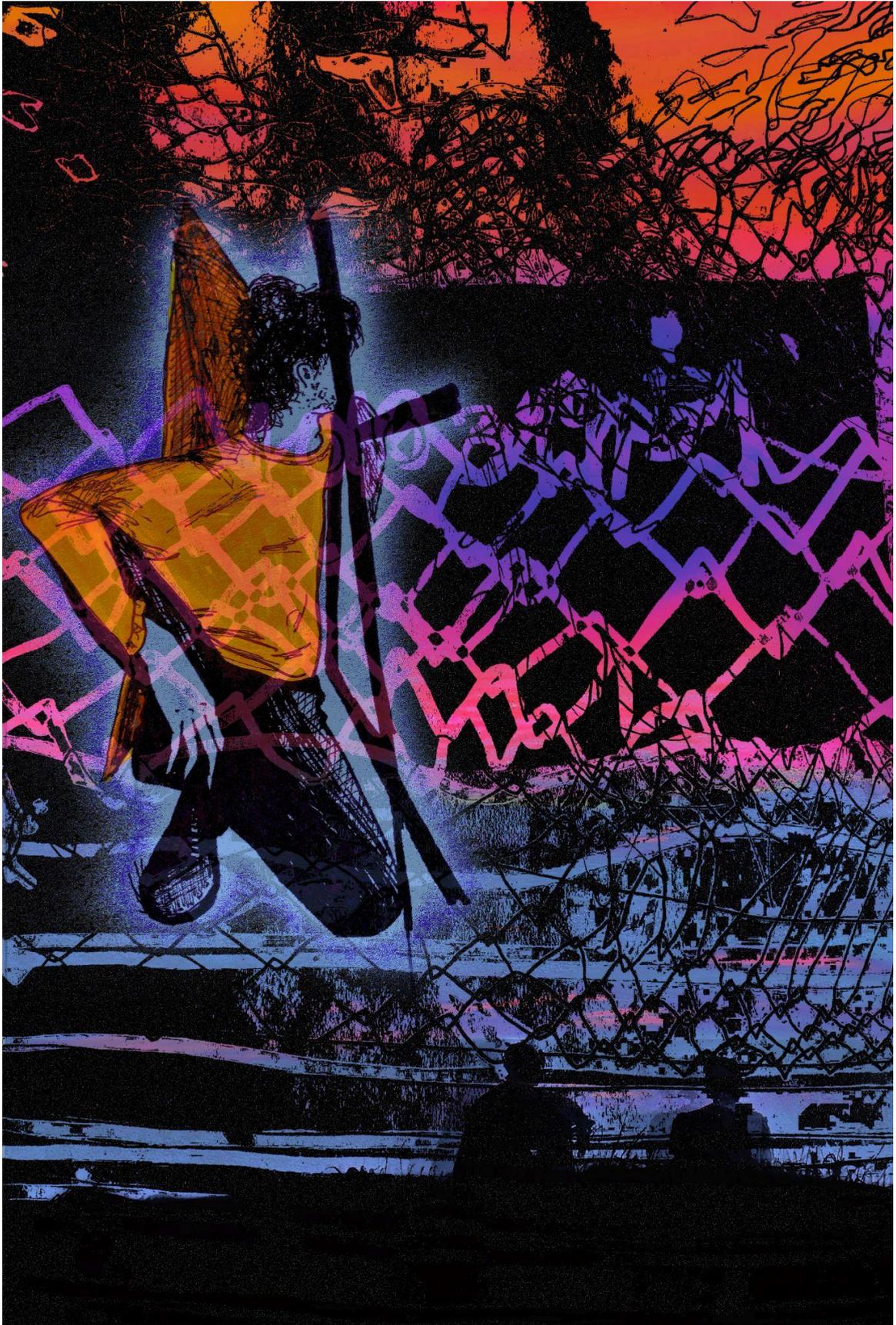


Figura 1 - 404_3, 2022. Nanquim e marcatexto sobre papel e tratamento digital. Dimensões variáveis.
Acervo pessoal.

Este trabalho é fundamentado na prática em desenho e suas possibilidades expansivas e experimentais, que resultam em objetos de arte em de desenho, *GIF art*, videoarte, performance, arte sonora e dança, dentre outras. Essas obras são compreendidas como rastros de um processo criativo experimental, realizados e compartilhados sob o nome artístico Gabriela João. Além do estudo poético dessas práticas, alicerçadas no campo expandido do desenho, o trabalho compreende discussões teóricas sobre os motivos que emergem das obras. A pesquisa é focada em alguns elementos específicos desse processo: (1) as relações entre desenho e movimento; (2) a poetização da polarização entre espaços públicos e privados; (3) as metodologias transdisciplinares; e (4) a objetificação de corpos-subjetividades.

Tanto as relações entre meios de expressão artística como entre as abordagens prática e teórica da pesquisa orbitam, ao longo do trabalho, a ideia de *intimidade*, ou seja, os movimentos e contradições entre espaços urbano e doméstico, particularmente para corpos-subjetividades marcados como *outro*. O neologismo sugere um constante trânsito, dialético e criativo, entre intimidade e cidade. Através dessa ideia, as análises poéticas e teóricas do trabalho investigam os movimentos entre casa e rua, tanto materiais como conceituais, em suas potências poéticas e políticas.

O objetivo central da pesquisa é investigar a *intimidade* através de práticas expandidas e experimentais em desenho. Uma das hipóteses da pesquisa é que a produção de subjetividades de pessoas cujos corpos são submetidos social e politicamente à objetificação adquire traços e texturas cada vez mais complexas conforme resistem a tal discriminação. Os desenhos criados a partir dessa investigação são resultado da observação dessa complexidade de traços, linhas, texturas, cores, luzes e sombras. Os fenômenos sociais ligados à objetificação estão associados às práticas artísticas que compõem essa pesquisa.

O que acontece quando “objetos” se movem autonomamente? Qual o papel do movimento para as reivindicações de corpos-subjetividades objetificados – a partir de signos sexuais, de raça, de deficiência – nos espaços públicos da cidade? Em que medida o movimento de corpos-subjetividades atravessados por processos de feminização afeta sua construção intersubjetiva? E qual o papel dos espaços que eles ocupam nos seus processos de subjetivação? A partir de questões como essas,

propõe-se traçar relações possíveis entre corpo, movimento, feminização, cidade e intimidade através de imagens originadas no desenho, além de textualmente.

O trabalho foi desenvolvido, além de textualmente, a partir do desenho em suas diversas possibilidades, expandindo-se para os territórios transdisciplinares que caracterizam a arte contemporânea, compreendida como um território poético em que as diversas áreas das artes e do conhecimento se entrecruzam, e onde as fronteiras entre elas esvanecem-se em benefício das ideias expressas nos objetos artísticos.

Desenho e escrevo; escrevo, desenho e danço; leio e observo; registro, edito, desenho, ouço, escrevo, produzo. Crio como quem deixa rastros de que o corpo objetificado, que é observado como se não pudesse olhar de volta, observa também, e o faz crítica, contemplativa e criativamente. Tais rastros são pistas de movimentos que por si só desafiam a objetificação. Como é possível aferir o movimento, senão por traços e resquícios? Mesmo o movimento que acompanhamos visualmente em primeira mão – de alguém caminhando do outro lado da rua ou mudando de expressão conforme interage conosco – é uma projeção neural, uma organização dinâmica de consecutivas imagens estáticas. Visualmente, o movimento é sempre ilusório, tanto no desenho ou na animação quadro a quadro, quanto na interação visual, direta e tridimensional com sua materialidade.

Nesse sentido, a única forma real de experienciar o movimento é movimentando-se ou deixando-se movimentar. Sinto o vento movimentando o ar ao redor e através da minha pele. Sinto a transferência do meu peso de uma perna a outra conforme dou um passo. Sinto a gravidade puxando (ou empurrando) meu corpo para baixo enquanto me esforço para manter o equilíbrio. Evidentemente, a visão é também um meio de sentir. Mas parece que quanto mais complexa é uma experiência sensorial, mais difícil se torna compartilhá-la visualmente. E quanto mais complexa essa experiência se torna, ela passa do plano sensorial ao sensível e, então, a visualidade pode figurar como não muito mais que um rastro, uma pista estática de um universo continuamente dinâmico.

Dessa lente reflexiva sobre os limites do fazer artístico e suas metodologias de pesquisa, advém a noção de arte contemporânea como área de conhecimento transdisciplinar, inclusive expandindo-se para além dos campos das artes. Não é suficiente suscitar debates a respeito do lugar da uma obra de performance, por exemplo: artes visuais ou artes cênicas? Um projeto de arte sonora é uma obra de música ou de artes plásticas? E se estiver vinculada a uma videoarte, enquanto objeto artístico? Continua sendo uma composição musical? Os paradigmas contemporâneos da arte nos fazem refletir acerca de conhecimentos e consequências fora dela. O que difere uma performance social de uma obra de (arte da) performance? Qual a relevância estética de uma ocupação urbana de moradia no centro da cidade? Qual a relevância política de uma exposição de arte em seu interior?

Proponho este texto como um dos rastros de um movimento amplo e coletivo de criação de zonas híbridas de compartilhamento de conhecimento e de experimentação poética. Espero, então, que ele possa incitar movimentos próprios a cada leitora, tanto em suas comunidades, como em suas intimidades. E, enfim, pretendo que colabore para o desenvolvimento da arte como área do conhecimento acessível e porosa, transformando mutuamente suas diversas linguagens, respirando ares dos demais campos, e propondo – também a eles – novas fronteiras a serem desveladas.

Considerando que a prática artística analisada na pesquisa direcionou os estudos teóricos que a compõem, dá-se um primeiro enfoque à análise da produção poética no primeiro capítulo, introduzindo gradualmente os conceitos e paradigmas teóricos que são, no capítulo seguinte, delimitados com maior precisão. Não há exatamente uma relação cronológica, em que a prática artística antecede a pesquisa teórica, como a estrutura dos capítulos poderia sugerir. Trata-se, outrossim, de situar a leitora no universo poético criado para, então, esmiuçar um esquema de pensamento que oferece conexões entre a produção imagética e a textual. Em outras palavras, os motivos sugeridos pelas obras e analisados neste texto não foram ponto de partida da pesquisa, mas se revelaram através do seu desenvolvimento prático. Eles são o modo como eu interpreto o trabalho, assim como há uma infinidade de interpretações possíveis para o conhecimento acadêmico e para os dados gerados através dele.

Portanto, a primeira parte do trabalho analisa o processo criativo que tem seu ponto de partida no desenho, exibindo alguns resultados, mas destacando o processo em si. Esses resultados (desenhos, esboços, animações, performances) existem como pistas de um processo contínuo de pesquisa criativa teórico-prática. Dado o enfoque transdisciplinar e processual da pesquisa, o trabalho elabora um panorama multifacetado a respeito dos temas que compõem a sua prática, no contexto de uma produção experimental e multimeios. Atenta-se às contaminações e transformações originadas da interação entre linguagens visuais e poéticas em geral e áreas do conhecimento em que desenho e movimento se relacionam.

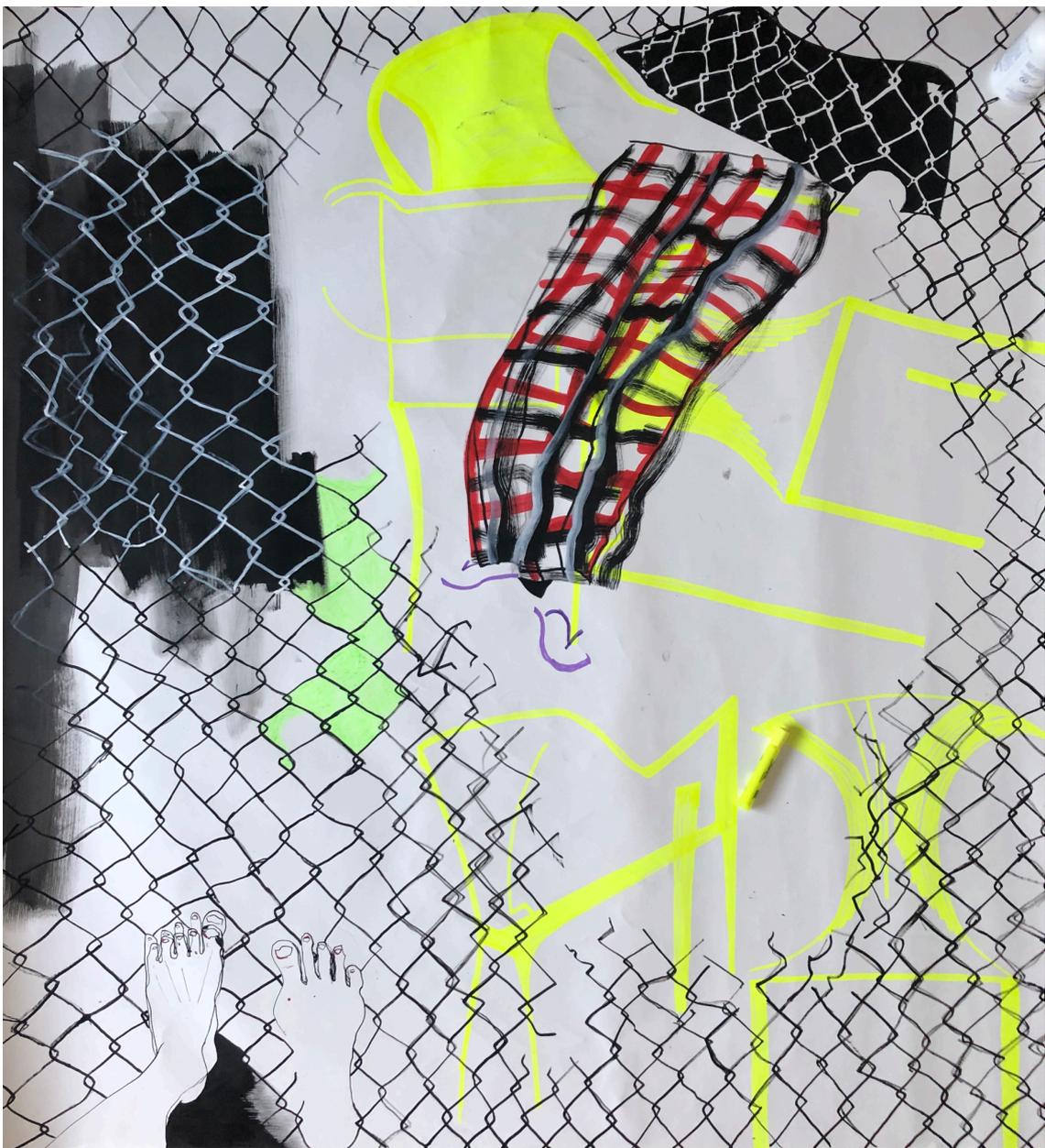


Figura 2 - 404_2, 2022. Nanquim e marcatexto sobre papel. 120 x 150 cm. Acervo pessoal.

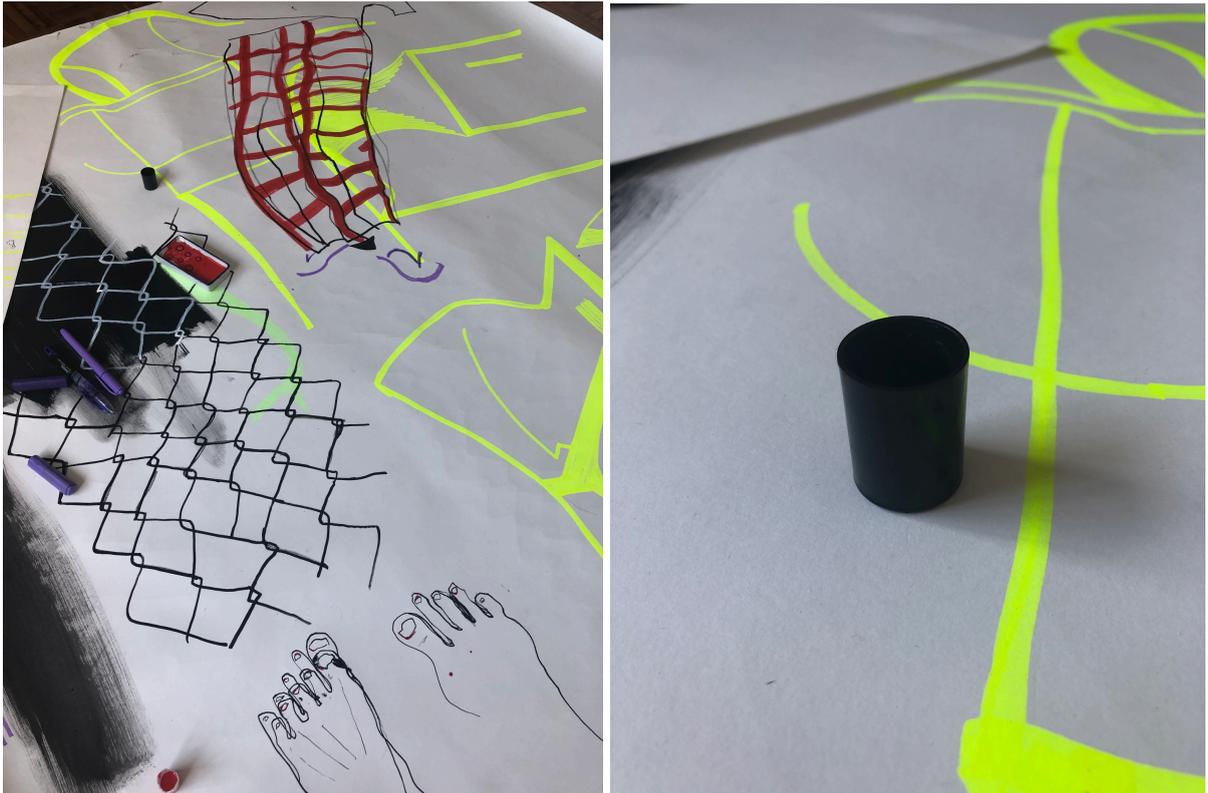


Figura 3 e 4 - Registros do processo de criação de 404_2 (2022). Acervo pessoal.

No primeiro capítulo, intitulado *Desenho, expandido*, descrevo o papel do desenho no processo criativo em análise, sua relação com a noção de *intimidade*, e sua transformação no encontro com outras linguagens poéticas. Ao longo do capítulo, apresento meu trabalho em desenho de forma cronológica. A pesquisa abrange as obras realizadas no período entre 2012 e 2024, e investiga como as práticas em desenho foram se transformando e sendo transformadas através de outras linguagens artísticas, outras técnicas, outros meios e outras áreas do conhecimento.

Comecei a praticar desenho de observação em 2012, sem formação técnica, associado à prática diarística e anotações de aulas teóricas nas ciências sociais aplicadas. Em 2013, passei a desenhar também autorretratos em nanquim sobre papel. A partir de 2015, comecei a retratar paisagens urbanas e a incluir o uso de cor, através de canetas marcatexto principalmente. Faz parte da pesquisa a busca por materiais de desenho que compõem a linguagem poética orientada por contradições. Os desenhos analisados são, em geral, marcados pelo alto contraste e

por traços robustos. Não tem muito grafite, não tem muita aquarela, nem escalas de cinza ou sutilezas. Encontrei no nanquim preto sobre papel branco e cores neons materiais que refletem meu interesse pelas oposições e pela radicalidade polarizante que possibilita movimentos dialéticos vigorosos.

O capítulo mapeia o hibridismo técnico dos processos; a relação de vai e vem entre técnicas e suportes analógicos e digitais. Isso aparece tanto no desenho, como no vídeo, na performance, na escrita, na arte sonora etc. Descrevo a hibridização das práticas que, a partir de 2016, envolvem a digitalização e tratamento digital dos desenhos analógicos em papel. A partir dessas práticas, passei também a integrar os desenhos à prática de animações quadro a quadro, criando obras em GIF (*Graphics Interchange Format*).

O GIF foi um veículo para testes de desenho em movimento, que se transformaram em uma prática artística fundamental à pesquisa, especialmente no que tange o campo expandido do desenho e o hibridismo analógico-digital. O formato de animações curtas foi uma forma de explorar desenhos de corpos em movimento e de linguagem corporal em pequenas narrativas. Através da *GIF art* procuro as energias por trás e além das figuras, assim como as oscilações nos traços, que geram a “tremidinha” característica de desenhos animados quadro a quadro; um movimento incidental – e, por isso, instigante – à representação do movimento. A segunda parte da subseção do capítulo que esmiúça a prática de *GIF art* e mapeia sua relação com práticas audiovisuais como a videoarte e a arte sonora.

A partir de 2020, surgem dúvidas sobre os limites da representação do movimento, a partir das quais procuro possibilidades de como ele aparece no desenho de forma não figurativa, mas residual – como na tremidinha, por exemplo. Os objetos de desenho passam a ser compreendidos também como *resquícios de performatividade* fundamentada no movimento, nos pensamentos corporais e nas sensações intelectuais. Essas práticas não substituem umas às outras, mas compõem o processo criativo de forma simbiótica e simultânea, adicionando camadas de diferentes práticas, técnicas e meios, e desvendando novas análises a respeito do trabalho como um todo.

Conforme a compreensão a respeito do papel do movimento nas práticas expandidas em desenho transita dos objetos criados para os movimentos que os criam, desenhos imateriais ou efêmeros são gradualmente agregados à pesquisa. Nesse contexto, atento para como estudo de dança moderna e contemporânea, presente na pesquisa, indiretamente, desde 2019, afeta as práticas performativas em desenho, *GIF arte* e videoarte descritas anteriormente no capítulo. Essa análise culmina na reflexão acerca da ideia de *arte transmeios*, tanto nas práticas poéticas como formativas. Destaca-se o papel da transdisciplinaridade como paradigma metodológico que permite o diálogo e transformação mútua entre as práticas e conhecimentos. Ao longo do capítulo, pincelam-se os paradigmas teóricos psicossociais e sociopolíticos que são elaborados com maior objetividade no capítulo seguinte, costurando as reflexões conceituais a respeito das obras.

Então, no capítulo intitulado *Reflexões teóricas, gênero e objetificação*, são mapeados os paradigmas teóricos que compõem o processo criativo. Trata-se de questões conceituais que surgiram das práticas artísticas e das reflexões acerca dos motivos que emergem delas. Aborda-se as metodologias de pesquisa empregadas, a começar pelas escolhas linguísticas feitas neste texto, visando especialmente à adequada representação da pluralidade de gêneros, de experiências generificadas, e das lutas por reconhecimento dos sujeitos implicados sociopoliticamente como *outro* sexual. Para tanto, foi necessário estabelecer os paradigmas utilizados aqui como lentes de análise de conceitos aparentemente simples, mas sabidamente controversos, como "gênero", "sexo" e "feminilidade".

No capítulo conclusivo, *Intimidade entre arte e política*, relacionam-se as teorias e aportes metodológicos apresentados no capítulo anterior às análises sobre processo criativo desenvolvidas no primeiro capítulo, acessando o movimento como dissenso da objetificação no contexto da *intimidade*. A dinâmica própria dos ciclos afetivos urbanos constitui a lente através da qual interpreto os trabalhos que resultam daquelas práticas. Da mesma forma que diferentes observações dos mesmos dados podem resultar em verdades diferentes, assim o olhar para com os objetos artísticos pluralizam seus efeitos e significações.

O capítulo encerra o trabalho acessando seus desfechos argumentativos. Aborda as relações entre desterritorialização e movimento, bem como suas

potencialidades de rompimento do senso comum e de certezas ideológica e socioculturalmente reforçadas. Observa-se que a experimentação com movimentos imprevisíveis, por parte de corpos-subjetividades que resistem à objetificação, rompe com os olhares e tratamentos objetificantes nos espaços públicos, onde os comportamentos socialmente aceitos como "normais" frente à coletividade são especialmente limitados. Os movimentos socialmente inesperados, se vistos sob uma óptica poética, são investigações e descobertas criativas dos corpos-subjetividades que os realizam; sobre si mesmos, sobre o espaço-tempo que ocupam e sobre as relações que atravessam. Não obstante, sob uma lente política, essa experimentação cinética fora de espaços formais de difusão artística, como é o caso da rua e do domicílio – os quais, para muitas pessoas, coincidem – tem potencial performativo de contestação do status quo excludente que rege as relações de poder contemporâneas.

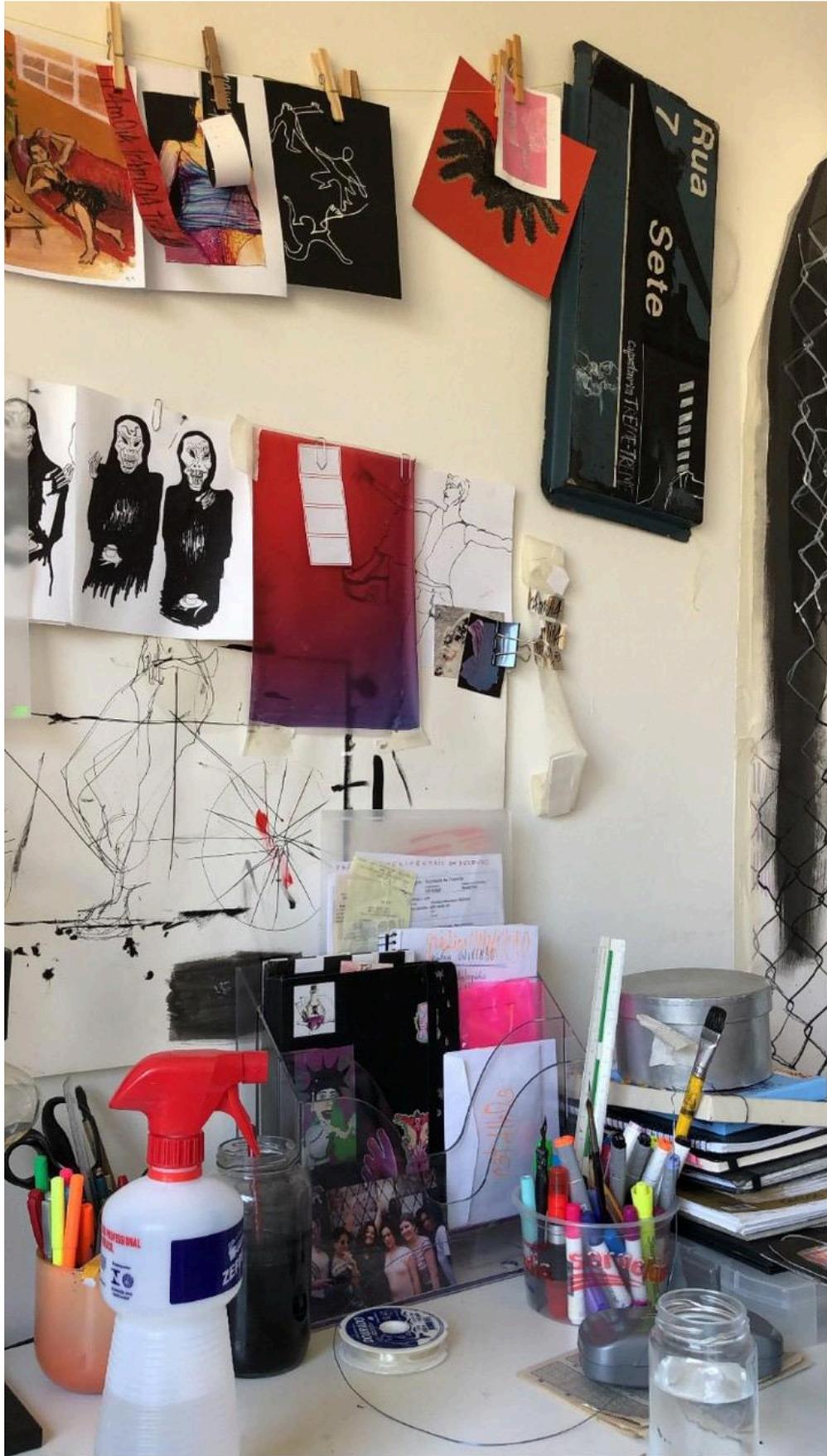


Figura 5 - Registro fotográfico de materiais no ateliê, 2022. Acervo pessoal.

2. Desenho, expandido

A concepção de desenho abordada neste trabalho, bem como sua prática na pesquisa em geral, parte da noção já consolidada na arte contemporânea de desenho expandido, que extrapola os materiais e técnicas tradicionais ligadas ao desenho, como riscar uma superfície plana, por exemplo, em benefício da interação entre uma variedade de práticas transdisciplinares. Essa tendência expansiva do desenho está associada a movimentos contemporâneos nas artes, os quais valorizam o fazer artístico como processo. A ideia de arte como ação sugere uma apreciação focada nos movimentos que levam a um objeto artístico, em oposição à preponderância de sua materialidade.

Relacionando os conceitos “campo expandido” e “desmaterialização do objeto artístico”, Helena Elias e Maria Vasconcelos (2008) traçam um paralelo entre a recente consolidação do desenho como disciplina independente e os aspectos técnicos e poéticos que o caracterizam como linguagem artística. Para as autoras, as práticas em desenho são caracterizadas, em relação a outras linguagens das artes visuais, por uma semântica próxima da apreciação de ideias, de procedimentos e de movimentos nas obras de arte contemporânea. São mencionados sua espontaneidade, sua vitalidade, seu uso como instrumento de articulação de pensamento e sua potencialidade de experimentação (Elias & Vasconcelos, 2008, p. 1184). Ademais, o desenho cumpre um papel de planejamento conceitual nas demais linguagens visuais, como a pintura, a escultura e mesmo o vídeo. A partir dele, articulam-se com eficiência criações em diversos meios e suportes.

O enfoque processual expressado pelo desenho contemporâneo pode ser observado no trabalho e na trajetória profissional de William Kentridge. Seus trabalhos são caracterizados, dentre outros aspectos, pela atenção, observação e estudo do movimento – desde corpóreo (das articulações das mãos do artista enquanto segura o carvão), passando pelas narrativas cênicas de corpos em movimento pelo espaço-tempo, até fluxos de poder e movimentos sócio-políticos (imateriais). Considerando a frequência de objetos artísticos de animação e de vídeo em sentido amplo em sua obra, pode-se presumir que o estudo do movimento aparece literalmente – no movimento de um quadro de animação para o próximo,

por exemplo. Mas o movimento nesse sentido visual e diretamente apreensível aparece como rastro de um processo de trabalho interessado no movimento mesmo em obras aparentemente estáticas. Outra potência característica de sua obra é a remontagem de narrativas histórico-políticas através de lentes menos objetivas do que aquelas que a historiografia e a ciência política se propõem a oferecer, relacionando história, poder e lutas sociais a poéticas com forte apelo sensorial. Aproxima-se da historiografia a partir de um ponto de vista que reconhece as intimidades de quem relata fatos políticos, associando a eles emoções, afetos e contradições narrativas.

A vídeo-instalação de Kentridge "*I am not me, the horse is not mine*" (2008), exposta no Inhotim, evidencia movimentos de transposição entre diferentes meios e materiais descritos até aqui, particularmente entre desenho, animação e material audiovisual em geral, usando o espaço expositivo como matéria integrante da obra. Desde o primeiro contato, a partir da mera relação espacial, o público já se encontra imerso no processo de criação que levou àqueles objetos: a sonoridade orquestradamente caótica, a dança da luz baixa das projeções, os assentos dispostos de forma ao mesmo tempo dissipada e introspectiva. O artista não se satisfaz em se representar, mas se *apresenta* generosamente ao público, permitindo que este tenha acesso a sua linguagem poética, afetiva e intelectual através de diversos sentidos (sensoriais e cognitivos). A atmosfera mágica é incidental, uma vez que o animador faz questão de evidenciar a materialidade de suas experimentações, exercícios, técnicas, pesquisas e erros. Nesse sentido, ele possibilita a imersão em seu espetáculo ao mesmo tempo que revela tudo que há por trás da cortina, fazendo dos bastidores a própria razão de ser da obra.

Em entrevista concedida em 2021, William Kentridge traça as raízes de seu interesse poético pelo movimento desde o início de sua formação acadêmica na universidade. Ele era estudante de história e política e, ao mesmo tempo, trabalhava com um grupo de teatro estudantil e fazia aulas de desenho à noite. Relata que seu interesse pelo desenho partiu do movimento que ele observava no teatro. O enfoque que o teatro dá ao movimento do corpo pelo espaço e pelo tempo informava sua prática em desenho. Ele fala do movimento das articulações dos dedos quando o artista faz desenhos pequenos, do pulso, do cotovelo quando passa a superfícies médias, do ombro e do corpo inteiro, finalmente, em superfícies grandes (Kentridge,

2022), como pode ser visto nas experimentações em desenho da bailarina e coreógrafa Trisha Brown e da artista visual Carolee Schneemann, por exemplo. As artistas, contemporâneas entre si, utilizaram grandes superfícies – como folhas de papel, mesas e espaços públicos – como tela para riscar e pintar seus movimentos-pensamentos de corpo inteiro, a partir da década de 1960, nos Estados Unidos.

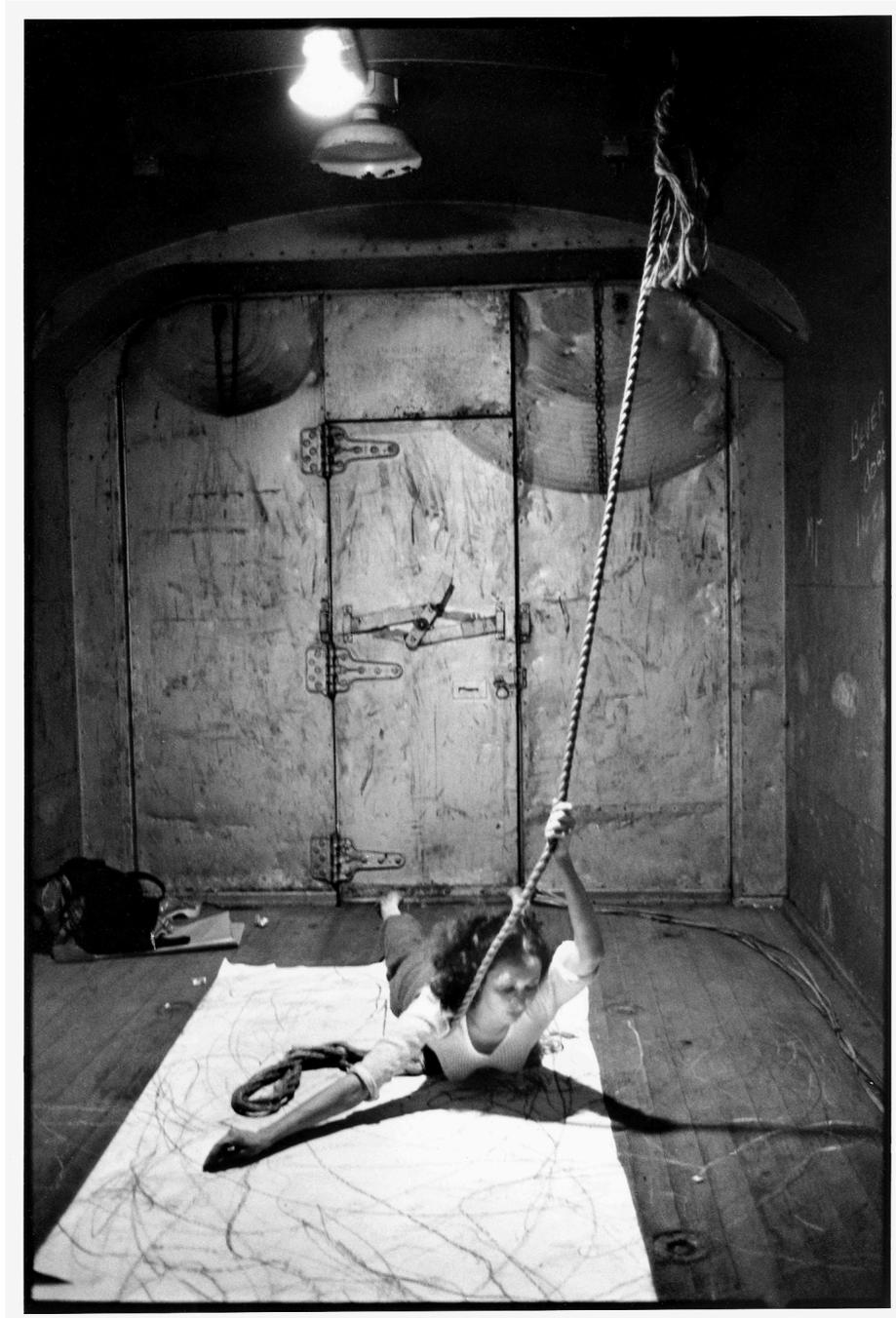


Figura 6 - Carolee Schneemann performando *Tracking*, 1973. Acervo: Peter Moore ©2013 Estate of Peter Moore/VAGA, NYC.

Carolee Schneemann trabalhou o desenho em sentido amplo, principalmente através da performance e da videoarte. Não havia uma intenção imagética definida para as imagens que nasciam dos movimentos em contato com as superfícies. A materialidade do desenho é um dos muitos resultados do trabalho de desenhar. Como observou o escultor Richard Serra, desenhar é verbo, são vários verbos, não substantivos, objetos. O fundamental do desenho contemporâneo é a ação, a energia que o produz, os movimentos através do tempo e do espaço (Elias & Vasconcelos, 2008).

Este trabalho articula a ideia de movimento, além do corpo, como trajetórias, e ocupação de territórios urbanos e domésticos. Assim como para Kentridge, meu interesse para com o movimento segue a trajetória política-teatro-desenho. Minha formação acadêmica é similar à de Kentridge. Começou nas ciências sociais aplicadas, no curso de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Eu estudava política internacional, história, sociologia, ciência política, economia, e desenhava durante as aulas. Desenhava meus colegas, suas nucas, suas costas, seus cadernos. Para manter a atenção, principalmente, nos professores da faculdade de Direito, que se posicionaram em um palanque – ou palco, na linguagem do teatro – falando através de um microfone, por horas, às vezes em devaneios. A minha atenção sempre me pareceu rara e difícil de capturar. Manter os olhos, os braços e os dedos ativos foi uma forma que encontrei de manter a escuta aberta. Assim, acabava fazendo desenhos de observação das cenas de sala de aula. Eu não sabia que era isso que eu estava fazendo, desenho de observação, uma vez que não tinha treinamento em desenho. Só pegava minha caneta bic, com a qual eu estava anotando as aulas e desenhava as nucas, os cabelos, as costas e as mochilas que via à minha frente.

Ao longo do curso, me envolvi em grupos de pesquisa e de extensão sobre política, direitos humanos e sociologia; dentre eles especificamente um grupo de pesquisa sobre direito à cidade e outro sobre os direitos fundamentais de crianças e adolescentes, especialmente aqueles selecionados pelo sistema penal juvenil. Em seguida, passei a compor um grupo de defesa jurídica desses adolescentes. Essa assessoria era feita em rede com instituições vinculadas à Faculdade de Psicologia e à Faculdade de Educação (FACED) da Universidade. Portanto, eu passava muito tempo em contato com o Programa de Prestação de Serviço à Comunidade (PPSC) da FACED-UFRGS, onde alguns adolescentes cumpriam medida socioeducativa. A

partir desse contato com a educação, decidi que o direito era muito técnico para mim e que queria estudar licenciatura em artes. Como já desenhava, percebia que o desenho era algo possível de se praticar sozinho. Já um letramento corporal, cinético e expressivo carece da coletividade. Então, aproveitando os ambientes coletivos proporcionados pelas salas de aula, pedi transferência interna de curso para Licenciatura em Teatro.

Ao longo de toda a faculdade de Teatro, eu não sabia que William Kentridge existia. Foi só logo antes da pandemia, quando visitei Inhotim pela primeira vez, que me deparei, me encantei e me identifiquei com seu trabalho. E foi só mais alguns anos depois que percebi que trilhei uma trajetória acadêmica parecida com a sua, chegando em um interesse de pesquisa da mesma forma similar: o movimento através do desenho, desde o movimento dos corpos que desenharam até os desenhos postos em movimento.

Quando visitei a instalação *I am not me, the horse is not mine* (2008), me surpreendeu que sua linguagem experimental e processual, que transita entre desenho, animação, vídeo, performance, arte sonora, teatro, história e política tivesse tamanho reconhecimento em instituições consolidadas de artes. Aquele trabalho motivou minha pesquisa em desenho, mesmo eu estando fora de instituições de artes visuais. Até que, ao fim da pandemia, elaborei o projeto dessa pesquisa, o qual submeti ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Se eu conhecesse as animações de Kentridge, todo o tempo que "gastei" desenhando, durante o período em que estudava Direito, talvez as relações entre essas áreas do conhecimento teriam ficado mais evidentes para mim desde então. É desafiador estabelecer conexões transdisciplinares através da academia porque as disciplinas ainda são muito separadas; não só o direito do teatro, ou a ciência política do direito, ou a sociologia das artes visuais, mas o próprio teatro das artes visuais, mesmo partilhando tantos elementos processuais e até linguagens, como a performance. Uma obra de performance pode protagonizar a fragmentação desses campos do saber/fazer artístico. Em algumas instituições, campos do conhecimento próximos como as artes visuais e o teatro não entram em diálogo.

Comecei a desenhar riscando principalmente papel com canetas, lápis e pena molhada no nanquim. O desenvolvimento dessas práticas aconteceu organicamente. Não percebi, em um primeiro momento, os objetos que resultaram das minhas

práticas em desenho se transformarem conceitualmente. Em dado momento, objetos que havia produzido como desenhos foram designados como colagem, escultura, ou vídeo. Assim, percebi finalmente que, se a observadora desses objetos não tivesse acesso ao processo de experimentação por trás deles, não necessariamente veria ali desenhos, mas os compreenderia a partir de suas semelhanças materiais com objetos artísticos produzidos a partir de técnicas de outras linguagens.

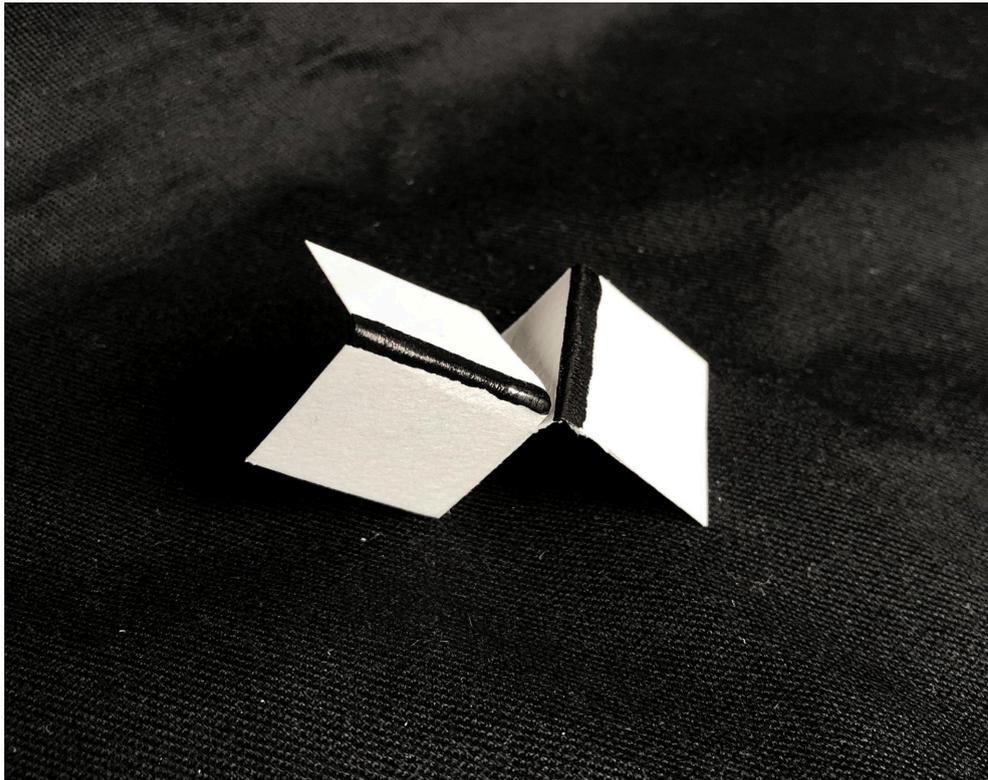
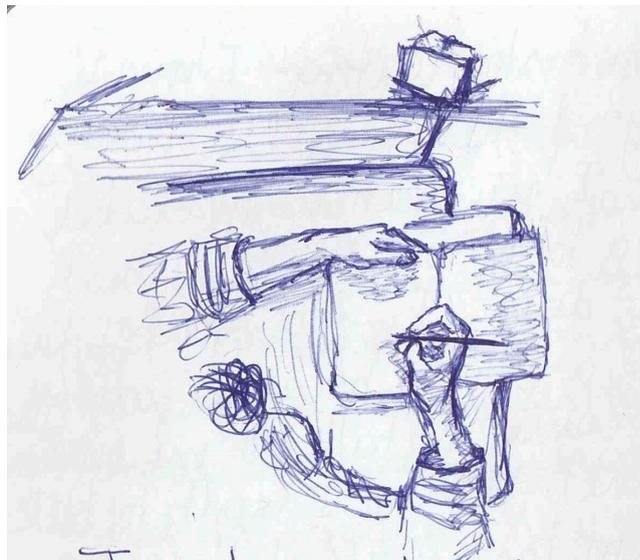
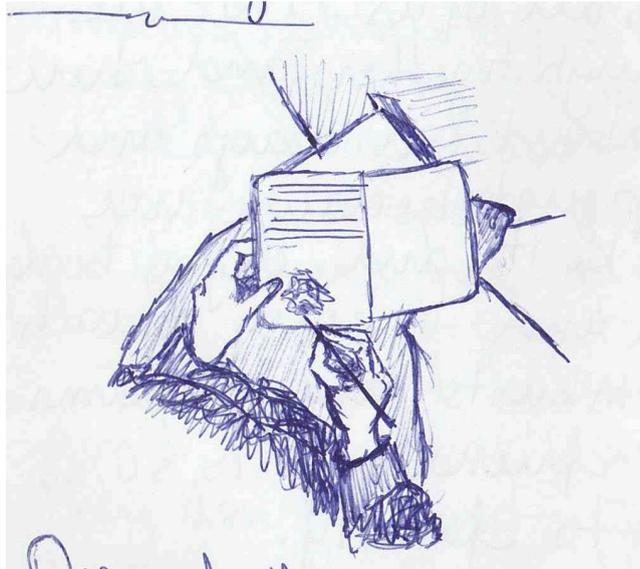


Figura 7 - *Telha*, 2022. Nanquim sobre papel, 4 x 4 cm. Acervo pessoal.

Minha prática em desenho começa de forma relativamente tradicional, com esboços em primeira pessoa que compõem relatos escritos em diários e cadernos de aula. São desenhos de observação cujos motivos são a mão e a caneta que desenhavam e os objetos que encontram-se ao redor delas. Eu não tinha treinamento técnico em desenho e não fazia ideia do que desenhar, então desenhava o próprio *desenhar*, pela pura experiência de desenhar, de sentir a caneta marcando o papel e de materializar a minha percepção, como uma memória fora do meu corpo. A partir desses esboços, passei a desenhar autorretratos, utilizando materiais mais tradicionais do desenho, como tinta nanquim e grafite sobre papéis próprios para desenho.



Figuras 8, 9 e 10 - Esboços de diários, 2012. Fotografias de partes de páginas de diário ilustradas. Caneta bic sobre papel sulfite. Acervo pessoal.

Em um terceiro momento, passei a desenhar também cenas urbanas envolvendo meu círculo social e os lugares que eu frequentava, adicionando também o uso de canetas marcatexto – material que, até então, eu usava exclusivamente para tarefas acadêmicas. A digitalização e tratamento digital desses desenhos faz parte desse terceiro momento de investigação prática e resultou, em tempo, na extensiva pesquisa sobre o formato GIF (*Graphics Interchangeable Format*) como suporte de desenho em movimento.

Nas subseções a seguir, essas práticas em desenho são mapeadas cronologicamente. Contudo, leva-se em consideração que, com o passar dos anos e com a experimentação de outras técnicas e modos de fazer, aquelas mais primitivas a essa pesquisa acompanham e orientam as práticas subsequentes. Os desenhos de observação em primeira pessoa, feitos com caneta bic, nos diários e cadernos, assim como os autorretratos em nanquim sobre papel passam a informar e compor desenhos de paisagens urbanas e de cenas de sociabilidade em marcatexto neon, o tratamento digital que os desenhos passam a receber, as experimentações em GIF e animações quadro a quadro em geral, as edições de vídeo e trabalhos no formato videoarte (incluindo a produção de trilhas sonoras eletrônicas) e, finalmente, desenhos tridimensionais em papel, nanquim, linhas de costura e arame.

2. 1. Observação em primeira pessoa e autorretratos

Como quase qualquer pessoa, desenho desde criança. Mas não parei na adultez. Desde 2011, investigo minha poética visual a partir do desenho. Essa análise inicia com o reconhecimento, enquanto signos poéticos visuais, de desenhos em primeira pessoa feitos em páginas de diários e de cadernos predominantemente preenchidos por texto (assim como estas páginas). Os desenhos tinham a intenção de representar o que eu via à minha frente nos meus momentos de intimidade: sozinha, no silêncio de pensamentos contraditórios, desenhando o *que* eu estava desenhando, antes ou depois de escrever sobre o que mais me interessava ou me desafiava naquele momento.

Desenhos sobre o *que* eu estava desenhando são recorrentes na minha prática de desenho de observação; ou desenho e observação. Na medida em que ela vai transitando entre outros formatos e meios de fazer arte, a prática encontra outras formas de expressão. "Caminha e nota o que tu nota." repete um professor de dança contemporânea durante o exercício inicial de aula, comum nas práticas de artes cênicas; caminhando pelo espaço. *Nota o que tu nota*. Desenha o que tu nota. Nota o que tu desenha. E anoto aqui.

Quando retratava essas cenas, eu não sabia que sabia desenhar. Minha única intenção, nesse momento inicial, era compor os relatos que eu fazia nas páginas dos diários. Com o tempo, os desenhos foram extrapolando as páginas e ocupando suportes próprios. Ainda assim, sigo com a prática diarística onde a escrita é apoiada por desenhos que compõem os relatos e reflexões.

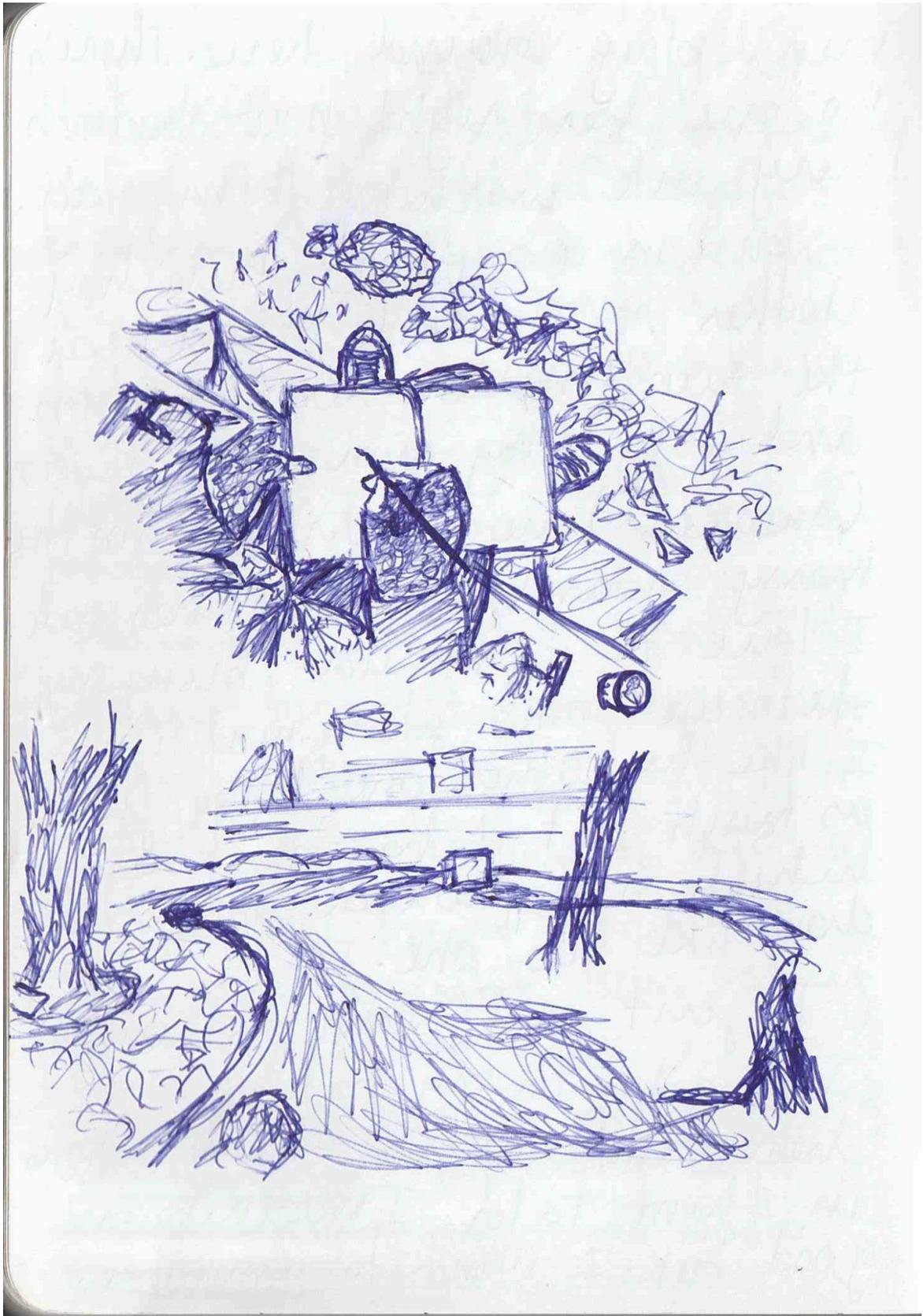


Figura 11 - Página de diário, 2012. Caneta bic sobre folha sulfite, A5. Acervo pessoal.

Entre 2012 e 2014, passei a investigar outra perspectiva gráfica da intimidade: buscava repetidamente representar meu corpo, em poses, gestos e momentos vulneráveis. Analisando retrospectivamente, entendo que procurava enxergar "como meu corpo realmente era", qual era minha aparência "real" em oposição à inconstância do meu olhar, influenciado pelas representações de mulheres ou corpos-subjetividade feminizados não só na cultura de massas, mas ao longo da própria história da arte ocidental canônica.

Através dos autorretratos, eu chegava perto de aliviar a necessidade de ver uma versão "real" de mim. Esse real me parecia ser material: o que é meu corpo agora? Mas, em razão da imprecisão das minhas representações gráficas, percebi que os traços remetem a, além de forma e textura, elementos e experiências imateriais. Passei a entender esses desenhos como imagens conjuntas da minha materialidade em carne, osso e pele em confluência com meu estado de espírito; com minha subjetividade. Essa confluência entre corpo e subjetividade pode ser compreendida como movimento constante, entre planos diferentes, que transformam um ao outro mutuamente. É uma forma trançada de auto-percepção. Os caminhos entre corpo e espírito – ou mente, como chamamos depois da morte de deus – são contínuos e continuamente transformadores para ambos.

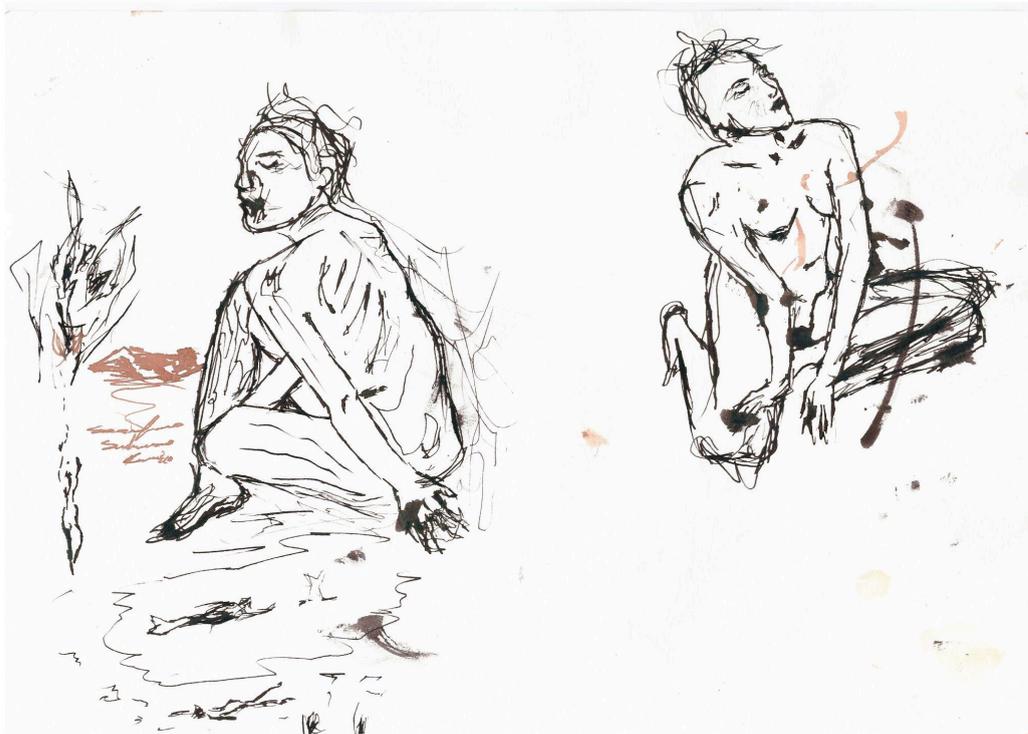


Figura 12 - *Monstra*, 2013. Nanquim sobre papel, A4. Acervo pessoal.

O termo corpo-subjetividade, como é usado aqui, aparece em trabalhos acadêmicos de psicologia social, antropologia social, filosofia e educação. Existe uma associação direta ao uso do termo em Merleau-Ponty (1962). Nos demais trabalhos, o termo não é associado diretamente, mas é usado em menção às obras de Michel Foucault, Achille Mbembe e Paul Preciado (Lima, 2018; Brugge, 2010). A aferição de subjetividade começa nas sensações corpóreas que nos conectam ao mundo e às outras subjetividades corporificadas. A fenomenologia de Merleau-Ponty defende essa subjetivação pré-pensamento através da despolarização entre corpo e percepção. A maioria das civilizações não-europeias, em suas diversas filosofias, espiritualidades e culturas parte dessa noção integrada, não dicotômica, entre corpo e subjetividade há milênios.

O termo designa a indissociação das percepções internas de um corpo de sua materialidade. Lima (2018) associa os processos de subjetivação através dos quais nos reconhecemos, somos reconhecidos e reconhecemos as outras pessoas, às formas como nossos corpos são percebidos e tratados socialmente. Esse processo não se dá de forma determinista, associando características físicas a determinadas experiências, mas de forma construtivista, em que os aspectos corpóreos, afetivos e mentais das nossas identidades e percepções se constroem mútua, consecutiva e constantemente.

As representações íntimas estão relacionadas às mudanças de uma puberdade tardia. Durante esse período, comecei a reparar, em meu comportamento privado cotidiano, práticas autovigilantes que me pareciam um beco sem saída. Eu observava meu corpo mudar, adquirindo características que viriam a ser interpretadas como *signos de feminilidade*. Via crescerem os seios, expandirem-se os quadris, delinear-se a barriga... É curioso como os aspectos que protagonizam as narrativas popularmente veiculadas sobre a(s) puberdade(s) feminizada(s) são a menstruação e a "desvirginação", mas raramente o processo complexo de tornar-se/descobrir-se um *corpo de mulher* em um *mundo de homens*. Enquanto os dois protagonistas citados foram experiências saudáveis e tranquilas para mim, esse terceiro, coadjuvante na representação feminina, foi traumático; talvez seja até hoje.

A forma de lidar com esse trauma foi através da redução de danos proposta pela autovigilância: se eu monitorasse meu corpo, talvez pudesse controlar suas

curvas, mantê-lo reto e insignificante, como o de uma criança ou de um homem. Mas isso se provou impossível, mesmo através das estratégias de autorregulação mais eficazes que herdei da família e da cultura. Logo comecei a perceber que a autovigilância era um beco sem saída. De que adiantava ter "defeitos femininos"? Era mais fácil aceitá-los e seguir adiante, porque, como eu logo vi, as falhas de uma mulher em uma cultura de consumo são como as cabeças de uma medusa. A correção de uma cria as condições perfeitas para o surgimento das próximas duas. Não parecia lógico atacá-las; por mais dispendioso que fosse, buscar a paz com o monstro, *ser* o monstro – se fosse preciso – me parecia a única saída da auto-flagelação.

Com o passar dos anos, a prática auto-vigilante instrumentalizada em autorretratos se tornou uma estratégia eficaz de lidar com a micropolítica da feminização. As percepções de que a autoridade contemporânea dependia de sua internalização pelos indivíduos sob seu controle, e de que eu estava usando meus próprios recursos para me manter ineficaz, silenciosa e domesticada me incentivou a explorar a auto-vigilância como um ponto de vista criativo.

Ao longo do processo criativo, passei a observar que os aspectos que mais me interessavam nos autorretratos, também em primeira, mas especialmente em terceira pessoa, era exatamente o que fugia à padronização dos corpos-subjetividade feminizados. Os traços que, na materialidade do corpo que eles visavam a representar, eu via como inadequados, passados para o papel através dos movimentos desse mesmo corpo, eram o que diferenciava um desenho em relação aos demais. As linhas das partes do meu corpo que não me geram desconforto, também não motivam meu olhar, resultando em traços singelos e, na minha opinião, sem vida, originalidade ou propósito experimental. Não são interessantes para desenvolver a linguagem visual que estou criando.

Esses autorretratos são, na minha prática, um antídoto à padronização do meu olhar e, portanto, um exercício de resistência subjetiva: sou um corpo, através dele sou (sujeito), e no desenho encontro a percepção do meu corpo a respeito dele mesmo. Os desenhos me parecem mais interessantes quanto mais esquisito aparece o corpo representado. O inverso também é verdade: quanto mais pacífica está minha auto-imagem, em dado momento, mais parecidos entre si ficam os

desenhos. Assim, as oscilações de auto-imagem, típicas das travessias de corpos-subjetividades feminizados na sociedade de consumo contemporânea, ganham alguma vazão criativa.

Os processos de autorrepresentação gráfica tornaram-se centrais na minha construção subjetiva e constantemente alteram a forma como vejo meu corpo e, portanto, minha subjetividade. Essas trocas cíclicas entre olhar crítico auto-vigilante e práticas visuais e gestuais do desenho se atravessam de forma a frequentemente transcender as oposições entre objeto e representação; corpo e subjetividade. Perde o sentido categorizar um desenho como bom ou ruim; ou uma auto-imagem como boa ou ruim. Mesmo que a feiúra ainda seja o aspecto da minha aparência que mais me interessa representar, não dependo da sensação de inadequação que ela provê para criar imagens intrigantes através do desenho.

A partir de 2015, há um princípio de amadurecimento das linguagens visuais de auto-representação concomitante à investigação de motivos cada vez menos explicitamente íntimos ou individuais, acompanhada pela experimentação de meios adjacentes ao desenho, como a animação em GIF, o vídeo, a arte sonora, a performance e a encenação teatral. Essa época coincide com o início da minha profissionalização como artista, a qual tem sido marcada pela transdisciplinaridade como método de criação, assim como de estudo e pesquisa.

A constatação de que as linhas e formas do meu corpo que extrapolam o padrão (imagético, anorético e bidimensional) feminino eram capazes de despertar meu olhar poético para o desenho, dando a ele personalidade e singularidade, transformou a minha percepção sobre o corpo-subjetividade que sou. Conforme venho explorando essa relação, percebo que seu impacto é mais vasto do que aquele primeiro relacionado à minha auto-percepção corporal. Passei a entender o corpo como campos de batalha entre subjetivação e objetificação e como criador mais confiável de narrativas sobre ele mesmo.

As práticas artísticas descritas aqui aconteciam em concomitância com meu aprofundamento nos estudos sobre auto-imagem feminina, objetificação, sexualização, autovigilância, distúrbios de imagem e transtornos alimentares e sua essencialidade na política de contenção das auto-estimas ligadas à feminização. À administração das inseguranças femininas é indispensável que mulheres se

preocupem exacerbadamente com suas imagens, atrelando grande parte de sua autoestima a suas aparências e ao quanto elas correspondem ao padrão eurocêntrico, anoréxico e capacitista. Através do desenho, percebi finalmente que o que havia de indesejável no meu corpo afastava a minha própria identificação com papéis pornográficos de submissão e violência.



Figura 13 - Registro de processo, 2023. Nanquim e acrílica sobre papel, A1. Acervo: pessoal.



Figura 14 - *Afinação*, 2023. Nanquim sobre papel e tratamento digital, A4. Acervo: pessoal.

Atualmente, ainda faço autorretratos com certa frequência, principalmente junto à escrita em diários, mas também fora deles, como objetos artísticos autônomos. O mesmo é verdade para os desenhos de observação, que ainda são resultado da prática de “observar o que observo” e desenhar o que tem na minha frente, pela simples prática de desenhar. É o caso do processo em desenho analisado a seguir, chamado “Chegar da rua”.

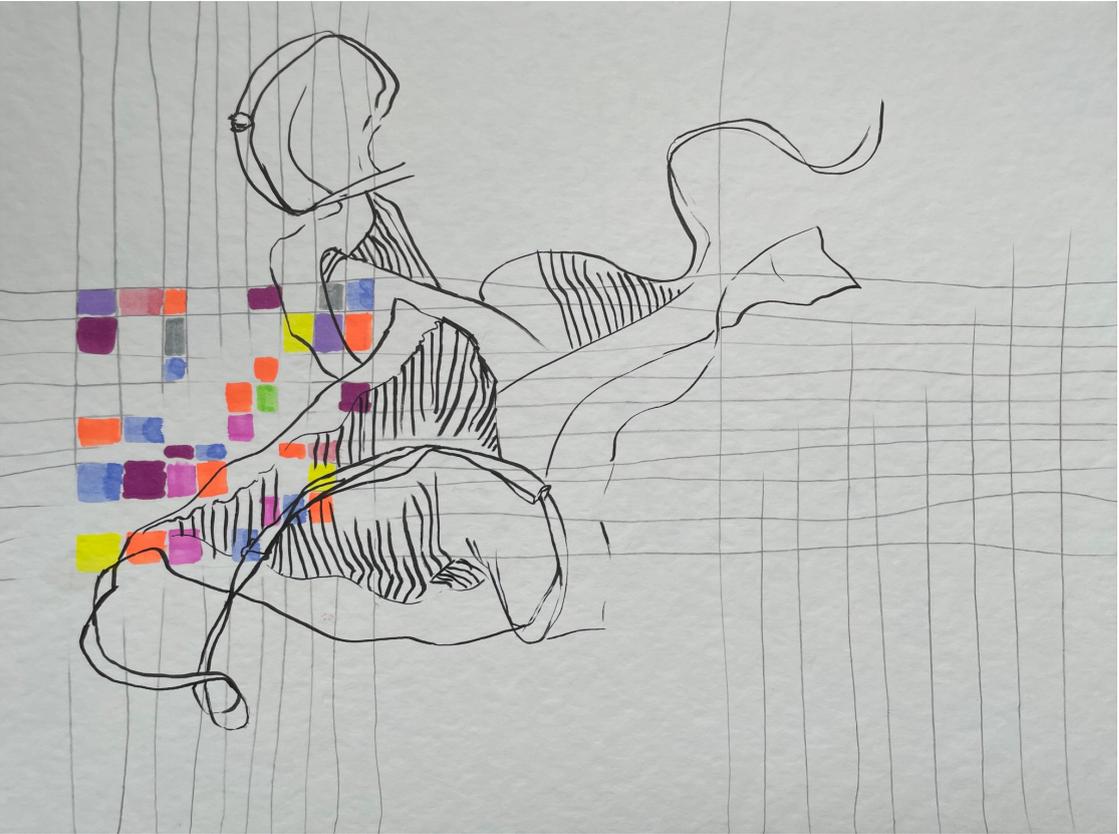
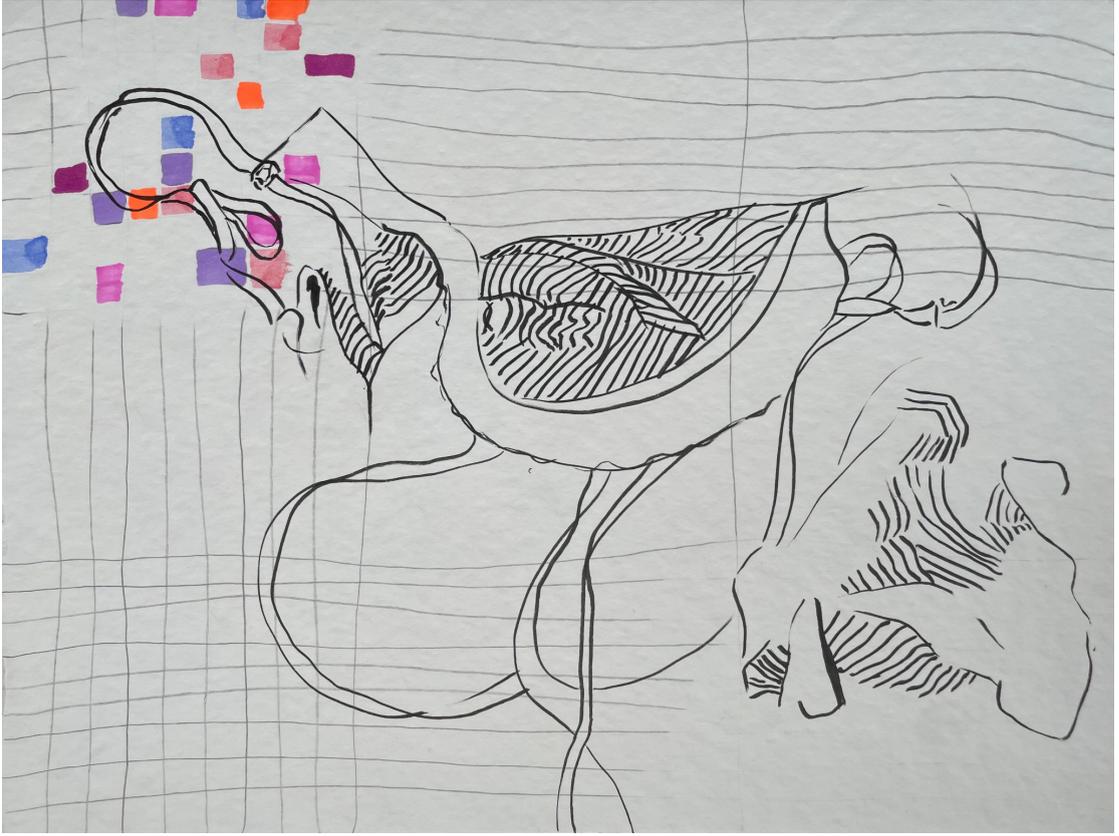
O trabalho começou como prática de desenho de observação. Eu sentava-me em frente à escrivaninha para desenhar, buscando um objeto qualquer com o qual praticar as relações olho-mão. Repetidamente, percebia que o motivo mais interessante que encontrava ao meu redor era o sutiã que eu havia tirado, por baixo da blusa, ao chegar em casa, e largado sobre a mesa.

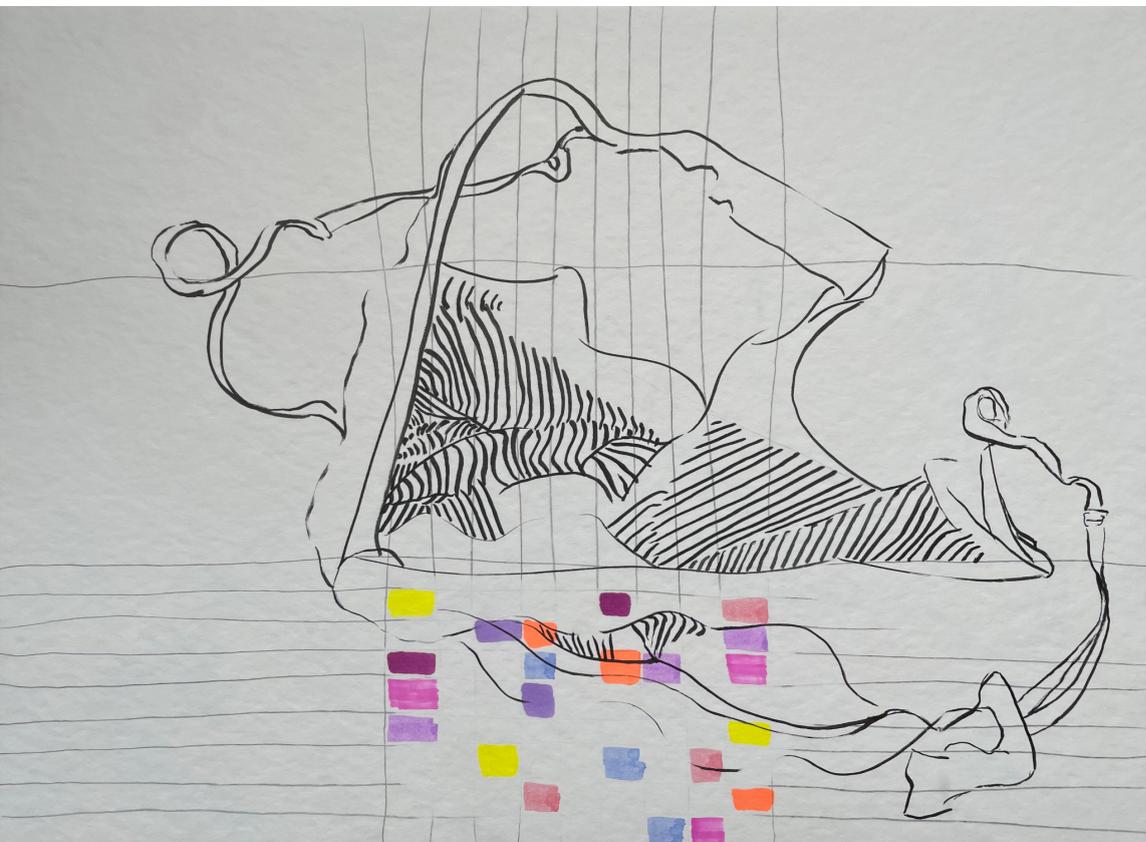
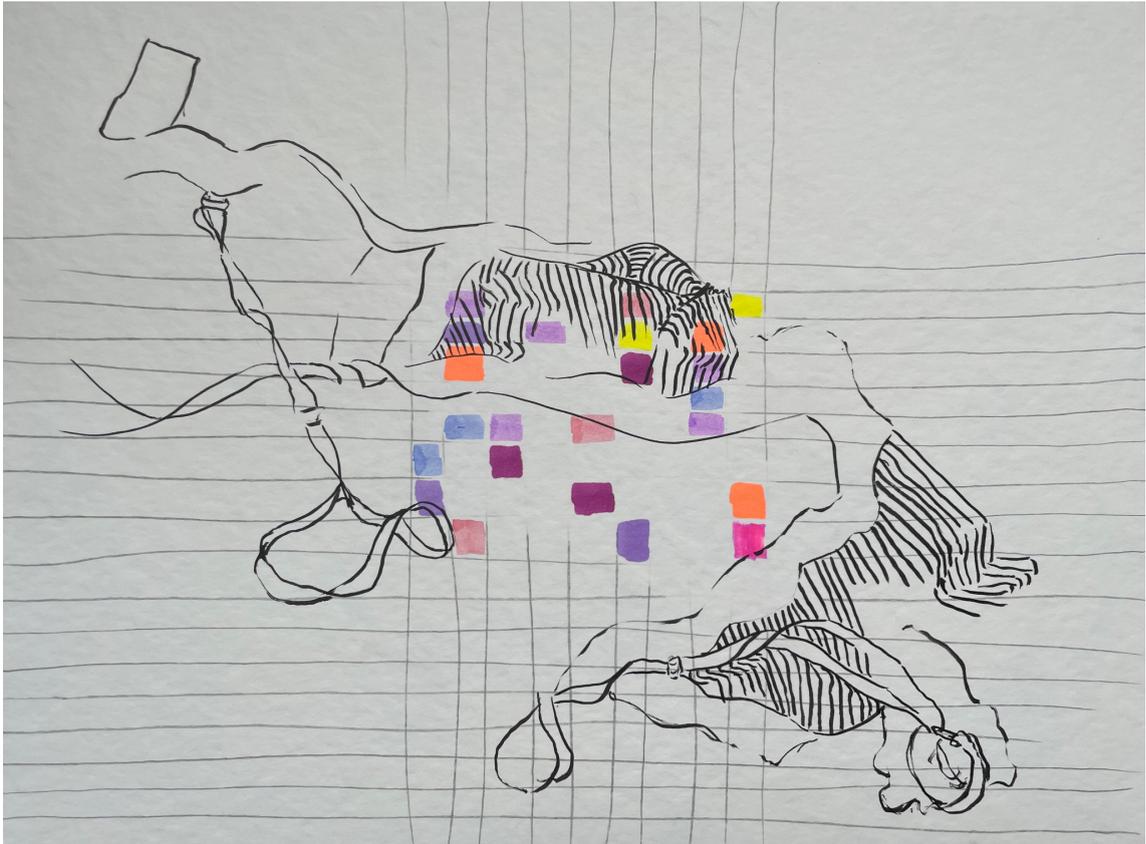


Figura 15 - Registro de processo, esboço de “Chegar da rua”, 2023. Nanquim sobre papel para aquarela. A4. Acervo pessoal.

A cada chegada, ele se dispunha de forma única, permitindo sempre linhas atualizadas para um novo desenho. Assim, o trabalho se desenvolveu com o aprimorar desse movimento de *intimidade*: a chegada da rua, a retirada do sutiã, o alívio do desconforto físico que ele causa, a concentração para a prática criativa e, finalmente, o registro da minha percepção visual sobre todo esse processo de “chegar da rua”.

Às linhas e texturas do sutiã, investigadas inicialmente, passei a associar imagens que via ao olhar pela janela, em frente à mesa onde largava o sutiã esparramado. Assim, compõem os desenhos mais recentes padrões que remetem a janelas, observadas de longe por mim, que também ocupo uma. O sutiã largado sobre a mesa e o desenho que executo constituem, para alguém dentro das infinitas janelas que vejo ao longe, também um pequeno quadrado anônimo, colorido pelas particularidades de uma intimidade desconhecida.





Figuras 16, 17, 18 e 19 - Desenhos da série *Chegar da rua*, 2023. Nanquim, grafite e marcatexto sobre papel para aquarela. A4. Acervo pessoal.

Rey e Chron observam que (2017, p. 3) "o que distingue o íntimo na arte é o fato de ser impessoal, isto é, de concernir indiferentemente todo mundo". Em outras palavras, cada uma tem sua janela, suas cores, suas práticas criativas e seus rituais privados. As autoras também pontuam a necessidade de que os objetos artísticos, mesmo aqueles criados "no íntimo da solidão", venham a público para que atinjam plenitude. Na interação com o público a arte completa seu ciclo existencial, podendo se manter em movimento.

Aqui, o significante "público" tem sentido diverso de sua forma adjetivada, quando precedido pela palavra "espaço", por exemplo. O *espaço público* é um espaço de todes, enquanto o *público da arte* é um interlocutor ou destinatário, um agente da criação artística. Rancière ilustra este segundo significado de público através da ideia de espectador emancipado, embaralhando as fronteiras entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo. Nesse sentido, o "público" da arte se aproxima do "público" como adjetivo na medida em que integra de forma igualitária todos os sujeitos que partilham, seja de um momento, de um espaço ou de uma obra de arte. A construção dos significados e consequências, metafísicas e materiais, da arte são feitas em coletivo, entre artista e público, ateliê e espaço expositivo, portanto, também entre espaço público e privado.

Em seu trabalho, a artista Caroline Veilson (Porto Alegre, 1993) investiga o olhar de objetos domésticos através de formas simples e de suas sombras. Além disso, chama a atenção o uso, não só da linha de costura sobre e através do papel, mas da máquina de costura como meio de desenhar essas linhas. O trabalho em desenho da artista pode ser interpretado como gravura, uma vez que dedica-se ao espelhamento de imagens em oposição à investigação dos traços e texturas durante o processo em que essas imagens se formam. Os padrões gráficos e sintéticos criados pelas linhas de costura, trabalhadas em zigue-zague através da máquina, preenchem as imagens de objetos domésticos.

Na série "Museu do Trabalho", 2023, a artista relaciona materiais tradicionais da pintura, como papel e tinta guache, a materiais característicos do cotidiano doméstico, como sacos de chá, usados, secos e datilografados, e linhas de costura. Costurados ao papel que serve de suporte às obras, os materiais de uso doméstico operam como signos da produção da obra. O processo de coletar e tratar os sacos

de chá, por exemplo, é a faceta propriamente criativa de fazeres que envolvem não só o trabalho artístico, mas a própria vida da artista. Para que as obras existam, supõe-se que foi feito e bebido muito chá. Beber o chá, ou oferecê-lo para outras pessoas da convivência doméstica da artista, integra o processo criativo tanto quanto pintar a tinta guache sobre a folha de papel.

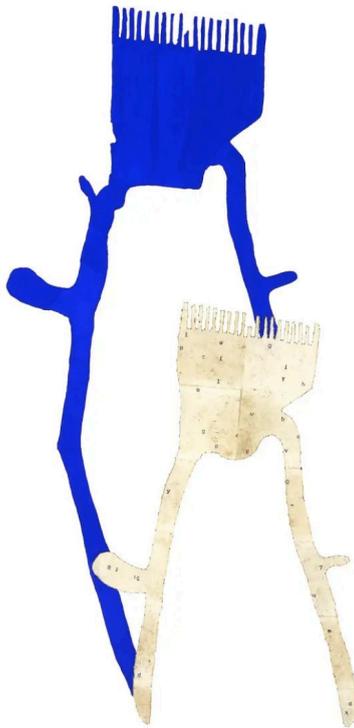


Figura 20 - Caroline Veilson (1993), "Da Série: Museu do Trabalho", 2023, guache, colagem com papel de chá datilografado e costura sobre papel, 50 x 65 cm. Acervo desconhecido. Fonte: https://www.instagram.com/caroline_veilson/

De forma similar, práticas domésticas cotidianas compõem o processo criativo e as pinturas de Josi (1983), artista natural de Itamarandiba, Minas Gerais. Na exposição individual "Quarar Reverso"¹, as pinturas realizadas com água de cozimento de feijão materializam as experimentações da artista à boca do fogão,

¹ Exposição que esteve em cartaz de 23 de agosto a 9 de outubro de 2022 na Piccola Galeria da Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte.

transformando também em processo criativo o cozinhar, uma atividade doméstica de subsistência e de compartilhamento de cultura, memória e afeto.



Figura 21 - Josi (1983) "Da série: Decantações, fervuras e temperamentos", 2021, água de feijão preto sobre papel, 29 x 42 cm. Acervo desconhecido. Fonte: <https://www.premiopipa.com/josi/>

2.2. Cenas urbanas, neons e tratamento digital

Entre 2013 e 2015, conforme estudava sobre os fenômenos psicossociais ligados à feminilidade e à auto-percepção de corpos-subjetividades feminizados, passei a enxergar as angústias individuais que eu sentia a respeito da minha imagem – e que originaram os meus primeiros autorretratos – não mais como problemas individuais, mas como questões sociais. Em vez de associar essa angústia corporal à minha identidade, subjetivamente, passei a entendê-las como questões de classe, coletivamente. Passei a entendê-las como mecanismos de poder, ferramentas micropolíticas de manutenção do *status quo*. Essa mudança de perspectiva alterou também meu processo criativo. A prática de autorretratos, até então, estava intimamente ligada à inconstância da minha auto-imagem. Portanto, quando comecei a perceber que essa inconstância era uma consequência direta das relações de gênero, os desenhos passaram a refletir um olhar mais aberto ao contexto social em que eu estava inserido, não de forma a representar esses mecanismos de poder literalmente, mas espelhando minha subjetividade também nas pessoas com quem eu convivia e nos espaços que eu ocupava.

Ao enxergar meu corpo-subjetividade como um agente sócio-político inserido em um contexto sistêmico, os temas dos meus desenhos se diversificaram de forma a refletir essa mudança de perspectiva. Meus interesses se orientaram em direção a cenas sociais e paisagens urbanas. Concomitantemente à expansão dos signos dessa linguagem para motivos menos individuais, passei a experimentar com materiais e técnicas novas à minha prática.

Um dos materiais cujo uso é marcante no trabalho são as canetas marcatexto neon. Até 2016, eu desenhava em preto e branco. Houve algumas tentativas de introduzir cor através da aquarela, de lápis de cor e de tinta acrílica. Mas as experimentações com esses materiais geraram poucos trabalhos pelos quais me interessei. Já as canetas marcatexto, quando comecei a usar, não parei mais. Gostava tanto dos resultados, quanto das sensações de passá-las no papel. Desenhava como se estivesse lendo, a ponta esponjosa das canetas marcando o papel radicalmente em tons neon.



Figura 22 - Registro de processo, 2016. Esboços em nanquim e marcatexto. Acervo pessoal.

Percebi que poderia usá-las nos desenhos porque tinha muitas. Minha irmã me presenteava com elas cumulativamente, acredito que como forma de reconhecer algo que tínhamos em comum: os hábitos de leitura e de pesquisa. Eu nunca tinha visto canetas marcatexto usadas em contexto artístico, mas me interessei pelas cores neon e dos efeitos de contraste que elas geram.

Os desenhos sem cor que eu fazia até ali são marcados pelo contraste entre o preto do nanquim e o branco do papel. Eu tentava usar grafite, mas não me identificava com sua sutileza ou sua possibilidade de apagamento. Gosto da

radicalidade do nanquim; uso ele como tudo ou nada, preto no branco. Uma vez riscado, não tem volta. Todos os movimentos feitos no desenho são eternizados pelo preto do nanquim. O movimento que originou um traço está ali para sempre. O tempo já passou.

As canetas marcatexto neon têm a força necessária para dialogar com os fortes contrastes do nanquim preto sobre papel branco de igual para igual. Apesar de eu não ter racionalizado isso durante o processo de descoberta das marcatextos como material de desenho, percebo hoje que os neons foram as únicas cores capazes de manter a linguagem de alto contraste já presente nos desenhos em preto e branco.



Figura 23 - *babilô*, 2016. Nanquim e marcatexto sobre papel e tratamento digital, A5. Acervo: pessoal.

Esses contrastes estéticos ilustram contradições éticas presentes nos motivos dos desenhos: as relações entre beleza e feiúra, alegria e angústia, carinho e violência. Por exemplo, percebia meu olhar auto-objetificante e usava suas ferramentas, como a automonitoramento corporal, a favor da minha auto-percepção, subjetivando meu corpo através do olhar crítico que fundamenta a prática de autorretratos. Processos como esse, de aceitar e desvirtuar práticas

auto-objetificantes são carregadas de contradições, as quais podem ser evidenciadas no alto contraste dos desenhos resultantes desses processos.

Essas cores ilustram também as contradições da rua; as experiências de liberdade, euforia, alegria, afeto, encontro, descoberta e aventura em oposição às percepções sobre desigualdade, violência e brutalidade que a ocupação do espaço urbano desperta. O caos e a harmonia, o asfalto e a vegetação, as gratas surpresas e os acidentes se relacionam de forma contrastante no olhar transeunte.

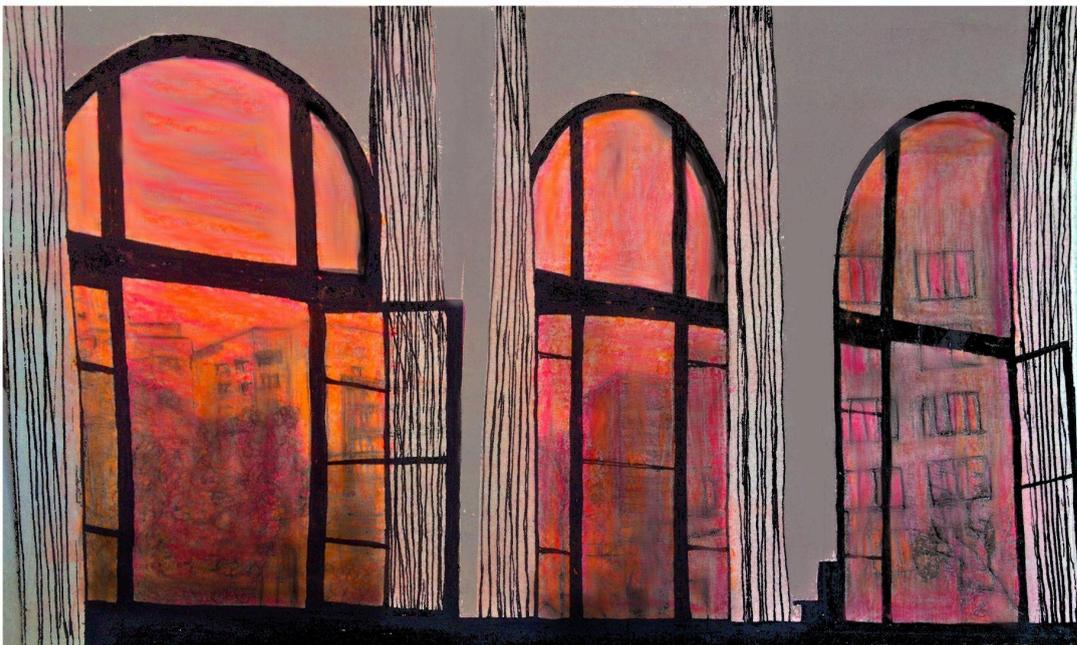


Figura 24 - *janelas*, 2016. Nanquim, grafite, marcatexto e tratamento digital, A4.

No âmbito da introdução de novos modos de fazer e de técnicas diferentes das empregadas até ali, sobressai o hibridismo analógico-digital. Eu não tinha relação institucional com as artes visuais, até aquele momento, então não vislumbrava a possibilidade de expor os desenhos em espaços expositivos presenciais. Comecei a sentir necessidade de compartilhá-los conforme amigos que frequentavam a minha casa viam os desenhos e se interessavam. Então, passei a publicá-los na internet, que era também o espaço onde eu mais entrava em

contato com outras referências de desenho. Comecei a publicá-los em 2016, nas plataformas Tumblr, Instagram e Hotglue, que hospeda meu portfólio até hoje².

Conforme passava os desenhos da materialidade analógica do papel para a virtualidade cibernética, passei a fazer algumas edições digitais de forma a deixá-los o mais nítidos possível para o acesso virtual nas telas. Por conta dessa necessidade, o tratamento digital passou de uma solução de problemas a uma técnica que compõe os desenhos, tanto quanto os riscos das canetas sobre os papéis. O desenho no papel não era necessariamente a obra final, mas uma etapa de sua produção. Ao digitalizar sua imagem, importá-la para o GIMP – que é o software de edição de imagem de código aberto que mais uso até hoje – e editar o desenho, ainda estou desenhando.

Ao aprimorar essas técnicas de tratamento digital, elas se tornam parte do processo criativo. Através dessas etapas de tratamento de imagem, descobri que o GIMP oferece a possibilidade de criar imagens sequenciadas em formato GIF (*Graphics Interchangeable Format*). Assim, comecei a produzir, também, desenhos digitais que compunham os quadros das animações em GIF, iniciando a pesquisa que desenvolvo em *GIF Art*.



Figura 25 - *pôrdo*, 2019. Nanquim, marcatexto e tratamento digital, A4. Acervo: pessoal.

² <https://gabijoaو.hotglue.me/>

2.3. GIF Art e Videoarte

GIF é a sigla de *Graphics Interchange Format* (Formato de Gráficos Intercambiáveis). Como o nome descreve, é um formato de imagem digital que permite a troca de imagens consecutiva e cíclica. Ele opera no limiar entre a imagem estática, em formatos como JPEG e PNG , e o vídeo, em formatos como MP4 e MOV. Ele ganhou notoriedade com o advento da internet, inaugurada ao público dos Estados Unidos em 1992, e do Brasil, em 1995, como elemento lúdico e informativo das primeiras páginas de navegação cibernética. O GIF é caracterizado pelo seu dinamismo e acessibilidade, uma vez que porta arquivos leves e de rápido carregamento cibernético. Nesse primeiro momento de desenvolvimento da rede mundial de computadores, o GIF encontrou território fértil para sua difusão pois comunicava maiores volumes de informação em relação a arquivos de imagens estáticas, no mesmo tempo de carregamento. São como mini vídeos de, no máximo, alguns segundos que dispensam a necessidade de alta velocidade de transmissão de dados.

Mas GIFs não são vídeos. Essa diferença é importante não só em sentido técnico digital, mas para sua semiologia e desenvolvimento da linguagem própria do formato. A portabilidade, a eficiência e a acessibilidade são alguns dos benefícios do GIF em relação aos arquivos de vídeo. Assim, nota-se que desde sua origem o GIF está intimamente ligado às linguagens da internet. Além de suas especificidades técnicas, o GIF é um formato acessível também por cumprir uma funcionalidade estética e lúdica em um mundo cibernético ainda desconhecido para a maioria da população, na época de seu surgimento. Os momentos de movimento imagético repetitivo aliado tornam as páginas da rede mais amigáveis e convidativas, criando uma atmosfera informal e esteticamente agradável. Dessa forma, ocupa papel central na popularização da navegação cibernética. Atualmente, as utilidades do GIF se diversificaram, mas se identifica nos arquivos do formato essa origem de sua linguagem.

A partir de sua utilidade original, o formato se consolida como um meio de veiculação de imagens animadas com um ethos característico, um universo estético próprio e, portanto, uma linguagem visual singular. No início dos anos 2000, ele perde parte desse apelo visual e lúdico que o caracterizava nos primeiros anos da

internet, na década de 1990, exatamente devido a sua ligação com o início da era cibernética. O GIF passa de um signo de inovação a uma futilidade antiquada. Ao longo dos anos 2000, a utilização do formato é reformulada como elemento retrô da internet. Assim como outras estéticas retrô, ele volta a ser objeto de interesse de internautas e de artistas, notavelmente a partir do final da década de 2000. A partir daí, as animações em GIF são investigadas e veiculadas principalmente através de plataformas dedicadas ao compartilhamento de imagens, referências culturais e trabalhos poéticos, como o Tumblr.

A partir do início da década de 2010, a *GIF Art* se consolida como meio de experimentação estética e poética. O sarcasmo e a ironia são alguns elementos que compõem, inicialmente, a ontologia da *GIF Art*. Contudo, assim como outras tendências geracionais ligadas aos anos 2000 e à internet, o trânsito entre sarcasmo e inocência, ironia e sinceridade caracteriza a produção poética em GIF. Buscando recriar a atmosfera ingênua e otimista do início da era cibernética, as *guifeiras* (artistas do GIF) expressam através das animações cíclicas suas nostalgias visuais a respeito de um passado de simplicidade imaginada e de projeções de futuro de descobertas tecnológicas que aguçariam as sensibilidades humanas.

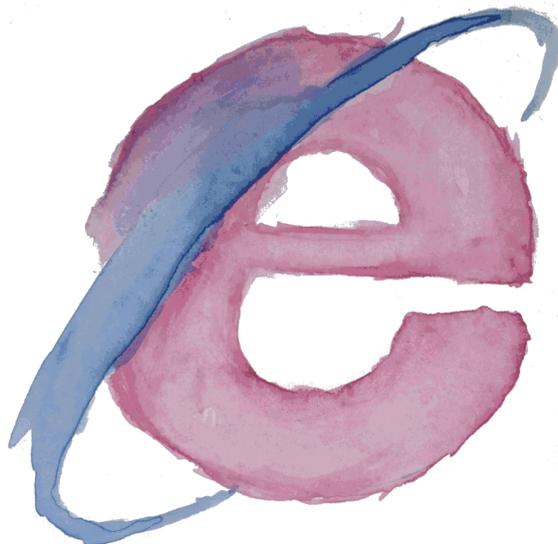


Figura 26 - Quadro do GIF animado *errata*, 2016. Aquarela sobre papel, tratamento digital, animado quadro a quadro. 12 quadros. Acervo pessoal.

No âmago do ethos da GIF Art está o desejo de recriar essa atmosfera de simplicidade, novidade e esperança presente na memória coletiva sobre as primeiras navegações em páginas da *web*. Conforme o formato vem sendo reapropriado pelas primeiras gerações de artistas digitais do novo milênio, seu sarcasmo retrofuturista vem sendo incorporado a tons de autenticidade e transparência. Essas contradições caracterizam a GIF Art como linguagem, particularmente as oposições entre tecnologia racionalista e sensibilidade exacerbada. Concomitantemente às transformações poéticas do GIF, sua prática vem sendo progressivamente reconhecida como área autônoma de criação visual.

Os objetos de arte em GIF são, em geral, animações cíclicas (em *loop* infinito), em que se cria imagens diferentes para cada quadro das animações, a quantidade de quadros e o tempo pelo qual cada quadro aparece na tela. O formato em *si*, de sua exportação como arquivo, se encarrega de criar o *loop* (ciclo) infinito. Os GIFs geram imagens de baixa qualidade em relação a outros formatos de codificação de dados em imagens estáticas, como PNG ou JPEG, para que possam veicular de forma rápida e acessível várias imagens sequenciadas. Mas GIFs não são vídeos. Não permitem *play* nem *pause*, não se pode recomeçar a animação de qualquer ponto, tem-se que esperar o ciclo se completar. Só é possível abrir e fechar o arquivo, estar na página que o carrega ou não estar na página, olhar ou evitar, dar-lhe atenção ou ignorá-lo.

O GIF pressupõe autonomia do público em relação a suas narrativas. A espectadora decide por quanto tempo ela concede sua atenção aos ciclos de imagens ou quantos ciclos ela está disposta a assistir, dependendo do seu interesse e conexão com a obra. Essa autonomia compõe as poéticas do GIF.

A experimentação em GIFs começou a integrar minha prática em desenho por volta de 2016. Antes disso, desde 2006, eu produzia GIFs de forma lúdica, como signos de comunicação infantil e adolescente, especialmente através do *MSN*, uma plataforma de mensagens instantâneas popularizada entre jovens nos anos 2000. Não são todas as plataformas de compartilhamento de imagens que aceitam o formato GIF. Por exemplo, Instagram não veicula GIFs em seu formato animado (no Brasil, pelo menos até a data da publicação deste trabalho), apenas como imagem

estática do primeiro quadro, como se fosse uma imagem em PNG, JPEG ou HEIC e vídeos em formatos como MP4 e MOV.

Portanto, na época em que comecei a integrar as animações em GIF à minha pesquisa em poéticas visuais a partir das linguagens do desenho, compartilhava-os exclusivamente em plataformas gratuitas de compartilhamento de imagens, como o Tumblr e o Hotglue.

Esses trabalhos em *GIF Art*, como é característico de suas linguagens em geral, compreendem uma estética lúdica e hiper-emocional, uma expressividade adolescente de quem viu a internet nascer e tem lembranças de uma infância pré-cibernética. Uso seus ciclos infinitos para investigar o movimento, tanto de linguagem corporal entre as minhas amigas, quanto movimentos de objetos inanimados, como se se movessem sozinhos, por mágica, impulsionados por uma energia perpétua e de intensidade constante.



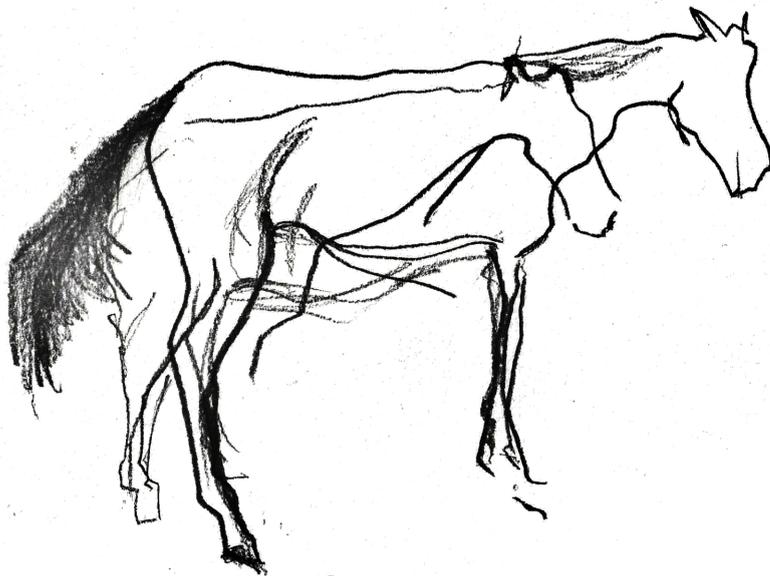
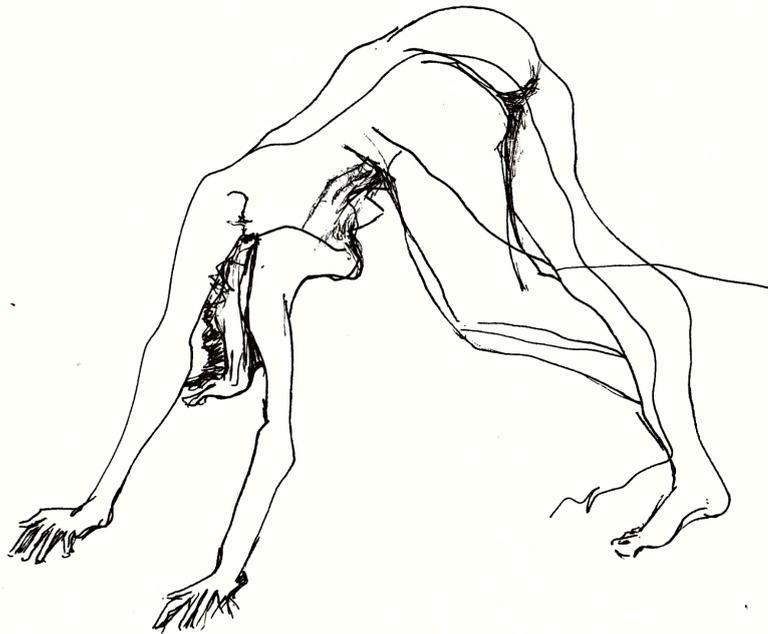
Figura 27 - Quadro do GIF animado *cyberdisc*, 2016. Aquarela sobre papel, tratamento digital e animação quadro a quadro. 24 quadros. Acervo pessoal.

Além dos movimentos representados nas animações, a criação dos objetos em GIF promove liberdade de movimento no traço, ao desenhar. Talvez por ele ainda estar mais distante do mercado e da academia, em relação a outros meios de criação em artes visuais, como a pintura ou o desenho analógico, particularmente na época em que comecei a desenhar através dele, sempre me senti especialmente livre para experimentar, errar e para produzir feiuras e incoerências através dos GIFs. Não existem diretrizes sobre o que é erudito e o que é experimental em GIF. Tudo nele pode ser rico e estimado, dependendo do contexto de sua exposição.

O tempo pelo qual cada frame dos GIFs que produzo fica visível na tela, por ciclo, varia entre 100 e 300 milésimos de segundo, o que, em comparação com animações tradicionais em vídeo é muito pouco, ou seja, as imagens aparecem e são substituídas rapidamente. Como cada quadro só fica "em cena" (aparece na tela) por essas frações de segundo, a precisão do traço tem pouca relevância para o resultado final.

Essa liberdade proporcionada pela prática de desenho para GIF inundou minhas práticas em desenho materializado no papel. Meus desenhos analógicos se beneficiaram dos hábitos que adquiri ao desenhar quadros de GIFs, visíveis brevemente a cada ciclo. Os traços de nanquim sobre papel ficaram mais livres, passei a aceitar e valorizar mais os erros e desarmonias em toda minha produção.

Alguns GIFs são feitos diretamente no GIMP (*software* de edição de imagem) como desenhos digitais, outros são feitos analogicamente, geralmente sobre papel e depois tratados digitalmente no mesmo dispositivo. Mesmo no primeiro caso, em que é possível, desfazer e refazer cada traço facilmente, privilegio as primeiras tentativas, buscando não me apegar a proporções e representações realistas. O processo de desenho quadro a quadro é dispendioso, considerando que cada desenho é repetido quase integralmente, sofrendo pequenas alterações nas linhas a cada novo quadro na busca por fluxos de movimento envolventes.



Figuras 28 e 29 - Quadros de *cavala*, 2023. Nanquim e carvão sobre papel, tratamento digital, animação quadro a quadro. Animação híbrida (analógico-digital) em GIF. 18 quadros. Acervo pessoal.

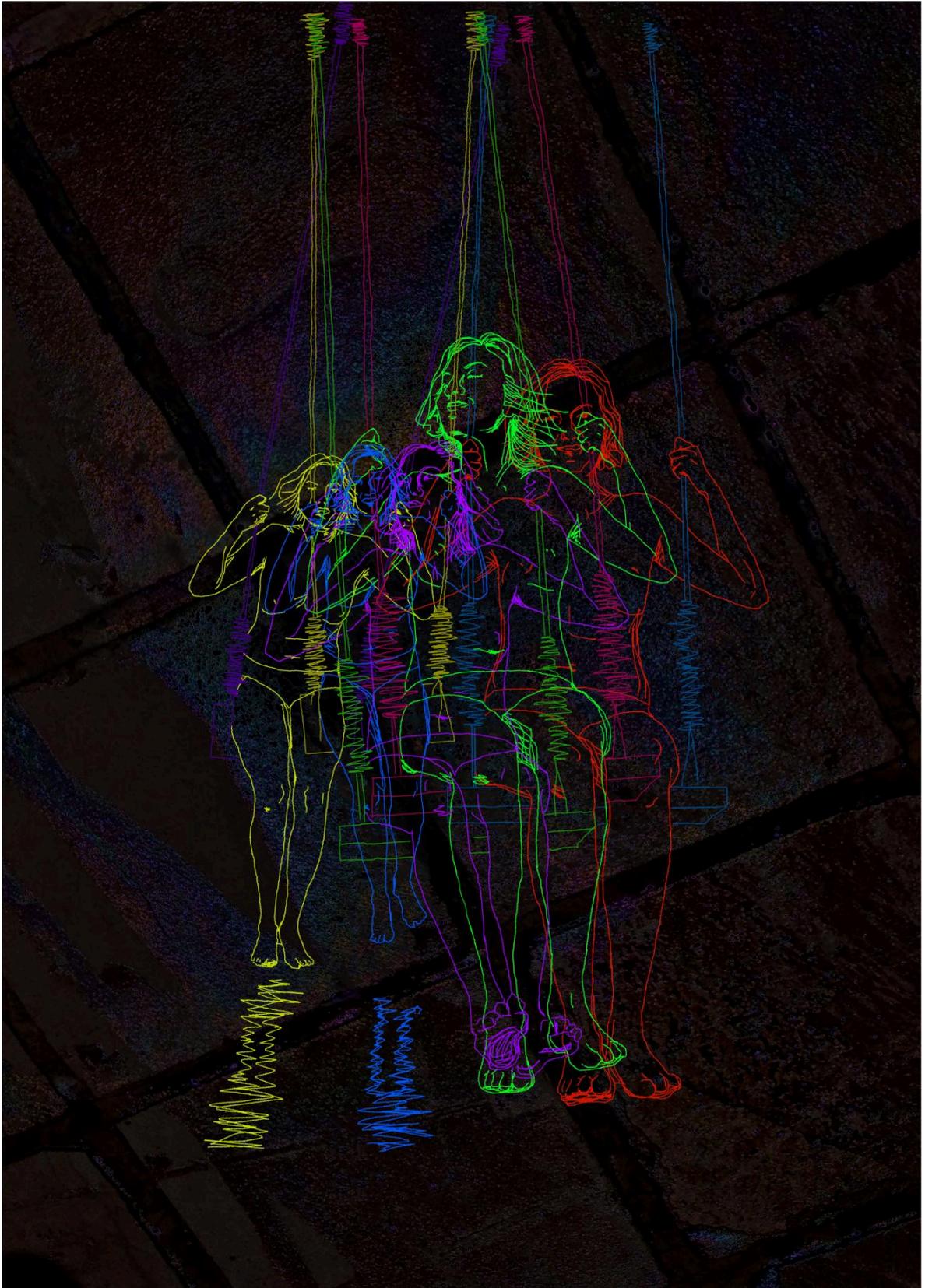


Figura 30 - Quadros sobrepostos de *bryna_balança*, 2018. Desenho digital, animação quadro a quadro em GIF. 5 quadros. Disponível em <https://gabijoaio.hotglue.me/bryna> . Acervo pessoal.

A despreocupação com a nitidez, a limpeza e a precisão dos traços possibilita a atenção à expressividade dos traços, mesmo quando se trata de traços virtuais. Os desenhos digitais são feitos com *mouses*, *trackpads* ou mesas digitalizadoras. Cada um desses materiais de criação visual estão embebidos de técnicas, estéticas e modos de fazer próprios de sua utilização manual, bem como de suas funcionalidades e limites tecnológicos.

Enfim, considerando que cada imagem estática aparece na tela por milésimos de segundo, não há tempo de seu público aferir detalhadamente as características plásticas de cada desenho. O que fica das experiências visuais com desenhos animados em GIF são as *relações* entre um quadro, o anterior e o próximo. É nessa relação entre imagens que nasce a ilusão de movimento que permite a apreciação e investigação dos movimentos em si.

Por exemplo, algo que, olhando de fora, parece muito importante no ensino acadêmico de desenho de observação é a ideia de proporção, particularmente da forma humana. Já na prática de desenho de animação quadro a quadro, como uma imagem vai ser logo seguida de outra, em um quadro, uma cabeça pode estar muito grande para um corpo, no próximo, essa cabeça já está pequena para o corpo, no outro, a cabeça e o corpo estão nas proporções "corretas", e o que fica é a sensação, a expressividade da relação entre esses "erros" e "acertos".

Essas variações causam um efeito de "tremidinha" na linha. Em oposição, observa-se que animações feitas no Illustrator (*software* de ilustração do pacote Adobe), por exemplo, as linhas têm uma constância típica da vetorização, porque, em geral, as linhas não são desenhadas uma por uma. A mesma linha é usada ao longo de vários quadros, tendo sua trajetória modificada para criar a sensação de movimento direto e "realista".

Há pelo menos dois aspectos do estudo do movimento através do desenho que ficam evidentes na animação quadro a quadro em GIF: o movimento do corpo que desenha e os movimentos sugeridos pelo sequenciamento de imagens. Para desenhos digitais, os movimentos de produção do desenho são mais restrito às mãos e aos braços (seja através do *mouse*, do *trackpad* ou da mesa digitalizadora); para desenhos analógicos, pode-se pensar o movimento desde os dedos, até o

corpo inteiro, como demonstrado pelos trabalhos em grandes dimensões, de desenho e pintura.

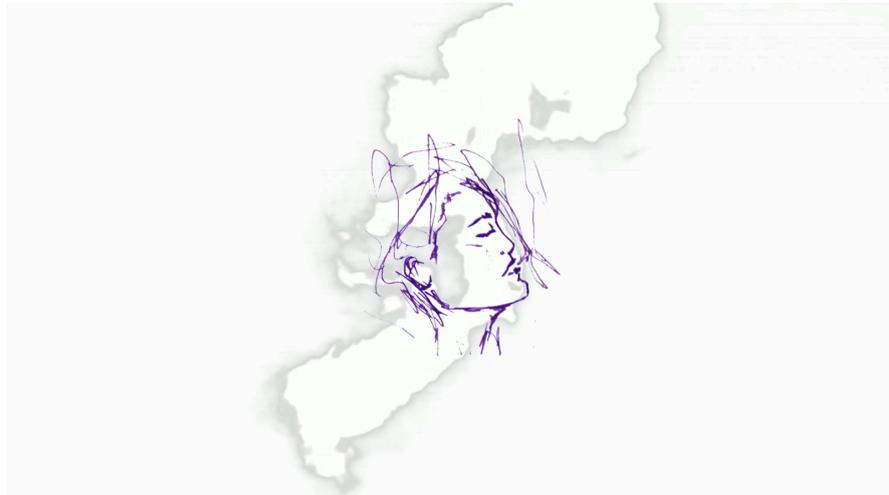
A tremidinha da linha animada quadro a quadro é resultado da interação entre os movimentos do corpo que desenha e do movimento que esse corpo busca representar através do sequenciamento de imagens. Ela é produzida pela inconstância dos movimentos de quem desenha em relação ao objetivo do processo de animação. Esses movimentos de vai e volta das linhas, de amassar e esticar, de sair do percurso pretendido e de voltar a ele, são compreendidos aqui como a *ânim*a das animações. Ela indica a suspensão da intencionalidade e da racionalidade, resultando na expressividade singular aos traços e processos de criação dos desenhos de animação. Assim, a tremidinha é um signo da metalinguagem do movimento possibilitada pela prática de animação quadro a quadro de desenhos analógicos e digitais, especialmente quando suportados pelo GIF, considerando os breves ciclos narrativos do formato.

Presenciar animações em *loop* infinito não é uma experiência corriqueira em espaços expositivos tradicionais. Por isso, suscitam soluções inusitadas de instalação. A obra *Again we are defeated* (2018/2020) do artista libanês Rabih Mroué, exposta no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) na Bienal do Mercosul em 2022, parece ter sido montada de formas diferentes em pelo menos três ocasiões. Na ocasião em que a vi ao vivo, ela era composta por várias animações, em ciclo infinito, de *drones* sobrevoando corpos desenhados em 112 folhas de papel de cerca de 10 x 15 centímetros, pregadas na parede, formando uma tela de campo de batalha em mosaico branco. A projeção acontecia em uma sala escura, contra uma parede de cerca de 3 metros quadrados. A animação projetada sobre o mosaico de desenhos figurava dezenas de pequenas sombras de *drones*, movendo-se em ciclo contínuo, como se fossem GIFs autônomos entre si, sobrevoando os corpos desenhados nas folhas.



Figuras 31 e 32 - Rabih Mroué (1967), *Again we are defeated*, 2018-2020. 112 desenhos a lápis e vídeo 2'10". Acervo desconhecido. Imagens da autora.

Na obra, as decisões a respeito das características particulares do movimento, mas que podem ser usadas como descrição visual, estão mais ou menos evidentes. Primeiro, nota-se a não simultaneidade dos ciclos (*loops*) de cada sombra de *drone* animada. O posicionamento deles, espalhados na tela, aludem ao acúmulo dessas tecnologias no céu conhecido pelo artista, podendo provocar sensação de perigo iminente. Essa independência das imagens dos *drones* remete à colagem de GIFs, técnica utilizada normalmente em *software* de edição de vídeo ou em páginas de navegador da internet.



Figuras 33, 34 e 35 - Quadros de *colagem_9*, 2020. Videoarte, 1'52". Disponível em <https://vimeo.com/441494604> . Acervo pessoal.

A videoarte *colagem_9*³ (2020) é uma colagem de GIFs que fiz em 2020. Em 1 minuto e 52 segundos, ela ilustra resumidamente as questões técnicas abordadas neste trabalho. Ela é tecida sobre temas como intimidade, gênero, ocupação do espaço urbano, relações de poder, corpo, feminilidade, objetificação e, principalmente, movimento. Mostra pictórica e sonoramente um processo de criação baseado na experimentação, no trânsito entre os meios digital e analógico, na experiência das possibilidades para o desenho e para a animação, na edição de vídeo, na produção sonora e na integração entre essas práticas.

A obra é composta por três sequências de colagens de GIFs. Elas operam visualmente como três atos de movimentos, criando uma curta narrativa gráfica, sonora e virtual. Algumas cenas do trabalho são composições de imagens experimentais com GIFs, desde 2016, quando comecei a usar o GIF como suporte de desenho, até 2020, quando a *colagem_9* foi montada. Outras cenas do vídeo foram animadas especialmente para compor essa colagem. Foi uma forma de investigar o que eu havia realizado no formato GIF entre 2016 e 2020. Ao mesmo tempo, foi uma solução para o problema de como levar esses GIFs ao público, para além do espaço virtual, particularmente durante a pandemia. Talvez o problema não seja o espaço ser virtual em vez de material (uma galeria, um museu), mas o fato de que se a obra só é veiculada no espaço virtual sua legitimidade enquanto objeto de arte no plano material pode ser questionada. Ainda assim, ele foi feito, originalmente, para ser exposto virtualmente.

A videoarte investiga o desenho de forma cinética, aliado a ritmos sonoros. Salienta a percepção do movimento e da expressividade em detrimento das formas, considerando que elas são breves demais para sua concepção estática. Ao mesmo tempo, as representações do espaço urbano tencionam a potência dos corpos ilustrados no que tange à criação de narrativas sobre a rua. Criei a *colagem_9* durante o isolamento social de 2020, distante dos ires e vires da rua, doente de saudades, usei as imagens que criei do que sentia sobre a rua para exercer agência sobre ela. Se não posso estar na rua, meu direito de ocupá-la e de transformá-la vira imagem, som e movimento a partir da minha percepção afetiva sobre ela. Narrar a rua em animações é uma espécie de reivindicação política, estética e afetiva que

³ Disponível em <https://vimeo.com/441494604>

encontrei naquele momento, ao representar como a ocupava, antes da pandemia, e como almejava que ela seria ocupada, em um futuro incerto.

Assim, as imagens dinâmicas de corpos-subjetividades feminizados, do espaço urbano e da interação entre eles geram narrativas sobre a rua, sobre esses corpos e sujeitos e sobre a minha relação específica com a cidade. Essas narrativas me concederam um tipo virtual de agência sobre um espaço ao qual eu pertencço, mas estava impossibilitada de habitar. Da mesma forma, a rua também me pertence, de forma comunitária, e desenhá-la e colocá-la em movimento foi uma forma poética de reivindicá-la. Nesse processo, não só eu desenho e animo minha percepção da rua, mas subjetivo a própria rua, não só como uma personagem do vídeo, mas como um afeto onde compartilho lembranças e desejos com os demais corpos-subjetividades que a habitam e querem bem.

Através das animações que compõem a obra, ponho a rua em movimento a partir do meu olhar. Assim, afirmo-me tão dona da rua quanto um homem que importuna uma pessoa, na tentativa de mostrar que aquele lugar não é seguro para ela, pois ali ele se vê como sujeito e a pessoa importunada, como o objeto. Criar narrativas sobre a rua é uma forma de expressar que não a ocupo só em trânsito, mas que posso contemplar, criar e aparecer naquele espaço como agente que o constitui e tem poder de alterá-lo. O sequenciamento de imagens, quadro a quadro, que representa o movimento, me dá agência sobre meu corpo e dele sobre a rua (João, 2021, p. 52).

A adequação dos GIFs para plataformas de compartilhamento e modos de exibição presencial foi o ponto de partida da criação da videoarte *colagem_9*. Contudo, os primeiros vídeos que fiz como artista surgiram de intenções variadas, mas que acabaram se complementando: a documentação poética, a necessidade de transformação dos GIFs para formatos de vídeo e a experimentação com arte sonora e produção musical. Essas intenções se entrecruzam criando videopoéticas em linguagens diferentes: animação, vídeo-performance, vídeo-poema, colagem de GIFs, vídeo-dança, videoarte documental...

Em *rodô* (2020), a intenção inicial que origina a videoarte se dilui, deixando espaço para o incerto. Não consigo mapear se *rodô* nasceu como videoarte com uma trilha sonora autoral ou um videoclipe com os visuais autorais. Ele foi feito a partir de uma chegada na rodoviária de Porto Alegre (RS), em plano sequência, com duração de 2 minutos e 24 segundos.



Figuras 36, 37 e 38 - Quadros de *rodó*, 2020. Videoarte, 2'24". Disponível em <https://vimeo.com/429761380> . Acervo pessoal.

O movimento de câmera em ângulo e velocidade constantes desenha as paisagens urbanas através do enquadramento do vídeo. As linhas, padrões, texturas e cores da cidade nascem e desaparecem continuamente como em uma dança de estruturas. As linhas contínuas dos fios elétricos, dos trilhos de trem, dos muros e das cercas sobem e descem em movimentos ondulantes, orientados pelo percurso do asfalto sobre o qual o ônibus que move a câmera viaja; no qual eu viajava, voltando à minha cidade natal. Os armazéns do cais e os prédios ao longe surgem e somem verticalmente através dessas linhas horizontais contínuas. Em diferentes proximidades em relação à câmera, essas estruturas urbanas refletem o sol de janeiro em texturas mais ou menos detalhadas, dependendo da distância. Essa sobreposição de elementos da paisagem faz com que a arquitetura crie ritmos variados para o movimento estável do enquadramento.

Poeticamente, a videoarte está embebida em uma melancolia nostálgica e ao mesmo tempo em uma esperança transformadora; uma cidade cheia de possibilidades e dores, morfando continuamente no horizonte. A trilha sonora eletrônica é composta por um *beat* com melodia no qual eu vinha experimentando ao longo de 2019, ano que se encerrava naquela chegada à rodoviária. A experimentação sonora busca sensações e ideias similares às das imagens do vídeo: a última mordida de algo doce, um sono morno de vinho, um balanço, um pequeno luto.

Mal sabia que só alguns meses depois eu iria conhecer lutos inestimáveis. Nessa época eu ainda não conhecia o luto realmente, então ele se manifestava dessa forma inocente na minha percepção. A videoarte foi produzida em janeiro de 2020. Logo mais, em março, eu descobriria novos significados para aquele trajeto até a rodoviária, para o luto e para o vídeo como objeto de arte e como suporte expressivo. No contexto de pandemia e isolamento social, o vídeo ocupou uma posição de destaque entre os meios de comunicação e as mídias artísticas. Parecia a forma mais complexa possível de expressão e conexão coletiva naquele momento.

Em *Bridges Go-Round* (1958), videoarte da cineasta e bailarina estadunidense Shirley Clarke (1919–1997) ilustra de forma direta e experimental algumas relações possíveis entre dança, videoarte e desenho. Na obra emblemática do expressionismo abstrato em filme as imagens acompanham a estrutura de pontes

de Nova York, criando movimento através de suas linhas, curvas e texturas, em diversos níveis. Através do seu movimento de travessia dentro e ao redor da ponte, ela dá movimento aos desenhos criados pela estrutura metálica, nos enquadramentos das filmagens, criando uma dança de linhas arquitetônicas. Além da movimentação fotográfica, é notável a edição experimental e analógica do filme, cortado e colorido manualmente. Assim, através da captação e edição de vídeo, as pontes voltam ao seu elemento arquitetônico essencial, o desenho, que por sua vez é coreografado através dos movimentos de trânsito da artista (e de um colaborador) com a câmera sobre e ao redor das pontes. O trabalho é montado com duas trilhas sonoras distintas, a primeira de jazz, criada e regida por Teo Macero e a segunda, eletrônica, assinada por Louis e Bebe Barron ambas distintamente experimentais, como é característico do jazz nova iorquino e das criações musicais eletrônicas, na década de 50.

Tanto nas filmagens quanto na edição há sobreposição de imagens ponte ao pano de fundo da cidade de Nova York. A ponte é vista de cima, de baixo, de lado. A relação da artista e da criação poética com a cidade aparece não só como pano de fundo dos desenhos da ponte, ou da ponte como estrutura urbana, que possibilita os traslados de seus habitantes, mas principalmente através dos trânsitos que a própria artista faz ao redor da ponte. Apesar da intenção abstracionista do trabalho, pode-se imaginar, processualmente, a artista atravessando a cidade pela água, de barco, pelo asfalto, caminhando na ponte, passando de carro sobre ela... A obra é um rastro dos trajetos contemplativos e criativos de uma artista *cuír* por sua cidade, é uma pista de uma forma dinâmica e poética de ocupar a cidade.

A artista desenha movimentos com vídeo de forma poeticamente experimental, processualmente transparente, conceitualmente econômica e visualmente acessível para diversos públicos. Ao longo do filme, Clarke desenvolve uma linguagem nítida, precisa e eficiente de movimento, o que caracteriza as técnicas de dança moderna de Hanya Holm e de Martha Graham, através das quais a artista iniciou sua formação artística. Coincidentemente, são duas técnicas de dança às quais eu também me dedico junto, respectivamente, à mestra Eva Schul, que estudou a técnica de Hanya Holm em Nova York na década de 70, e à bailarina Marilice Bastos, que estudou a técnica de dança moderna de Martha Graham

principalmente com Cecy Frank, que por sua vez estudou com Martha Graham, se especializando na técnica em Nova York no início da década de 70.



Figuras 39 e 40 - Shirley Clarke (1919–1997), quadros de *Bridges Go-Round* (1958). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2gxX74iGRTc>

Clarke faz a ponte dançar em relação a outras obras arquitetônicas da cidade. Tanto nas filmagens quanto na edição, há sobreposição de imagens da ponte ao pano de fundo da cidade de Nova York. A ponte é vista de cima, de baixo, de lado. A relação da artista e da criação poética com a cidade aparece não só como pano de fundo dos desenhos da ponte, ou da ponte como estrutura urbana, que possibilita os traslados de seus habitantes, mas principalmente através dos trânsitos que a própria artista faz ao redor da ponte. Ela atravessa a cidade pela água, de barco, pelo asfalto, caminhando na ponte, passando de carro sobre ela. A obra é um rastro dos trajetos contemplativos e criativos de uma artista *cuír* por sua cidade, é uma pista de uma forma dinâmica e poética de ocupar a cidade.

Em *Até a rua voltar*⁴ (2020), videoarte documental contemplada pelo prêmio Funarte RespirArte na categoria Artes Integradas, busco poetizar um olhar carinhoso e crítico sobre a rua e a intimidade doméstica a partir de imagens gravadas em celular das ruas de Porto Alegre antes e durante a tentativa de isolamento social de 2020. A narrativa começa com um passeio de bicicleta, passa por hábitos domésticos desenvolvidos durante a pandemia, depois explora sonhos e saudades da rua em seu estado "normal", pré-pandêmico, culminando em um monólogo sobre luto e subjetivação feminina, a partir do qual a dramaturgia da obra se estrutura.

A obra foi criada em um formato similar a de outras obras de videoarte documental que fiz antes da pandemia, como a *cidade*⁵ (2018), cuja linguagem que retrata narrativas de *intimidade* que vivi em Porto Alegre no ano de 2016, de forma onírica e sensorial, enquanto experimentava com edição de vídeo e som. O aspecto documental aparece em outras obras de videoarte, como *môrro* (2018), *rio* (2019), *mendoza* (2018), *armação* (2018), *ep1* (2017) e *ep2* (2017)⁶. Não são relatos espetaculares, são historinhas do cotidiano, às vezes dramatizadas através da edição ou da trilha sonora, como forma de aproximação sensorial do público ao tempo-espaço retratado pelas imagens.

A experimentação também aparece como característica marcante do processo de criação dos vídeos, entre animação, tratamento de imagem e produção sonora. Não tenho formação em música, nem em produção audiovisual. Também

⁴ <https://vimeo.com/494278814>

⁵ <https://vimeo.com/282428441>

⁶ Todos disponíveis aqui <https://vimeo.com/gabijoao>.

não tive acesso a câmeras e *software* de alta qualidade. Então, desenvolvi os vídeos com o que eu tinha: curiosidade, tempo, disponibilidade para aprender errando, um celular com uma boa câmera (pelo menos para os parâmetros das épocas) e *software* de edição de imagem, de áudio e de vídeo de código aberto ou pirateados. Assim, a "qualidade dos objetos artísticos" finais não resulta alta. Os signos da baixa qualidade digital (*lo-fi*) vêm sendo incorporados ao processo.

2.4. Rastros de performatividade

Na busca por um espaço acadêmico transdisciplinar, em 2022, submeti o projeto que foi semente deste trabalho à seleção para o mestrado em Artes, na área de concentração de Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFMG. Por ser um programa de pós graduação em artes integradas e por valorizar o cinema de animação como área do conhecimento, poderia investigar o desenho através das linguagens que tradicionalmente estudam o movimento: dança, teatro, cinema de animação e até música. As disciplinas que cursei e as relações que estabeleci com as pesquisadoras do teatro e da dança da Escola foram muito enriquecedoras para a minha percepção sobre desenho expandido. E para eu orientar os meus interesses poéticos e minhas práticas artísticas, levando em consideração a atenção sobre as relações de poder, sobre as relações afetivas e sobre o potencial criativo, ético e político da coletividade.

Um bom exemplo dessa integração se deu durante a disciplina da professora Marina Marcondes Machado, intitulada Dramaturgia de Papezinhos. Era uma disciplina do teatro, mas que, por trabalhar com um material específico, os papezinhos, e a criação de dramaturgias através desse material, fomentou pensamentos sobre a performatividade dos materiais.

A expressão alude à relação entre o tempo, o espaço, a intenção da artista, as possibilidades plásticas de determinada matéria, os movimentos que o material faz em interação com a energia da artista, ou mesmo da natureza, do fogo, da chuva, da exposição ao sol... Como as relações entre esses corpos e essas energias criam movimentos que imprimem nos materiais determinados desenhos, que surgem de testes de hipóteses de interação de diversos fatores sobre o material? A relação criativa entre meu corpo-subjetividade e os materiais é experimental – deixo o

material dizer o que quer de mim. Em vez de tentar manipulá-lo, direcionando-o a uma forma ou imagem pré-estabelecida racionalmente, ouço com as mãos. A performatividade dos materiais pressupõe uma metodologia de trabalho primordialmente processual.

Após passarmos um semestre inteiro explorando as possibilidades poéticas dos papezinhos coletivamente, em uma das aulas de Dramaturgia de Papezinhos, criamos trabalhos de performance, a partir de uma proposição performática individual da professora Mariana. Usando fogo e água sobre os papezinhos de formas diferentes, encontrei nos papéis desenhos que não dependiam de traços e de marcar o papel com pigmento. Os desenhos formados pela relação entre meu corpo, os papezinhos, o fogo, os fósforos e a água são como uma pose final de uma performance que apresentamos (eu e os materiais) para a professora e as colegas, depois de um período de experimentação com as possibilidades de performatividade daqueles materiais.

O texto descritivo a seguir é o relato do processo de experimentação e montagem da performance a partir dos materiais oferecidos: triângulos de papel rasgados em tamanhos parecidos, uma caixa de fósforo e água. O tempo, espaço e público da performance também estavam delimitados: ao longo das duas horas subsequentes, o prédio do Teatro da EBA-UFMG⁷, e cinco colegas e a professora da disciplina.

"Eu queria descobrir de que modo os papezinhos rasgados em forma de triângulo, os fósforos e a água poderiam interagir. Comecei a experimentar em sala de aula, mas eu teria que queimar muitos papéis para descobrir a performance que uniria os materiais e o cheiro ficaria insuportável. Então fui para a rua. Primeiro, investiguei o espaço. Como nunca tinha ido para a direita, saindo do prédio do Teatro, dei uma caminhada por tudo, toquei os objetos molhados pela chuva. Do outro lado da rua, havia uma cadeira de madeira e os restos de uma fogueira circunscrita por pedras, também molhadas. Achei curioso o tanto que aquela ex-fogueira chovida se relacionava com o tema da aula: queimar.

Era um lugar muito interessante, mas eu precisava de um espaço coberto e com um pouco de chão seco para experimentar com os materiais, então sentei de costas para a parede externa do prédio, sob a marquise. Usei

⁷ Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

a água da chuva que pingava da marquise para umedecer os papeizinhos e, assim, controlar o fogo. Depois, no momento de apresentar a performance para a turma, substituí a chuva pela água da bacia oferecida na sala de aula. Dobrar os papeizinhos em dois formava uma casinha que protegia e ao mesmo tempo limitava e transformava o fogo do fósforo, posicionado dentro delas. Ao queimar, os papeizinhos deixavam suas cinzas sobre os papeizinhos de base (o chão das casinhas).

A experimentação consistia em descobrir o que os materiais queriam uns com os outros. Dependia pouco ou nada do que eu queria, por isso foi fácil encontrar a performance vista no final. Por exemplo, no início da experimentação, eu descartava as cinzas, mas depois vi que formavam desenhos interessantes sobre os papéis, e que tinham certa aderência aos papéis umedecidos pela chuva. Agora me dou conta que os fósforos, as casinhas de triângulos dobrados e os triângulos planos embaixo eram uma miniatura das relações entre eu, o chão seco e a marquise. Essa performance traz vários elementos da arte em que acredito: uso de materiais simples, sem procedimentos excessivos, dar a eles o que podem receber, priorizando o processo em lugar do resultado, mas ainda assim produzindo um resultado interessante para quem observa, que dê acesso aos procedimentos. Me interessam as relações entre eu (sujeito) e os materiais (objeto), entre o processo e o resultado, e a interação destes com o público (quem observa tanto o processo quanto os resultados)."

A obra tornou-se um microcosmo da sua produção. Os procedimentos desempenhados por mim, embaixo da marquise, diante da chuva no chão, eram os mesmos desempenhados pelos fósforos: manipulação, transferência de energia, alteração de estado... Diante da "pose final" da obra, reproduzida na imagem abaixo, é possível traçar um caminho processual, reproduzido em performance, mas descoberto através da experimentação priorizando o diálogo entre os materiais.

Essa apresentação performática por si só já era uma pose final de todo o processo de experimentação anterior. Parece que ali, sim, evidenciou-se a ação fundamental do processo de criação desses objetos artísticos: (1) a performance apresentada, (2) o desenho que se formou os papeizinhos ao final da performance e (3) a foto acima, que eu tirei desse desenho. A criação, o trabalho, estava onde estava ainda a dúvida: o que acontece se eu fizer isso agora? A curiosidade ingênua

e a ação, em relação, são o âmago do processo criativo, nesse caso. Os objetos artísticos podem ser mais ou menos eficientes em evidenciar esse estado criativo, ingênuo, inocente, experimental e vulnerável de indagação a respeito dos materiais com que se está trabalhando.



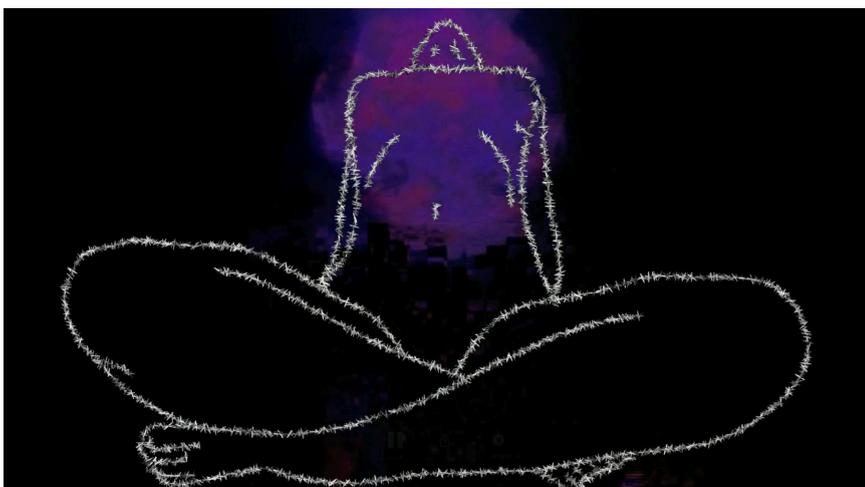
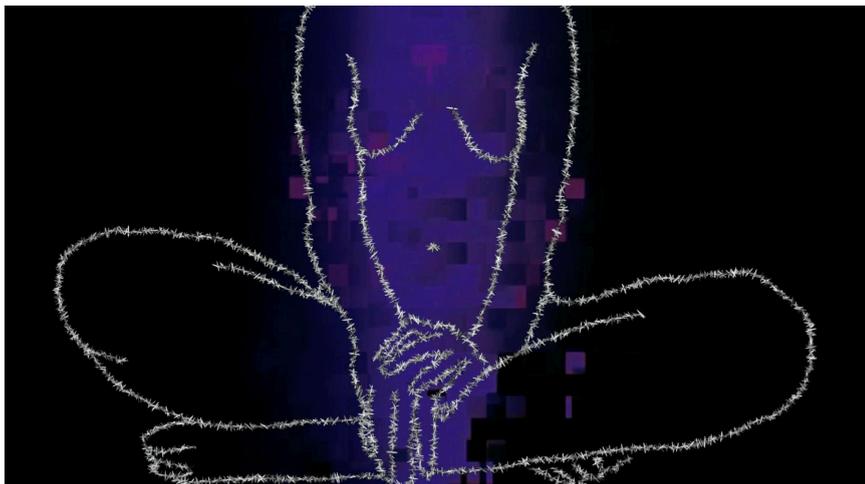
Figura 41 - Foto do desenho produzido a partir da performance de papeizinhos e fósforos. Acervo pessoal.

A ideia de performatividade dos materiais ocupa centralidade nos processos práticos da pesquisa descrita nesta subseção, principalmente no desenho, que tem materialidade mais evidente do que, por exemplo, na videoarte. Ainda assim, mesmo as artes digitais têm suas próprias performatividades, através dos materiais de captação, dos *software* de edição e das plataformas de difusão. As possibilidades e limites apresentados por esses recursos digitais exercem um tipo de "performatividade dos virtuais". Isso é especialmente notável quando, por exemplo, um *software* de edição de imagem tem algum *bug*, ou seja, algum defeito de performance, que implica em resultados gráficos inesperados.

É o caso das linhas nos desenhos que constituem as animações quadro a quadro da série *Autovigilância* (2022)⁸. Eu pretendia que as linhas que desenhavam os corpos representados fossem "normais", mas graças a um *bug* (defeito) da versão desatualizada do *software* de edição de imagem de código aberto GIMP, o pincel ficava girando em escala de cinza, independentemente da cor e do formato

⁸ https://gabijao.hotglue.me/serie_autovigilancia

selecionado para ele. Isso resultou em uma linha felpuda, farpada, e com aspecto de estática de televisão de tubo.



Figuras 42, 43 e 44 - Quadros de *grupirovka*, da série *Autovigilância*, 2021. Desenho digital animado quadro a quadro em GIF e *found-footage* distorcido, 1920×1080, 14". Disponível em <https://gabijoao.hotglue.me/grupirovka> .

No início do processo aquele “erro” era frustrante, mas conforme segui desenhando com aquele pincel maluco, giratório e farpado, acabei gostando do resultado visual e da relação daquela linha plasticamente hostil com o tema das animações: a auto-representação de um corpo feminizado em sua intimidade. Aquela linha caótica expressa as contradições e complexidades das imagens que ela delimita, melhor do que eu, sem o *bug*, teria retratado.

No desenho, essa ideia de performatividade dos materiais democratiza o acesso às poéticas e técnicas da obra de arte. O produto final não está na minha cabeça, eu não crio um objeto que vai ser o mais próximo possível da minha idealização, independentemente dos procedimentos necessários para isso e das poéticas inerentes a esses procedimentos. O que eu imagino é o ponto de partida para a relação que eu posso estabelecer com o material. A partir dessa relação, testo suas possibilidades, investigo como meu corpo pode interagir com aquele material (ou *software*) através do tempo e do espaço (ou ciberespaço). Nessas ações tudo que me constitui pode fluir, incluindo minhas percepções sobre o espaço, sobre meu dia, sobre a rua; incluindo minhas sensações físicas e afetivas do momento, minhas memórias, meu futuro, o futuro das outras pessoas... Tudo isso pode integrar os movimentos entre meu corpo e o material e, portanto, possivelmente aparecer no objeto artístico, no rastro daquela ação, na pose final de uma experimentação.

Todos esses elementos, materiais e imateriais, produzem materialidades que fogem às nossas expectativas como criadoras ou idealizadoras de um objeto. A materialidade do desenho assume considerável autonomia se eu priorizo a performatividade dos materiais na minha prática, em detrimento de alguma ideia visual que eu tive internamente, isoladamente, e que eu busco transferir para a realidade material apesar dela. É um processo menos autoritário do que quando eu penso em um desenho e tento executá-lo da forma mais fiel possível ao meu pensamento. O pensamento é só um dos elementos dos desenhos que surgem a partir da atenção à performatividade dos materiais que o constituem. Pode ser o primeiro, mas nunca é o mais importante.

Além disso, a ideia disparadora de processos criativos atentos à performatividade dos materiais são, em geral, no meu caso, vontades de sentir. Qual será a sensação de enrolar um arame bem fininho em um arame mais grosso? Como será a sensação de martelar um alfinete nesse pedaço de madeira que achei

na rua? Como essa madeira é diferente da que forma o rodapé da minha casa? Será que a sensação de amassar um papel de algodão é diferente da sensação de amassar um papel kraft? Assim, os objetos artísticos que surgem dessas dúvidas são pistas da aventura que foi descobrir as sensações que aqueles materiais produzem na interação com meu corpo. A experiência já foi, passou, mas aqui está esse papelzinho amassado como uma sugestão do que aconteceu entre nós. A obra de arte, nesse contexto, não passa de um signo de uma dúvida processual, experimental, existencial... Minha intenção ao colocá-la em contato com um público é compartilhar com outras pessoas vontades e dúvidas como aquelas que me motivaram a agir através dos materiais que constituem a obra.

Existe uma série de materiais cuja a própria coleta está embebida de sua poética. Além de sua seleção, também as interações entre eles dão-se a partir dessa poética. Quais as interações possíveis para determinado grupo de materiais, em determinada hora, em determinado local, para uma determinada versão de mim, com determinado público em mente?

Há elementos não-visuais do processo, como o tato ou a dinâmica interativa dos materiais, que apesar de não ficarem evidentes à primeira vista são essenciais para as visualidades que produzem. É como se a espectadora acessasse sensações táteis e afetivas dos movimentos dos materiais até chegarem naquela "pose final" através de sua imagem. Contudo, sinto menos desejo por essas imagens do que sinto pelas sensações e lógicas do fazer.

Qual a sensação *dessa* agulha, furando esse papel, passando essa linha? E *como* esses materiais querem que isso seja feito? *O que pedem os materiais através dos movimentos dos corpos?*

Os *Vestidos* (2018) de borracha de Vânia Barbosa são uma nítida e direta interação entre o material e a subjetividade da artista. Vânia tem uma longa história, e perceptível carinho para com o material. Ao longo de sua trajetória artística e de seu ateliê é possível testemunhar anos de experimentação em borracha e, através deles, as possibilidades poéticas do material. Observa-se nas experimentações da artista os movimentos e texturas inatos à matéria. A artista observa as diversas formas em que a borracha descansa enquanto esfria e, fascinada pelas tendências espaciais e cinéticas singulares do material, indica direções possíveis para ele.



Figura 45 - Vânia Barbosa. *Vestidos*, 2018. 80 cm x 200 cm (média), borracha reciclada e lona.

Acervo desconhecido. Acervo: Vânia Barbosa, disponível em

<https://www.vaniabarbosa.art/pintura/project-three-h28se>

A manipulação parece respeitar o que a borracha quer ao mesmo tempo que propõe querer diversos para ela; formas, movimentos e textura que a borracha só sabe querer sob o contato com as mão úmidas, inventivas e carinhosas da artista. Isso se dá tanto através da manipulação do material quente até encontrar a forma precisa em que se deixa esfriar e solidificar, quanto da apresentação de seus pedaços já secos: como são dispostos, em que ambiente, ao redor de que objetos etc. Todo esse processo envolve uma poética despreocupada, à primeira vista, com as intenções da artista para com o material como produto final e como objeto artístico. Ela não parece intencionalmente imprimir sentidos à borracha, ela quer apenas fascinar-se com sua manifestação material.

Ao final desse processo, todos os elementos subjetivos da artista para com a matéria – a curiosidade da experimentação, o fascínio pelas texturas, o carinho para com os movimentos, a impetuosidade do toque repetitivo etc – aparece na borracha e, assim, nas obras. Assim, ela permite que a borracha alie-se à sua expressividade para expressar-se a si mesma, através do olhar, do manuseio, das ideias e sensações da artista. Essa forma própria de mover-se, acumular-se, texturizar-se e secar, seu peso, sua densidade, suas texturas, sua cor, e mesmo as possibilidades de interação com outros materiais, caracterizam a performatividade singular da borracha. Os vestidos de borracha são um exemplo em que a performatividade da borracha e a introspecção da artista se encontram delicadamente para dar sentido orgânico às formas do material.

Hamerski (2022) investiga, a partir do conceito de "vestígio" de Jean Luc Nancy (2012, p. 300), os resíduos de sua produção em desenho como rastros que ressoam de elementos processuais materialmente inapreensíveis. A autora e artista coloca que "os resíduos materiais do processo são aqui a sombra do vestígio, são a prova de um acontecimento, o rastro de uma ação" (Hamerski, 2022, p. 1868). Aplica-se a ideia de "vestígio" como rastro, aquilo que vai restando do processo criativo em desenho como um todo, incluindo preparação e escolha dos materiais. No caso de desenhos gestuais, o objeto artístico (um desenho em papel, por exemplo) resta como materialidade do movimento. As impressões gestuais são comunicadas visualmente através de signos do desenho. A obra não são os movimentos em si, como em uma peça de dança ou em uma performance, mas os traços para os quais os movimentos são feitos.

A partir daí, entende-se que qualquer linha caracteriza o rastro de um movimento; um acontecimento no tempo e no espaço materializado em imagem. Ampliando a noção de movimentos para todo um conjunto diverso de gestos e ações que compõem o processo de criação (desde antes da escolha e manuseio dos materiais até depois de seus contatos com os públicos), os objetos artísticos resultantes desse processo podem ser compreendidos como rastros, da mesma forma que a linha está para o movimento de uma mão sobre o papel.

Conforme desenvolvi formação em teatro, a partir de 2016, e em dança contemporânea, a partir de 2019, minha atenção para com o movimento no desenho vem se transformando. Sigo praticando as técnicas e meios de observação e expressão gráficas do movimento mencionadas neste capítulo até aqui, do autorretrato estático à animação em desenho digital nos GIFs. Ainda assim, a partir do estudo do movimento aliado a disciplinas e práticas artísticas além do desenho e das artes visuais em geral, passei a investigar o movimento no desenho de forma menos representativa. Os desenhos em maior escala, figurativos e abstratos, permitem aferição nítida dos gestos corporais envolvidos no ato de desenhar. O corpo todo envolve-se nestes desenhos.

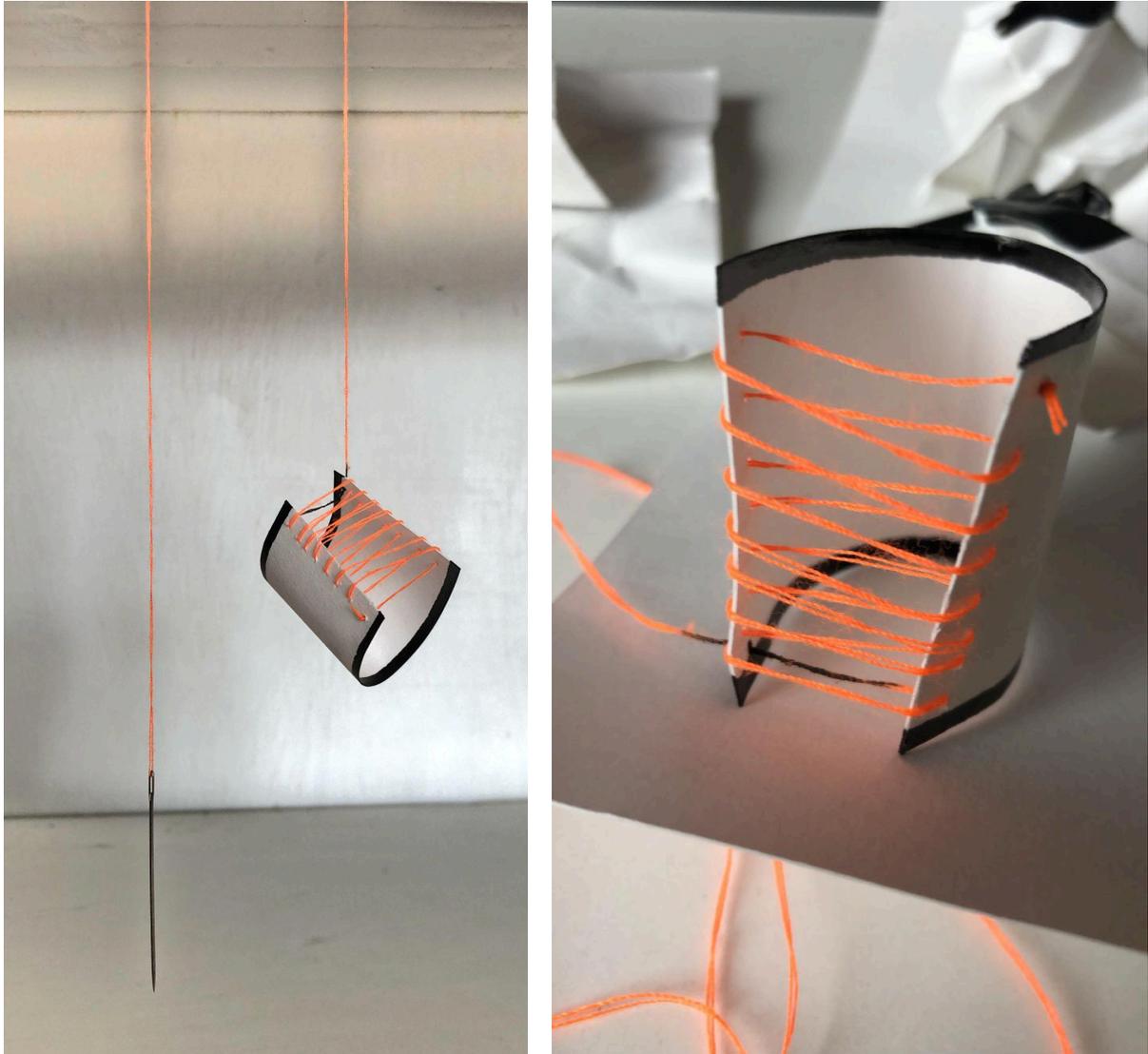


Figura 46 - *bia*, 2021. Nanquim sobre papel canson. 100 x 150 cm. Acervo pessoal.

Com o aumento da escala, passei a investigar outros materiais além do papel, do nanquim e das canetas marcatexto. O algodão cru e o carvão são, atualmente, materiais quase tradicionais do desenho. Seu uso não é original, mas as sensações da barra de carvão riscando o tramado do algodão foram uma grata surpresa para mim. Ao longo da minha formação artística fiz dois cursos de desenho, ambos de alguns meses de duração. Antes, durante e depois disso, como artista visual, sou autodidata. Nunca fiz teatro sozinha. Por mais que sempre dançasse, não aprendi os princípios da dança contemporânea sozinha. Mas o desenho, sim.

Os objetos artísticos que resultam da pesquisa descrita neste trabalho são frequentemente desenhos: analógicos ou digitais; estáticos ou animados; planos ou tridimensionais. Ainda que haja priorização de determinados meios, técnicas e materiais, em processos de criação transdisciplinares e *transmeios* pode-se produzir uma variedade de tipos diferentes de objetos artísticos. Não só como resultados possíveis de investigações poéticas e técnicas, mas como rastros de um objetivo central: a própria investigação. Nesse sentido, o processo criativo ocupa

centralidade dentre os objetivos de sua própria prática. E as obras geradas através dela figuram como pistas para assim vislumbrar o processo criativo em sua complexidade.



Figuras 47 e 48 - *Corset*, 2022. Papel, nanquim, linha e agulha. 20 x 4 cm. Acervo pessoal.

A questão que primeiro instigou os *desenhos de papel* foi a sensação incômoda de que eu estava danificando o meu próprio trabalho ao manuseá-lo ou mesmo expondo-o à luz. Esse processo surge como resposta à necessidade de que o papel usado para desenho pareça imaculado, o que me parecia contraditório. Se eu não puder manusear o papel com certa liberdade depois de considerar um desenho "pronto", quais serão as possibilidades de desenvolvimento do meu trabalho? Como dar seguimento a processos que envolvem conviver com um desenho e, portanto, fazer com que ele conviva com a luz natural, sem que ela o

afete? Ao contrário, penso que quanto menos eu puder envolver o meu corpo e o ambiente nos desenhos, depois de finalizados, menos a pesquisa se desenvolve. Na óptica do mercado da arte, o valor dessas obras é inversamente proporcional ao quanto são manuseadas ou expostas à luz e a outros elementos do tempo. Segundo essa lógica, o que é impresso no papel não deve ser totalmente orgânico à produção, manuseio e armazenamento dos desenhos.

Nesse sentido, tenho buscado investigar exatamente o manuseio do papel e sua exposição ao tempo – amassar, manchar, desgastar, perfurar – não mais como uma possibilidade a qual tento evitar durante o processo, mas como uma certeza; um ponto de partida através do qual os trabalhos irão se desenhar. Assim, o amassado *revela* um desenho, em lugar de ser uma fatalidade que o *estraga*.



Figuras 49 e 50 - *Gota afiada*, 2022. Papel, linha de costura e agulha. 20 x 4 cm. Acervo pessoal.



Figuras 51 e 52 - Registros do processo de *desenhos de punho fechado*, 2022. Nanquim sobre papel canson amassado, cada um com cerca de 4 x 4 cm. Acervo pessoal.

Desenhos de punho fechado (2022) é uma série de desenhos esculturais que surgem organicamente do teste dessas ideias. São produzidos a partir de restos de papel Canson com 10x10 cm de dimensão cada, descartados do projeto *Sufocos* (2019 - presente). Após serem amassados em punho fechado, eles tomam uma forma tridimensional relativamente estática, equilibrado sobre poucos pontos de contato com a superfície sobre a qual descansam. Em seguida, são, um a um, mergulhados em um recipiente raso (molheira de shoyu), preenchido por uma fina camada de tinta nanquim preta. A escultura de papel, apelidada de "jeloko", equilibra-se sobre o nanquim, que projeta no papel o desenho desse contato. Finalmente, os jelokos são retirados, apoiados sobre uma superfície de papel (não-amassado) "de costas" em relação à tintura.

A tinta nanquim age como um ativador do olhar para todas as arestas produzidas pelo amassar do papel, não apenas as tintadas. Além disso, chamam atenção para a vasta possibilidade de formas acessíveis através do mesmo gesto: amassar em punho fechado. Finalmente, comenta as diferentes formas que os desenhos (jelokos) encontram de equilibrar-se facilmente em diferentes posições, tão orgânicas para eles quanto uma folha lisa sobre uma mesa. Nesses desenhos tridimensionais, simples e labirínticos, busco evidenciar os processos que os originam, de forma que o público possa acessar a potência de seus próprios gestos cotidianos para o desenho. As narrativas de criação se encontram impressas nos objetos que delas resultam.

Para-choque (2022) é um dos primeiros objetos que resultaram de amassar desenhos prontos, que teoricamente deveriam ser conservados intactos e fora do alcance da luz natural, caso eu quisesse expô-los ou vendê-los. Em uma folha sulfite A1 desenhei um carro conversível vermelho em uma esquina da Avenida Ipiranga, em Porto Alegre. O amassar desse desenho serve alguns propósitos diferentes do que apresentei até aqui. Primeiro, os desenhos feitos no papel foram anteriores à sua manipulação, portanto, não foi o amassar que revelou todos os desenhos presentes na obra. Além disso, os desenhos bidimensionais foram feitos com canetas hidrocor e canetas marca-texto, que oferecem pouca resistência ao desgaste pela luz natural. Dessa forma, o amassar presta também para proteger as cores produzidas pelas canetas. Em seguida, percebi que pela qualidade do papel sulfite, ele não seguraria tão bem o formato e, portanto, os desenhos do amassar

quanto papéis que eu vinha utilizando para esse fim. Assim, o envolvi com uma linha de costura quase do mesmo tom da caneta marca-texto laranja utilizada no desenho figurativo.

Ao trazer esse elemento do desenho bidimensional para o tridimensional, pode-se integrar o desenho tradicional ao escultórico/conceitual proposto pelo papel amassado. Esse trabalho une aspectos tradicionais do desenho, como a bidimensionalidade, a figuração e o uso de pigmentação por meio de canetas, a elementos próprios da linguagem dos *desenhos de papel*, como a tridimensionalidade, a manipulação experimental e a integração com materiais vinculados a outras áreas das artes e a atividades domésticas.



Figura 53 - *Para-choque*, 2022. Folha de papel A1 amassada, nanquim, marcatexto e linha de costura.

2.5. Arte transmeios além dos objetos

O potencial transdisciplinar, ou ainda, indisciplinado da arte contemporânea é especialmente notável através do desenho. Até aqui busquei e sigo buscando formação transdisciplinar e atuação em diferentes campos, mas é difícil encontrar uma nomenclatura que me definisse profissionalmente no âmbito das artes e da cultura. Já passei por artista multimeios, artista visual, artista da cena, multiartista, performer, dentre outros. Atualmente, me identifico institucionalmente como artista transmeios, trabalhando em diferentes meios das artes visuais, das artes da cena e campos das artes em geral que se afetam construtivamente. Informalmente, digo que sou "artista meio a meio", que é uma forma mais acessível de significar o que a expressão "artista transmeios" denota. Era também minha forma de explicar para as colegas do teatro que eu era artista visual e para as colegas artistas visuais que eu era artista de teatro: meio a meio. Carrega também um tom de sarcasmo, uma vez que, por transitar entre (pelo menos) esses dois meios artísticos, era como se meu trabalho em nenhum deles fosse completo; como se eu fosse meio artista visual, meio artista da cena e, portanto, artista de nada completamente.

Na revisitação de seu celebrado texto *Por que não houveram grandes artistas mulheres?*, Linda Nochlin (1971) aponta para a dominância feminina em trabalhos de arte contemporânea que exploram meios alternativos principalmente à pintura e à escultura, citando a ideia do espaço *entremeios*. Para Nochlin, esses espaços são amplamente desbravados e ocupados por artistas mulheres em busca de novas formas de investigação e de expressividade, transformando e borrando limites entre gêneros (Nochlin, 2006, p. 94). A autora complementa essa constatação sugerindo que, para além da autoria feminina, mesmo a produção de artistas homens vem sendo visivelmente afetada pelo *modus operandi* que ela reconhece como vanguarda feminina. Assim, ela cita a ênfase no corpo, a exploração de sexualidades e a rejeição do perfeito como alguns desses elementos. Ao referir-se brevemente aos filmes de William Kentridge, "com suas incessantes metamorfoses de forma, fluidez de identidade, e a fusão do pessoal ao político", relaciona os elementos citados diretamente à existência anterior de arte feminista e de mulheres em geral (Nochlin, 2006, p. 96).

Fomentada pelos estudos sobre transdisciplinaridade, a noção de *arte transmeios* parte da análise processual que transpõe os princípios metodológicos tradicionais empregados individualmente em cada meio de produção artística, extrapolando os gêneros de artes visuais, *transformando e sendo transformados* por outros territórios das artes, como as artes da cena e sonora. Por exemplo, uso princípios estabelecidos do desenho (linha, forma, dimensão) na análise da ação e do movimento (esforço, ritmo, espaço), que trago dos campos do teatro e da dança contemporânea. Estes, por sua vez, transponho para a prática videográfica, dela (montagem, plano, narrativa, sonoridade), para o desenho e para a análise do movimento, e assim sucessivamente. Finalmente, criam-se movimentos dialógicos transdisciplinares que transformam cada campo de experimentação poética uns aos outros.

Para Rey (2011), a atuação nas artes visuais atualmente está cada vez menos dependente do domínio de saberes específicos e mais associada a "habilidades para lidar com os dados de que a cultura contemporânea dispõe" (Rey, 2011, p. 1). Assim sugere que a *desespecificação* da arte tem lógicas próprias e que busca, em última instância, promover experiências estéticas em sentido amplo. A autora aponta para "novos modos de construir a imagem, alterando seus elementos e cruzando-os com sons, textos, movimentos, circuitos eletrônicos, algoritmos e dispositivos que lhe atribuem interatividade" (Rey, 2011, p. 1) – ainda que a interatividade sempre esteja presente na relação do público com a obra de arte, independente de sua época, material ou suporte.

Esse contexto de trânsito entre diferentes campos das artes tem a tendência a se expandir para outras práticas artísticas e além. Por exemplo, através da necessidade de criar trilhas sonoras originais para meus trabalhos em vídeo (artes visuais e cinema) e sonoplastia para projetos de teatro e dança (artes cênicas), desde 2018 venho me aprofundando nas práticas de arte sonora e produção musical. Quando percebi que essa pesquisa musical e sonora estava produzindo obras que não eram usadas em projetos de artes visuais ou cênicas, publicando-as como faixas no Soundcloud⁹, conseguia chamá-las de "músicas". São *beats*, "som para videoarte", experimentações sonoras etc. Quando lancei uma dessas faixas no Spotify, comendo a coletânea de várias artistas da gravadora independente

⁹ <https://soundcloud.com/gbjao>

portoalegrense Tal & Tal Records, "Mapa Astral Vol. 4 ::: Ar"¹⁰, parecia inevitável usar a palavra *música* para descrever o objeto.

A legitimidade que uma coletânea lançada em plataformas musicais consolidadas confere a um projeto sonoro se equipara àquela conferida a projetos visuais quando expostos em instituições tradicionais de arte, como galerias e museus. Esses tipos de reconhecimento são de certa forma diferentes, o que causa a impressão de que um desenho ou videoarte que chega às paredes de uma exposição estão, da mesma forma, distantes daqueles objetos artísticos que chegam a plataformas de streaming de música, quando, na realidade do processo criativo cotidiano, são frutos da mesma árvore. As raízes dos objetos artísticos que resultam de processos de criação artística transmeios, transdisciplinares ou indisciplinados não respeitam os limites conceituais tradicionalmente observados entre os campos das artes, ou mesmo entre áreas do conhecimento que extrapolam a pesquisa em artes em sentido estrito.

Desde 2019, estudo com a bailarina e coreógrafa Eva Schul, expoente da dança moderna e contemporânea no Brasil condecorada com a Ordem do Mérito Cultural. Procurei suas aulas, inicialmente, porque buscava desenvolver consciência cinética e disponibilidade corporal para meus projetos e formação em teatro. Conhecia o trabalho da professora através de um amigo com quem realizava intervenções performáticas em 2016 e que havia composto o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, no qual ela lecionava. Em seguida, em 2017 e 2018, ao passar pelas disciplinas Corpo II e IV e Atuação III e IV, obrigatórias a todas as habilitações do curso de Teatro da UFRGS, fui mais uma vez atravessada pela metodologia e exercícios desenvolvidos por Eva Schul, no contexto da dança moderna e contemporânea e da educação somática. Essas experiências me fizeram buscar esse conhecimento direto da fonte, que fica, dentre outros espaços voltados à promoção da dança no estado do Rio Grande do Sul, na sala de aula/estar de seu apartamento em Porto Alegre.

Durante a pandemia, ela adaptou suas aulas ao modo remoto e passou a oferecê-las de modo virtual. Entre 2020 e 2021, atravessando o isolamento social, suas aulas foram um dos principais alicerces da minha sanidade. Em 2022, quando

¹⁰ <https://open.spotify.com/album/79TtbzV0ONheGoU5jLnb8L?si=A9-Vt5XIQS6lbMbmIFLEPw>

me mudei para Belo Horizonte, segui fazendo suas aulas em casa, como na pandemia. Além da compreensão do movimento e da consciência corporal que eu estava buscando para minha formação como artista – de teatro, inicialmente e transmeios, subseqüentemente –, sua pedagogia tem me permitido acesso à disciplina e às inteligências e sensibilidades movimento de forma orgânica e horizontal.

Certa vez, conversando com a professora Cecília (Ciça) Reckziegel do departamento de Arte Dramática da UFRGS, ela contou sobre sua inserção no teatro, que era bailarina, havia sido aluna de diversas professoras de dança moderna em Porto Alegre. Falei que eu fazia aula com a Eva ao que ela respondeu "A aula dela é difícil". Às vezes, no meio de uma aula, sentindo o suor escorrer pela pele, lembro das palavras da professora Ciça. Nos primeiros anos de prática, não tinha a força, flexibilidade ou inteligência corporal e cinética da maioria das minhas colegas que, como a Ciça, estudaram dança desde muito jovens, o que tornava as aulas ainda mais desafiadoras. Mas segui tentando, comparecendo às aulas, seja presencial ou virtualmente, seja em Porto Alegre ou em Belo Horizonte. Sigo desenvolvendo disponibilidade para o movimento, compreensão de suas qualidades (ritmo, intensidade, direção) e possibilidades poéticas, e integrando o conhecimento e experimentação desenvolvidos no linóleo da dança moderna e contemporânea de Eva Schul a práticas poéticas do desenho, da performance, da arte sonora, da videoarte, do teatro e, evidentemente, da dança.

Dançar com Eva Schul me fez buscar outras aulas e práticas de dança para experimentar o que aprendo com ela através de aprendizados em outros estilos de dança, como o evento de danças urbanas Agosto das Deusas, organizado e protagonizado por artistas negras da dança de Belo Horizonte, o Grupo Experimental de Dança da prefeitura de Porto Alegre, aulas da técnica de dança moderna de Martha Graham com a bailarina Marilice Bastos, aulas de fluxo acrobático com a bailarina Isadora Franco, oficinas de danças afro-gaúchas com as mestras Iara Deodoro (1955–2024) e sua filha Edjana Deodoro e, mais recentemente, o Projeto de Extensão da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul "Do Jazz ao Funk" da bailarina e professora Syl Rodrigues, que conta com profunda pesquisa sobre os fundamentos das danças afro-diaspóricas no Brasil,

popularmente chamadas de danças urbanas, suas raízes e suas relações basilares com a formação histórica, cultural e sociopolítica brasileira.

Essas profissionais despertaram em mim disciplina e motivação que eu não sabia que existia. Permitem que suas alunas aprendam com o corpo técnicas e metodologias poéticas fundamentais também às artes visuais. Comecei minha formação como artista da dança para aprimorar as formações e práticas artísticas anteriores, no teatro e no desenho. Da mesma forma, mas em direção oposta, os estudos em dança, tanto práticos quanto teóricos têm me feito observar minhas práticas artísticas em outras linguagens com olhos que buscam o inesperado, atentos aos mistérios que se revelam quando a mente torna-se espectadora das ações e sensações de um corpo atento e consciente dos espaços que ocupa.

Com Eva Schul aprendo técnicas de educação somática, de fluxo de movimento, de improvisação em fluxo, de movimento em espirais, de otimização dos vetores do movimento, de alongamento dinâmico, tudo com confiança e segurança. Desdobro meu corpo de dentro para fora, sem me lesionar. Acima de tudo, aprendo a pensar o movimento, o que resulta, em última instância, em confiar na inteligência cinética do corpo, usando a racionalidade para protegê-lo, para observar o movimento, liberando assim fluxos criativos de desenho no espaço. A partir da observação inocente e ingênua do próprio movimento, como instrui Eva, é possível ver o inesperado acontecendo. Quando se está consciente das engrenagens do movimento, a expressividade do corpo transparece como um mistério surpreendente. Essa tem sido a metodologia que tento aplicar nos demais fazeres artísticos aos quais me dedico, do desenho à arte sonora, da videoarte à cenografia, da dança à escrita. É também o que tento observar nas obras de arte que me interessam. Através da disciplina e da repetição é possível deixar o corpo expressar mistérios onde a racionalidade não alcança. A metodologia de criação de movimentos expressivos de Eva Schul encontra paralelo no desenho através da busca pela performatividade dos materiais. Se meu corpo interagir com certos materiais por tempo o suficiente, eventualmente o diálogo entre eles vai revelar poéticas inacessíveis através somente do pensamento.

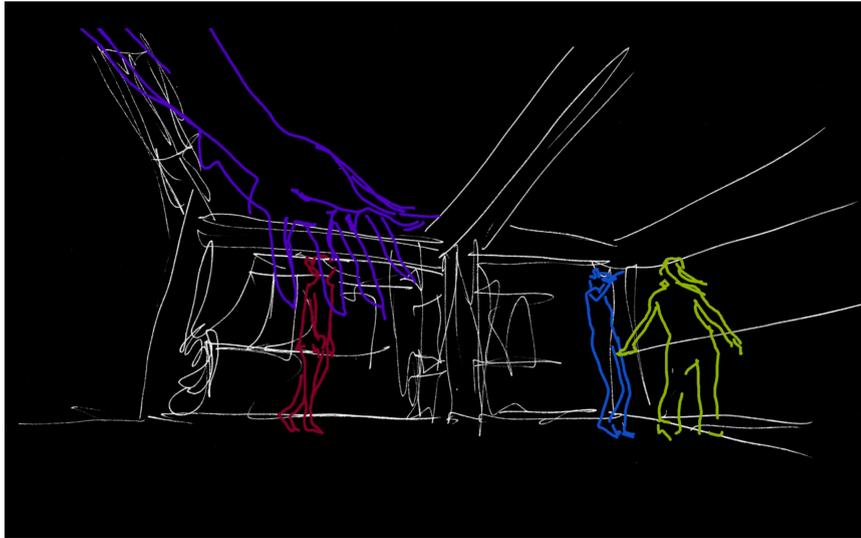


Figura 54, 55 e 56 - Quadros da animação 3+1 (2024). Desenho digital animado quadro a quadro. 30 quadros. Acervo pessoal.

Quando estamos fazendo exercícios de improvisação guiados pela professora Eva, pode-se ouvir ela dizer “Eu estou te vendo pensar!”, como forma de despertar a mente racional para si mesma e devolvê-la à observação ingênua dos movimentos e desenhos do corpo, descobrindo neles sua magia. Por outro lado, Eva fala que sua dança não tem nada de magia, tudo é lógico. Não é como no balé clássico, que busca criar ilusões de leveza e suavidade, quando na verdade as bailarinas estão fazendo esforços hercúleos para transmitir a impressão de voarem sem peso. Nossa mestra quer que sintamos nossos pesos, e que o público o sinta também. Essa transparência para com o público é outro elemento poético que busco no desenho. Não quero despertar a sensação de magia a custo de uma ilusão. Ao contrário, a magia está em desvendar o mistério, saber como algo foi feito, se identificar com o processo e despertar sua própria curiosidade sensorial e sensível através dos objetos de arte que se vê, sejam eles animações em GIF ou papéis amassados.

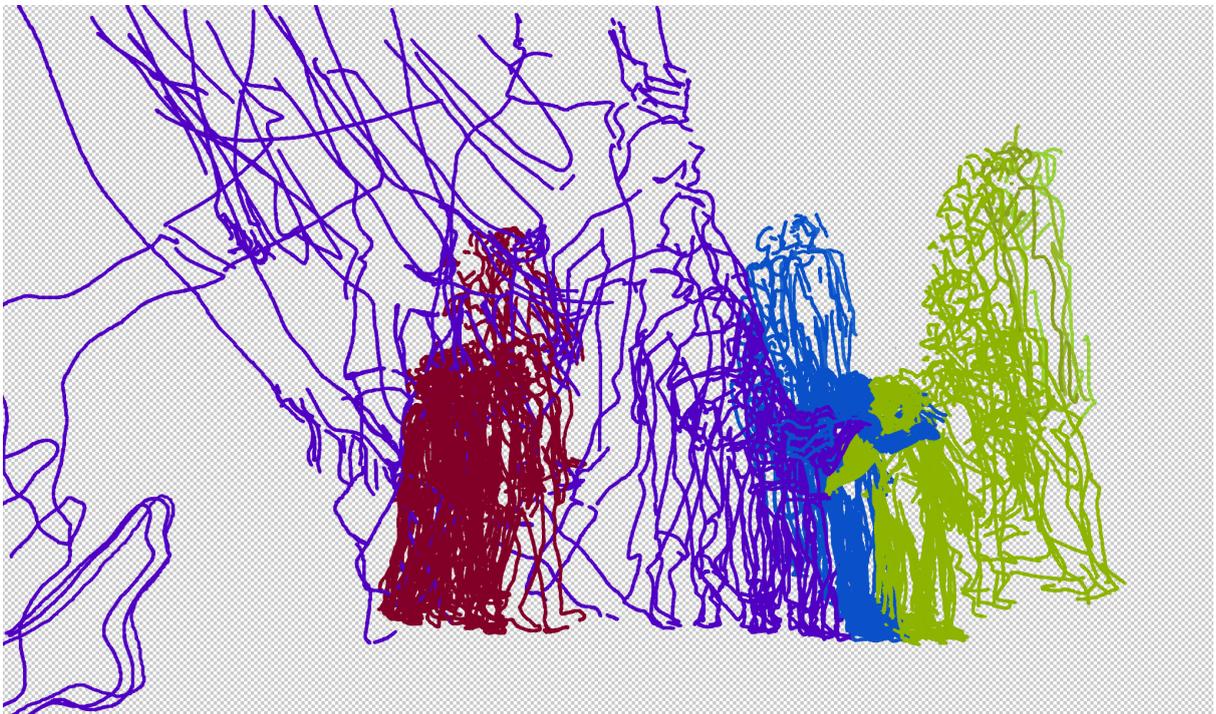


Figura 57 - Registro de processo. Camadas da animação 3+1 (2024) sobrepostas. Desenho digital.

Acervo pessoal

3. Reflexões teóricas, gênero e objetificação

A rua é um território fértil de surpresas e de encontros com o inesperado. Busco sair de um senso comum próprio através dos trânsitos entre rua e casa. Conforme ocupo a rua, porém, observo que ela não é tão pública quanto se espera idealmente; não é a mesma para todes. Para algumas pessoas, pode ser um ambiente de liberdade, contemplação, agência e transformação. Para outras, a rua é um lugar de passagem, hostil e regido por relações de poder bem delimitadas. Há interações sociais que indicam a diferentes corpos-subjetividades quais direitos podem ser exercidos na rua por cada um, dependendo de seus marcadores sociais. A desigualdade de tratamento no espaço urbano tem impacto direto no exercício da cidadania dos corpos-subjetividades que o ocupam. Neste capítulo, discute-se teorias que vinculam a ocupação de espaços públicos à garantia de direitos, como o direito à cidade proposto por Henri Lefebvre (1992), a ideia de espaço de aparecimento em Hannah Arendt (2006), e a teoria performativa de assembleia proposta por Judith Butler (2018) – como desenvolvimento e crítica à proposta de Arendt.

Ademais, analisa-se as relações entre ocupação da rua e exercício de cidadania do ponto de vista das diferenças de gênero, particularmente relacionadas à feminilidade, acessando os tipos específicos de exclusão experienciados por corpos-subjetividades marcados pela feminilidade ou mesmo pela quebra de expectativas sociais em relação à performatividade de gênero. Nesse sentido, aborda-se o assédio sexual urbano como ferramenta de controle e agressão sexista e sexual sobre esses corpos na rua, buscando intimidá-los e limitar sua agência sobre o que é público e, portanto, sobre decisões políticas que afetam a coletividade.

Comecei a acessar a rua com certa independência na adolescência, quando ocupá-la significava, sobretudo, exercício de liberdade. Ao longo da puberdade, conforme desenvolvia características físicas associadas à feminilidade, passei a entender a rua também como um espaço de repressão, violência e objetificação. Me sentia vulnerabilizado em um lugar que eu entendia como democrático, onde todes deveriam ter espaço e direito de ocupar com urbanidade e responsabilidade comunitária. A rua é o palco da manifestação da cidadania, onde reivindicamos a

nossa existência individual perante o todo do qual fazemos parte. Noções como essa, sobre o direito à cidade e sobre as infinitas possibilidades de encontro e de desterritorialização que a rua proporciona, vêm sendo incorporadas ao caldeirão de ideias que me motiva à criação e expressão estética, poética e política, assim como à materialização dessa pesquisa.

Os processos criativos abordados ao longo deste texto descrevem exercícios que desafiam o meu senso comum, necessários para me manter em movimento. Ao questionar as minhas verdades, através das linguagens artísticas já indicadas e desta linguagem acadêmica, abre-se a possibilidade de questionar sentidos comuns mais amplos, ideologias normalizadas socialmente e, além disso, de compartilhar metodologias íntimas de auto-reflexão, crítica e, portanto, de práticas desterritorializantes.

O ambiente doméstico, na minha infância, era violento. Então, a rua significava liberdade e segurança em oposição ao controle e à agressividade domiciliar. Com o passar do tempo e com a crescente demarcação social, no meu corpo, de signos de feminilidade, passei a vivenciar a rua em sua imperfeita complexidade. Assim, percebi nela também a violência que conheci antes, em casa – a qual também era misógina, ainda que assumisse formas diversas ao ar livre. Pouco depois, passei a morar sozinha, o que de forma correspondente alterou a minha experiência domiciliar. A minha casa passou a ser um lugar seguro, que me proporciona liberdade para questionamentos e investigações íntimas. Dentro de um lar estável, descobri liberdades afetivas, cognitivas e expressivas que me permitem enfrentar dogmas internalizados, como medos e ideias que me causam desconforto.

Enquanto isso, ao ocupar a rua, eu entendia que eu não era uma pessoa ocupando a rua, como eu imaginava, mas uma *mulher*, e descobria que havia, afinal, grandes discrepâncias entre estar na rua como uma pessoa e estar na rua como uma mulher. Um corpo de mulher. Aliás, nem como uma mulher eu me sentia ocupando a rua, mas como uma *fêmea*. Até hoje tenho dúvidas se sou de fato uma mulher. Por isso, nesse texto, por vezes, me designo no feminino e, por outras, em "gênero neutro" ou não-binário, indicado pela letra "e", ainda que socialmente eu também me identifique com pronomes masculinos.

Com o passar da primeira década da minha adultez, a relação entre casa, rua, violência, segurança, controle e liberdade, foram se alterando; não de forma substitutiva, mas dilatante, ou seja, passei a reconhecer em ambos os ambientes toda aquela multiplicidade de experiências por vezes conflitantes. A rua ainda era um lugar de liberdade, mesmo que diversa daquela proporcionada por uma vida doméstica tranquila. Por exemplo, os encontros e afetos inesperados proporcionados pela rua são raros no ambiente controlado de casa, que pode ser repressora mesmo na sua tranquilidade; por meio da repetição de padrões, da mesmice, e mesmo do conforto. O controle de um ambiente íntimo também pode ser limitante das nossas liberdades.

A dualidade das relações entre cidade e intimidade compõe o fenômeno chamado aqui de *intimicidade*. O neologismo traduz o movimento constante entre polos da experiência urbana como afeto e violência, repressão e liberdade, senso comum e dissenso, segurança e vulnerabilidade, conforto e desterritorialização etc. Esses embates e contradições em movimento são o combustível da pesquisa e do processo criativo descritos neste texto.

Além disso, a *intimicidade* é fonte da minha curiosidade acadêmica. Desde que comecei a perceber que eu era objetificada, quis saber porquê. Eu não aceitei as diversas faces da desumanização misógina como uma experiência inerente à feminilidade, nem a feminilidade como uma verdade inquestionável sobre meu corpo. Ao perceber que eu não era bem vinde na rua como um homem cisgênero branco, busquei entender os mecanismos sociopolíticos que permitiam que meus direitos fossem violados e que minhas denúncias sobre essas violações fossem ignoradas. Ao perceber a imagem do meu corpo como constantemente inadequada, procurei entender meus mecanismos íntimos de autoflagelação como um fenômeno de classe social, não só subjetivo. Qual é o meu papel na minha própria objetificação? Como posso resistir ativamente às forças invisíveis que me diminuem, tanto na rua quanto dentro de casa?

Essas perguntas levaram à prática de desenho de observação e de autorretratos e à pesquisa teórica abordada neste capítulo. A desumanização associada a signos de feminilidade e à exclusão desses sujeitos de espaços públicos são questões que podem ser estudadas, compreendidas e contestadas.

Assim, busquei estudos acadêmicos que validassem essa percepção, encontrando os conceitos de direito à cidade (Lefebvre, 1992), de assédio sexual urbano (*street harassment*) – como uma violação desse direito – (Bowman, 1991), a teoria da objetificação (Fredricksen & Roberts 1997), o conceito de automonitoramento corporal como ferramenta de auto-objetificação (Calogero et al 2011) e as consequências disso para a manutenção das relações de poder patriarcais e cisnormativas tanto nos espaços urbanos quanto nos domésticos. Esses paradigmas teóricos se relacionam com como determinados corpos podem ocupar a rua. Existe uma relação direta entre auto-objetificação e a exclusão coercitiva de corpos-subjetividades lidos através de signos de feminilidade de espaços públicos, a qual é defendida neste capítulo.

Elabora-se o fenômeno sociopolítico de objetificação de corpos-subjetividades precarizados pelo *cistema* heteronormativo e colonialista que estrutura ideologicamente a sociedade ocidental. Para tanto, faz-se necessária reflexão acerca da noção de *sujeito feminizado*, ou pessoas cujos corpos são submetidos à objetificação por consequência da aferição de *signos de feminilidade* em seus corpos e performances sociais, particularmente em espaços públicos, mas não exclusivamente – como vemos em seguida, ao nos referirmos à *teoria da objetificação* (Fredrickson & Roberts, 1997) e ao conceito de *auto-objetificação* (Calogero et al, 2011). A teoria da objetificação acessa principalmente as consequências subjetivas de processos de desumanização que relega sujeitos plenos em seus direitos ao status de objetos, sendo considerados e tratados, por consequência principalmente de sua aparência física (feminizada ou racializada, por exemplo), ao status coisificado ou animalesco de um corpo sem capacidade de percepção ou consciência e, portanto, sem poder de reação ou agência (Fredrickson & Roberts, 1997, p. 179).

Uma das consequências materiais e jurídicas da objetificação especialmente de pessoas marcadas por signos de feminilidade é o assédio sexual urbano (*street harassment*), tipificado no Brasil em suas expressões mais graves como *importunação sexual* (Brasil, 2018). Esse fenômeno é analisado como instrumento de dominação e ferramenta de exclusão de determinados sujeitos de espaços públicos, caracterizados, por sua vez, como arena de reconhecimento e participação política.

O fechamento da segunda subseção do primeiro capítulo suscita questões referentes à *autovigilância*, como consequência da internalização do olhar objetificante. A *autovigilância* e o *automonitoramento corporal* são entendidos como mecanismos de defesa de sujeitos objetificados frente a tal internalização. Socialmente, essas práticas estão atreladas à feminilidade e são vilipendiadas por ambos os extremos do espectro feminista: de um lado, a cultura misógina condena a preocupação estética feminina como um pecado de vaidade; de outro, a militância individualizada culpabiliza mulheres que buscam adequar-se a um padrão estético por reforçarem estereótipos de gênero. Entre esses extremos há diversas questões interessantes tanto para a compreensão de processos de subjetivação de pessoas lidas através da feminilidade, quanto para a representação desses corpos nas artes visuais e na arte contemporânea.

No âmbito criativo da pesquisa, a *autovigilância* e o *automonitoramento corporal* cumprem papéis essenciais no desenvolvimento da minha linguagem poética, particularmente através do desenho de observação. O olhar *autovigilante* é excepcionalmente crítico e minucioso. Porém, quando voltado criticamente para a prática artística, especialmente através do desenho de observação, sua motivação essencialmente autodestrutiva é revertida a técnica criativa. A preocupação detalhista com a própria aparência pode, portanto, subverter-se em fina percepção visual, particularmente profícua à prática artística, dentre as infinitas possibilidades de insurgência desse olhar.

A seguir da argumentação sobre as possibilidades de corrupção íntima de mecanismos de controle micropolítico (Foucault, 2014) e de ação política performativa (Butler, 2018) em benefício do desenvolvimento subjetivo e da expansão material de um universo íntimo, O capítulo seguinte a este dedica-se à análise do termo *intimidade* como movimentos, tanto físicos como dialéticos, não só entre espaço urbano e doméstico, mas entre as dimensões políticas e poéticas daquela relação.

3.1. Epistemologias feministas e linguagem

Os fenômenos de discriminação sexual são consequências sociais, políticas e culturais da interação entre (1) a ideologia sexual que determina o sexo como algo biológico e imutável que precede a cultura e (2) as expressões e reações intersubjetivas a essa ideologia e sistema de poder, expressadas através da ideia de gênero. Assim, tem-se que, de certo modo, o gênero é menos artificial do que o sexo. Parte-se da premissa de que não há apenas dois sexos, tanto no mundo animal em geral como especificamente no mundo humano, e que este discurso, além de apagar a existência de pessoas intersexo, é pretensamente objetivo, mas inescapavelmente cultural. A produção cultural da binaridade do sexo implica em relações sociais primordialmente orientadas ao binarismo e, conseqüentemente, às discriminações sexuais. A misoginia é um tipo de discriminação sexual, conseqüente do discurso de que antes da cultura, havia dois sexos; antes da humanidade, havia o macho e a fêmea, nessa ordem, e que nós estamos circunscrites a essa oposição, pois ela seria pré-discursiva, sustentada pela falácia da objetividade científica, que é, por si só, discursiva e produzida culturalmente. Essa perspectiva parte da ideia de que não há mundo antes do conceito de mundo: tudo que pode ser compreendido é constituído por essa própria compreensão.

A discriminação sexual, por sua vez, assume diversas facetas: misógina, transfóbica, homofóbica, lesbofóbica, obstétrica etc. A discriminação sexual misógina se dá através da dominação de uma categoria sexual ideada e idealizada (macho) sobre outra categoria sexual igualmente abstrata (fêmea). A discriminação sexual transfóbica se dá através da dominação de outra categoria sexual socialmente convencionada, a cisgeneridade, sobre uma outra, da mesma forma convencionada em oposição à primeira, a transgeneridade.

Fora do sistema binarista de gênero, que invisibiliza e inviabiliza violentamente as identidades entre e além dos polos homem/mulher cis, eu me identificaria simplesmente como uma pessoa. Mas, como fui socializada e concebida como ser humano a partir não só desse binarismo, mas da feminilidade, como *outro sexual*, a luta e resistência para ser considerada uma pessoa completa e digna de desenvolvimento humano complexo me constituem inevitavelmente. Assim, entendo

que o binarismo e as formas de exclusão características da feminilidade compõem meus processos de subjetivação, inclusive na medida em que os recuso.

É conflitante o desejo de ser percebida e tratada como uma pessoa sem gênero associado ao sexo biológico e ao mesmo tempo buscar reconhecimento acadêmico e artístico para a feminilidade, que tem sido relegada, no máximo, a espaços de "apoio" às pessoas mais comumente reconhecidas como artistas e acadêmicos: homens brancos cisgênero. Assim, o uso da língua portuguesa neste texto transita entre identidades no espectro de gênero de forma estratégica, dependendo do contexto semântico. Procuro generalizar no feminino, pesando contra a grande maioria das generalizações masculinas. Substituo, por exemplo, "os autores" por "as autoras", não havendo especificidade sobre os gêneros dessas. Contudo, se estou falando de uma maioria de autoras mulheres, incluindo ao menos um autor trans, uso a forma neutra, geralmente designada pela substituição do "o" ou "a" por "e" ou "y" (em caso de masculinização pela vogal "e" como é o caso da palavra "autores"), de forma a não invisibilizar identidades trans na tentativa de reconhecer a intelectualidade feminina. Por exemplo, Butler, Davis e Preciado são autorys que analisam gênero como construto social. Trago, neste texto, opções de neologismos e variações linguísticas úteis na desmasculinização do português do Brasil.

Trabalhando com a interlocução, fazem-se necessários ajustes não por uma questão formal, tampouco fora da formalidade da língua. Quando lemos o sobrenome de uma referência entre parênteses, geralmente presumimos inconsciente e automaticamente que se trata de um homem cis, sendo no gênero masculino onde descansa a universalidade. Quando relaciono o fato sócio-cultural de que a universalidade é masculina a uma percepção plural e des-hierarquizada das identidades de gênero, ajustes linguísticos podem ser usados como ferramenta de deslocamento (ou desterritorialização, para Deleuze & Guattari, 2010) do senso comum. Parece ser através dessa mesma linha de raciocínio que frequentemente autoras optam por usar apenas suas iniciais e sobrenomes, sabendo que, para o público leitor e no mercado editorial, sua identificação será imediatamente relacionada à masculinidade, gerando uma diferença de recepção e tratamento de suas obras.

Entretanto, há casos em que a generalização para o feminino, em vez de gerar um estranhamento sócio-cultural do sistema cis-binarista (designado como *cistema*), reforça uma posição social de subalternidade. Quando nos referimos a funcionárias da limpeza, faxineiras, cozinheiras ou qualquer generalização que inclui homens, mas que é adaptada para o gênero feminino, a alteração na norma (generalizar no masculino) acaba por reforçar os estereótipos de gênero polarizados pelo binarismo. Portanto, quando eu me refiro a grupos de pessoas de diversos gêneros, cuja nomenclatura ou função está hegemonicamente relacionada à feminilidade, opto por generalizar trocando o final "as/os" por "es/ys". Por exemplo, ao me referir a enfermeiras, designando profissionais de qualquer gênero, uso o neologismo "enfermeires". Dessa forma, demarca-se primeiro a desmasculinização do discurso e, em seguida, o questionamento de papéis sociais de gênero.

Em se tratando da palavra sujeito, nota-se na bibliografia contemporânea brasileira, recorrente uso do termo no feminino: *sujeita* (Matos, 2022; Belo & Castellano, 2019). Me referencio nos escritos e ideias das autoras que optam pelo uso do substantivo *sujeito* no feminino, compreendendo que tal flexão incomum de gênero evidencia características subjetivas particulares ao que se designa como feminilidade. A palavra *sujeita*, enquanto substantivo, causa proposital estranhamento a leitores habituados à generalização pelo masculino¹¹. A quebra causada pelo termo "sujeita" é equivalente àquela suscitada pelo neologismo "habituaes" (adjetivo *habituada/o* em flexão plural neutra, indicada pelo término em "es"), ambas as quais são importantes para a construção argumentativa desenvolvida neste trabalho, bem como para a compreensão dos paradigmas epistemo-metodológicos através dos quais tal argumentação é construída. Corpos-subjetividades marcados por signos de feminilidade ou como *outro* sexual são, como denota "sujeitas", radicalmente diferentes em relação àquelas que se identificam prontamente com a masculinização gramatical.

A primeira vez que o termo aparece no texto de Matos (2022), tese que traça os percursos dos Estudos Feministas da Tradução no Brasil, por exemplo, é

¹¹ Nessa frase, por exemplo, o comum seria mencionar "os leitores", quando sabemos tratar-se de leitores, mas principalmente leitoras e leitores, sejamos franques, uma vez que temas relacionados a gênero em geral (não só ao feminino) parecem interessar majoritariamente pessoas cujos corpos-subjetividades são genericados, ou seja, tratados como *outro* em relação ao corpos-subjetividades masculinos cisgênero.

autoexplicativa, compondo o delineamento das epistemologias feministas que o integra:

[...] uma pesquisa que se pretenda feminista demanda, portanto, uma epistemologia feminista. Isso significa questionar a epistemologia dominante e a construção do saber, valorizando as experiências vividas pelas mulheres enquanto sujeitas sociais, o que implica, pois, uma nova construção argumentativa que permite que as mulheres se coloquem no texto tendo em vista as suas mais diversas experiências e particularidades. (MATOS, 2022, p. 32-33)

Já em Belo & Castellano (2019), as autoras investigam particularmente o momento em que, em conversas de chat internacional aberto, a "sujeita voluntária-participante" (Belo & Castellano, 2019, p. 249) revela ser uma mulher negra brasileira. Nesse caso, o substantivo "sujeita" está associado à percepção universalizante que as flexões masculinas têm através das línguas. Quando fala-se de um *sujeito*, a primeira imagem construída mentalmente é de um homem, e não só, mas um homem cisgênero, branco e sem deficiência. "Sujeita" bloqueia de imediato pelo menos a concepção masculina desse padrão de humanidade, senão branca e cisgênero.

Por outro lado, o termo não é um neologismo, uma vez que tem lugar na gramática canônica como adjetivo. Ironicamente, o adjetivo é comumente ligado à ideia de sujeição, "estar sujeita a", o que denota o inverso da noção subjetivante que indica o substantivo, significando, em última instância, objeto. Esse argumento não pretende diminuir a importância do uso da palavra "sujeita" como substantivo, menos ainda ignorar a importância da sensação de *estranhamento* no desenvolvimento linguístico em direção a um uso que cada vez mais abarque as pluralidades das populações as quais pretendem representar. Trata-se tão somente de uma opção momentânea, para este trabalho, mas que está constantemente *sujeita* a revisão e experimentação literária, tanto acadêmica quanto poética.

Então, usamos *sujeito*, referindo-nos a sujeitas, sujeites e sujeitos, porque é importante demarcar que pessoas feminizadas, generificadas e racializadas, dentre

outras marcadas socialmente, são tão sujeito (senão mais pelo menos em questão numérica) quanto o padrão masculino branco cisgênero. Diz-se "o homem", quando se refere a uma pessoa abstrata ou mesmo à espécie humana como um todo. E mesmo esse homem que vem à mente quando mencionado, não é um homem com deficiência ou um homem negro, um homem autóctone desta terra que chamamos de Brasil. Trata-se de um homem bem específico, uma minoria cujo poder de centralização discursiva resulta no apagamento de diversos outros corpos-subjetividades. Portanto, expandindo – e complexificando – a própria ideia de sujeito, utiliza-se neste texto o termo *corpo-subjetividade* (Lima, 2018, p. 74). Para feminizar, racializar e pluralizar as imagens associadas ao significante *sujeito*, ele é mantido, por hora, no masculino, mas, a partir dele, faz-se uso principalmente da noção de corpo-subjetividade.

O paradigma metodológico interseccional permite o acesso crítico e complexo às relações de poder, particularmente no que tange o espaço urbano, onde a coletividade é infinitamente plural e o convívio, pautado por marcadores sociais intrincados em cada individualidade. As trocas compartilhadas na rua baseiam-se primordialmente em leituras sociais rápidas e, por vezes, superficiais. Ainda assim, os signos dessa linguagem urbana, ora imediatamente aparentes, ora ocultos, interagem de formas singulares e singularmente dinâmicas em cada indivíduo e em cada relação. Os marcadores de raça, gênero, sexualidade, conformidade de gênero, classe econômica, classe social, território, deficiência, dentre outros, constituem excepcionalmente cada sujeito, afetando cada pessoa de forma única e, portanto, expandindo a diversidade intersubjetiva que constitui o tecido social (Collins, 2019).

Quando falamos de feminilidades e de *cuíridades*¹², referimo-nos a maioria das experiências humanas, as quais entre si são infinitamente diversas. Não só são notórias as diferenças entre as feminilidades travestis, transexuais, sapatão, não-binárias, *femme*, *butch*, negras, originárias, brancas, com deficiência, rurais, urbanas, idosas etc, mas dentro dessas próprias categorizações e das interações interseccionadas entre elas, é incalculável a pluralidade de auto-percepções dos sujeitos a respeito da feminização, da generificação, da sexualização, da

¹² Relativo à palavra *cuír*, originada do termo anglófono *queer*, que remete às comunidades e indivíduos que se encontram à margem do sistema cis-hetero-normativo.

discriminação sexual e dos tipos específicos de *outroização* e *guetoização* social e espacial que eles enfrentam. Em outras palavras, ainda que essas categorizações possam afetar profundamente nossas subjetividades e nossas relações, as nossas respostas a elas são inestimáveis e incalculáveis, nos singularizando, fortalecendo nossa presença no mundo e desafiando os sistemas de poder sob o qual essas categorias foram forjadas.

Um estudo que se propõe feminista leva em consideração as interações entre diferentes marcadores de classe, não só o gênero, e também não só o gênero a partir de uma perspectiva cis-normativa. Se tomamos como indispensável a interseccionalidade como lente metodológica de análise das experiências de corpos-subjetividades generificados (sexualizados, feminizados), particularmente no contexto brasileiro, segue que os estudos feministas dependem de análise crítica da racialização, do empobrecimento de determinadas populações e dos demais processos de formação sociopolítica pautados pela colonização.

Dentre as diversas perspectivas epistemo-metodológicas decoloniais, descoloniais, anticoloniais e contra-coloniais consolidadas na literatura acadêmica e na prática política e cultural, dedicamos atenção especial ao pensamento contra-colonial de Antônio Bispo dos Santos (2015), registrado literariamente, mas de raiz oral. O pensamento contra-colonial está na ação e na forma, não somente no conteúdo. Assim, ele valoriza não só os conhecimentos escritos, mas aqueles passados de geração a geração, de comunidade a comunidade através da fala, do diálogo, e também das ações. Nesse sentido, entende-se a contra-colonialidade como um processo contínuo e consciente ao mesmo tempo criativo e destrutivo. Bispo elabora, sobre a escolha do prefixo "contra" para designar a sua resistência ao sistema colonialista que circunda sua comunidade quilombola, que o ato de desfazer contém a pedagogia do fazer. Dessa forma, não seria suficiente *desfazer* as estruturas coloniais (descolonizar) que constituem as relações sociais e políticas nas sociedades pós-coloniais, pois o desmanche permite a reconstrução.

A descolonização remete aos processos de independização dos territórios africanos em relação às metrópoles coloniais da Europa, na metade do século XX. Esses processos devolveram apenas formalmente as terras ocupadas aos seus povos autóctones, garantindo que seu domínio sobre eles não precisassem estar

submetidos ao *status* de colônia. Os poderes colonialistas retiraram suas tropas dos territórios só depois de fortaleceram oligarquias locais, armarem milícias, instaurarem guerras civis e principalmente enraizarem sistemas de dominação através de instituições governamentais e econômicas que, até hoje, mantém esses países como peões nas disputas entre as superpotências econômicas e militares por hegemonia internacional.

Se essa foi a descolonização dos povos africanos, como serão os processos de descolonização brasileiros? Quais são os destinos possíveis para populações afrodiáspóricas e indígenas, que foram tão brutalmente injustiçadas por séculos, tendo em vista o saqueamento e abandono das populações descolonizadas de África? Quando observamos o presente das realidades sociais, econômicas e políticas dos territórios associados a esse termo, as perspectivas de futuro são ainda desoladoras para os demais, que vivem as consequências do colonialismo escravocrata e extrativista.

Os processos colonizatórios não restringem-se à história moderna da construção civilizatória brasileira, como a invasão do território por europeus, o subsequente genocídio das populações originárias aqui residentes, o sequestro em massa de populações africanas, os crimes da escravidão e subsequentes epistemicídios (Santos, 2015 p. 103; Carneiro, 2005, p. 96). A colonização pode ser vista também em práticas sociais, políticas e afetivas atuais, contaminando de forma naturalizada todas as relações, tanto intersubjetivas como institucionais. O agir, bem como o pensar, pode ser inconscientemente colonizatório, fazendo-se necessária força consciente contra-colonizatória para desautomatizar os modos de ser e agir autocráticos internalizados nos indivíduos e nas instituições.

Para Bispo (2015) a circularidade é característica essencial das cosmovisões de civilizações politeístas, ou seja, que buscam e encontram o sagrado em seu *entorno* e, portanto, respondem a ele de forma horizontal. Essa é uma diferença fundamental em relação às culturas que vêm dominando o discurso a respeito da cultura hegemônica. Existe, portanto, uma relação nítida entre a visão universalista das culturas do norte global e a verticalidade da cosmovisão correspondente. Se deus e os fenômenos naturais estão acima de nós, pressupõe-se que as demais relações de poder também se estabelecerão de forma verticalizada. Essa visão das

relações humanas, que depende da submissão e da obediência para atingir uma ideia de progresso, só é possível na medida em que se nutre a falácia de que há civilizações superiores e civilizações inferiores.

Pessoalmente, como pessoa branca comprometida com a desmantelagem das estruturas e consequências das desigualdades raciais, as práticas contra-colonizatórias (ou mesmo a descolonizatórias) não são confortáveis. Considerando que essas lutas envolvem redistribuições nas balanças de poder e, que esses processos de reequilíbrio, por sua vez, implicam na dissolução de privilégios de classe e de raça que nós, quando habituados a eles, não os percebemos como tais, mas como fatos comuns da vida, acessível a todos. Nesse sentido, ainda que eu considere individualmente todas as pessoas racializadas do Brasil – negres, indígenas e demais minorias racializadas – como minhas iguais, as oportunidades acessíveis a nós ainda estão longe de ser equivalentes. Não obstante, o sistema capitalista neocolonialista que embasa a sociabilidade "pós-racial"¹³ é estruturado de forma a invisibilizar as disparidades que obstam os acessos de sujeitos racializados aos recursos necessários para o pleno exercício da cidadania e garantia plena de direitos. Assim, as lutas contra-coloniais não buscam culpabilizar indivíduos beneficiados por esse sistema, mas conscientizar todas as populações a respeito das restrições de direitos e acessos às quais são submetidas determinadas populações, racializadas em diferentes graus e em diferentes contextos.

A ideia de raça, assim como a de gênero, é tão culturalmente produzida quanto materialmente tangível em suas consequências. Em artigo que reflete criticamente sobre violências cometidas contra mulheres negras e lésbicas no Brasil, Lima (2018, p. 68) descreve "raça" como "ficção materializada em corpos e processos de subjetivação". O texto usa o termo *corpos-subjetividades* para designar os sujeitos que descreve a partir de suas vivências corporais no mundo e como essas experiências afetam seus processos de subjetivação, ou seja, como se percebem, como se relacionam com seu entorno e com as comunidades que constituem e, assim, como constroem suas identidades. Na próxima seção abordaremos algumas implicações conceituais e metodológicas da ideia de

¹³ Por exemplo, do mito da "democracia racial" brasileira.

"feminilidade" sobre as construções de corpos-subjetividades identificados com os signos de tal categoria social.



Figura 58 - *pôr de cima*, 2020. Nanquim e marcatexto sobre papel e tratamento digital, 20 x 20 cm.

3.2. Objetificação de sujeitos feminizados

O uso dos termos feminino e masculino são objetificantes por si só porque são derivados dos termos *fêmea* e *macho*. Sob uma perspectiva de análise da língua portuguesa do Brasil, não é socialmente aceito o uso desses termos para se referir a pessoas. À exceção do uso de "macho", de forma positivamente adjetiva, quase exclusivamente para pessoas identificadas como homens, e o derivado "machorra", de forma negativamente adjetiva, para pessoas identificadas como mulheres com expressão de gênero dissidente da normativa "feminina" (frequentemente mulheres lésbicas), os termos são usados para designar animais. Mesmo quando um bebê nasce e não fazemos ideia de como é a subjetividade daquela pessoa, porque ela ainda não foi construída, não usamos as expressões "fêmea" ou "macho". Mesmo uma obstetra orientada cisnormativamente, ao analisar um ultrassom, não diz que "o bebê é uma fêmea.", mas que "é uma menina".

Por um lado, a hipótese de chamarmos fetos e bebês de fêmea e macho teria mais correlação com a realidade do que associar uma pessoa sem capacidade de auto-identificação a gêneros, categorias socialmente construídas que dependem da auto-identificação do sujeito. Nesse momento, cabe ressaltar que a própria noção de *sexo biológico* não é pré-cultural, ou seja, é tanto um construto social quanto a categoria *gênero* (Butler, 1993). Talvez essa constatação pareça demasiadamente conceitual à primeira vista, mas basta reconhecer a existência de pessoas intersexo para se perceber, materialmente, que sexo é uma categorização humana, tão abstrata quanto gênero e, também como gênero, não é materialmente binário. A categorização sexual, tão enraizada nas culturas ocidentais, mas que não é universalmente imposta como frequentemente se crê, é particularmente útil em questões sociais relacionadas a políticas reprodutivas. O que não significa dizer que a categoria sexo está sempre ligada a uma disputa de poder. Políticas públicas de saúde são também categorizadas sexualmente, frequentemente para benefício e proteção daquelas pessoas cujos órgãos sexuais e reprodutivos as condenam a diversos tipos de violência e discriminação, da sexual à médica.

Ainda assim, a categorização binária fêmea/macho (ou, como reflete a materialidade sociopolítica, macho/fêmea) não exclui apenas pessoas intersexo, mas polariza, sob um discurso pretensamente científico e objetivo, a pluralidade de

realidades corporais em suas dimensões sexuais e reprodutivas. Não só não existem apenas pessoas com pênis e pessoas com vagina, há pessoas com útero, mas sem ovários; com ovários, com vagina, com útero, mas que não menstruam; há pessoas com pênis em menopausa; há pessoas com pênis, mas sem próstata; há pessoas com vagina e com próstata; com mamas, mas sem útero ou ovários... Considerando essas e outras infinitas realidades hormonais, sexuais e reprodutivas da pluralidade humana, parece extremamente reducionista tratar, mesmo na medicina, corpos tão diversos apenas como masculino ou feminino; ou em outras palavras, como macho ou fêmea.

Em uma sociedade cis-normativa, o gênero é tido como a dimensão social e identitária do sexo biológico, que na perspectiva linguística indicada no início desta seção, está etimologicamente ligado a animais: sexo é feminino e masculino, e a raiz destas palavras está em fêmea e macho. Tal lógica linguística faz crer que as expressões "corpo feminino" e "corpo masculino" são, em última instância, objetificantes por si só. São termos que não levam em consideração a auto-identificação do sujeito. Por isso, uso o termo *feminizado* para me referir a pessoas que são unilateralmente identificadas por terceiros (não a si, nem a pessoas com quem interagem diretamente) como femininas ou, radicalmente, *fêmeas*.

Se um homem desconhecido me chama de "machorra" na rua, ela não o faz levando em consideração se me identifico como homem ou mulher, ele pressupõe que sou *fêmea* e que, assim, eu deveria expressar uma aparência que ele entende como feminina. O fato de eu não apresentar visualmente os signos que ele considera adequados a uma pessoa "fêmea" causa uma dissonância entre a aferição dos signos de feminilidade dos quais eu não tenho controle total (como a largura dos quadris ou tamanho dos seios) e os signos dos quais eu tenho controle e que ele observa serem uma escolha (vestuário, postura corporal, penteado etc.). Nesse exemplo, evidencia-se a relação entre objetificação, sexualização e assédio sexual urbano, conceitos que são desenvolvidos em seguida nesta seção.

Ao longo deste capítulo, me refiro a sujeitos que são apreciados fora da sua dimensão relacional, ou seja, são *objeto* de interação unilateral. A recusa do aspecto dialógico intersubjetivo – de pergunta e resposta entre sujeitos – de determinadas

relações sociais, observadas criticamente neste trabalho, reduzem seus agentes a posições ativa e passiva. Nesse sentido, o termo *feminizado* denota a objetificação característica da designação do polo passivo a determinada interação unilateral motivada pela sexualização. Da mesma forma, poder-se-ia usar o termo *corpo sexualizado*, *sexuado*, ou mesmo *generificado*, uma vez que tais abordagens sociais objetificantes estão enraizadas em discriminação sexual em sentido amplo.

De forma equivalente, essa nomenclatura encontra correlação com a ideia de sujeitos *racializados*. Toma-se como discursiva a noção de raça, como abstrata e socialmente construída, ao mesmo tempo, identificando suas consequências materiais e sociopolíticas para as pessoas que não tem sua etnia neutralizada pela aparência branca. Nesse caso, a raça branca é tratada como neutra, perdendo portanto o aspecto racial de sua manifestação imagética. Segue que todas as pessoas que não são consideradas brancas, socialmente, em diferentes contextos e gradações, independentemente de sua etnia, são tratadas como *outro* racial.

Essa "outridade" (diferente de "alteridade") é consequência de sistemas de interação social pautada em *marcadores sociais*. Uma pessoa *marcada*, seja por seu gênero/sexo, raça/etnia ou classe, dentre diversas outras categorias sociais, está em oposição à *neutralidade*. O padrão que neutraliza as experiências sociais é masculino, eurocêntrico, cisgênero, heterossexual e economicamente privilegiado. Quanto mais interseccionalmente perto deste padrão está o sujeito, mais facilmente ele terá seus direitos garantidos, mais privilégios ele terá frente aos demais sujeitos e mais subjetivante serão as interações a eles direcionadas.

Neste trabalho, opto pelo uso da expressão *corpo*, *sujeito* ou *corpo-subjetividade feminizado* – dependendo do sentido pretendido no texto – em lugar da ideia de *corpo feminino*. O sufixo "izado" traz consigo a ideia de processo de construção semiótica de corpos específicos, que não necessariamente são femininos, ou seja, não são sujeitos que se identificam com a feminilidade necessariamente, mas são assim enxergados e tratados nas relações sociais e nas interações com a cultura, a partir de *signos de feminilidade*.

Voltando para uma das discussões basilares dos estudos de gênero, entende-se que a ideia de "corpo feminino" é uma construção social, cultural e política que, mesmo refletindo de maneiras diversas nos sujeitos feminizados, têm

uma origem em comum, qual seja a semiotização de signos da aparência física, assinatura gestual, tom de voz e performance social, dentre outros. Essa diversidade com a qual os sujeitos constroem suas identidades a partir das relações comunitárias e culturais é refletida em múltiplas e, por vezes, singulares identidades de gênero, e mesmo na abdicação dessa categoria enquanto constituinte de subjetividade. Ainda assim, antes mesmo de desenvolvermos autonomia sobre nossas narrativas, enquanto sujeitos feminizados, há elementos de nossa aparência que orientam nossos processos de subjetivação. No caso de corpos com vulva, por exemplo, já tem-se desde o nascimento (e mesmo antes dele) o primeiro signo de feminilidade semiotizado. A partir desse signo, já será traçado um destino para aquele corpo, ou ao menos destinos possíveis. Conforme esse sujeito desenvolve sua própria identidade e traça seus próprios caminhos, mesmo que totalmente desviantes da feminilidade, os momentos em que seu corpo foi semiotizado a partir da feminilidade constituirão sua experiência social de formas diversas (Fuss, 1989, p. 32).

Entende-se por sujeitos ou corpos feminizados pessoas que carregam, em diferentes graus, signos de feminilidade, ou seja, mulheres cis e trans, pessoas que foram identificadas com o sexo feminino ao nascimento ou nascidas com vulva, pessoas não-binárias, pessoas intersexo, travestis, bichas afeminadas, dentre outras. Quanto mais evidentes ou quanto maior a quantidade desses signos, maior será a intensidade com que os sujeitos feminizados sofrerão com objetificação e sexualização (e suas violentas consequências) nas relações sociais.

Assim, demarcamos essa pequena dissidência em relação à maior parte das referências bibliográficas sobre as quais essa pesquisa se fundamenta, onde as categorias "mulher" e "menina" são tidas como grupo sobre o qual se desenvolvem as análises a respeito de objetificação e sexualização dos corpos. Em vez disso, aqui, utilizamos a categoria corpo ou sujeito feminizado, termo que, como outros neste estudo, não está sedimentado na literatura. Fato observável, por exemplo, pelas dissonâncias gráficas, aparecendo ora como feminizado, ora feminilizado.

Há também diferenças conceituais através de diferentes áreas. O termo *feminized* (feminizado) isolado de *body* (corpo) tem maior aderência na literatura anglófona sobre trabalho e gênero. Na literatura brasileira, por exemplo, Yannoulas

(2011, p. 279) usa "trabalho feminizado" para se referir a funções laborais tradicionalmente desempenhadas por mulheres (ou, segundo a óptica apresentada neste trabalho, sujeitos feminizados). Enquanto isso, refere-se a "trabalho feminilizado" designando o processo de ocupação feminina de cargos tradicionalmente desempenhados por homens. Entende-se que, para a análise que presta este trabalho, a diferenciação descrita por Yannoulas tem pouca margem de aplicabilidade, pois trata-se aqui de processos de subjetivação em lugar de cargos laborais. Contudo, é uma distinção relevante no sentido de possibilitar uma compreensão transdisciplinar dos termos que estamos buscando sedimentar nos campos das artes e da sociologia. O paralelo que se traça é em relação à conotação do sufixo "izado", que explicita o caráter cultural de construções sociais naturalizadas. Profissões ligadas ao cuidado e à educação são *feminizadas* de forma artificial no mesmo sentido que corpos são *feminizados* a partir de sua aparência (signos de feminilidade), ambos ressaltando a noção de construção social em oposição ao discurso que fundamenta tais distinções de gênero a partir de uma ideia de natureza feminina.

A opção pelo termo sujeito (ou corpo) feminizado emerge também da relação com a literatura anglófona, onde não parece haver termo equivalente a "feminilização" ou "feminilizado", sendo a ideia de construção da feminilidade sempre descrita pelo sufixo "ized" (como em *feminized body*), equivalente ao sufixo "izado" no português (Soper, 20, p. 140).

Explicitada a opção pelo termo corpos/sujeitos feminizados, passamos à análise do termo *male gaze* e sua tradução para "olhar masculino objetificante". Dos conceitos trabalhados aqui, este é dos mais corriqueiros na literatura em língua portuguesa. Além disso, o conceito é singular em relação aos demais aqui trabalhados no sentido de ser o único que tem sua origem na área das artes. O termo *male gaze* foi cunhado por Mulvey (1975) para descrever a perspectiva masculina sobre corpos feminizados particularmente em produções audiovisuais. Segundo Lefebvre:

O *male gaze* descreve o fenômeno no qual mulheres são representadas como objetos submissos ao prazer visual de homens, particularmente "masculinos", heterossexuais e cisgênero. Na teoria do cinema, envolve homens tendo três perspectivas: (a) atrás das

câmeras, (b) personagens em um filme, e (c) o público. As mulheres nos filmes, portanto, desempenham duas funções: (a) objetos eróticos para as personagens, e (b) objetos eróticos para os espectadores/público. (Lefebvre, 2020, pp. 7-8, tradução nossa)

É pacífica a tradução de *male gaze* para "olhar masculino" no contexto acadêmico e além dele. Contudo, propomos uma reflexão acerca da sutil incompatibilidade entre os termos "gaze" e "olhar". A palavra *gaze* traz conotação ativa de contemplação que alude a uma relação sujeito-objeto ausente na tradução para o português "olhar". O substantivo *gaze* é descrito como "olhar fixo, pasmado ou atento" , e o verbo, como "olhar fixamente, fitar, encarar" (Michelis, 2021, n.p.). Nota-se, portanto, que a tradução para simplesmente "olhar", perde os sentidos produzidos por aqueles qualitativos que expressam a peculiaridade intrusa do olhar masculino no contexto de sua aferição objetificante e sexualizante de corpos feminizados.

A tradução de *male gaze* para olhar masculino perde força simbólica e semiótica especialmente no estudo das experiências vividas por sujeitos feminizados no espaço urbano. O conceito não trata dos olhares invasivos reproduzidos por homens como um direito inerente à sua ocupação dos espaços públicos. O *male gaze* é anterior ao momento em que um homem olha para um sujeito feminizado na rua como se este não tivesse consciência da interação e não pudesse olhar de volta, desafiando o olhar masculino objetificante. Ao mesmo tempo, o *male gaze*, enquanto conceito da produção de imagens de sujeitos feminizados na indústria cultural como objetos sexuais, é a representação e reprodução do olhar invasivo que serve de aviso e ameaça a pessoas feminizadas nas ruas. Assim, sugere-se, no contexto deste trabalho, a tradução de *male gaze* para "olhar masculino objetificante".

3.2.1. Teoria da objetificação

A teoria da objetificação (*objectification theory*) traça um panorama das consequências psicossociais dos processos de feminização em uma sociedade que objetifica sexualmente corpos marcados por signos de feminilidade . A tese nasce no

campo da psicologia social, focando nas experiências subjetivas de pessoas que as autoras chamam de "mulheres e meninas" (Fredrickson & Roberts, 1997, p. 173), mas que aqui expandimos para pessoas que não necessariamente se identificam com essas categorias, mas cujos corpos são atravessados pela feminização de outras formas, por vezes alheias à sua auto-identificação, como pessoas não-binárias, homens transexuais e travestis que não se identificam como mulheres, para citar alguns exemplos. A teoria propõe que essas pessoas comumente passam por processos de aculturação que as impele a internalizar o olhar de um observador externo como perspectiva primária de seus corpos. As autoras vinculam esses processos ao "automonitoramento corporal" (*habitual body monitoring*), ou seja, à prática cotidiana de autovigilância física.

A percepção do próprio corpo como essencialmente imagético está associada ao sofrimento psíquico através da escalada de sentimentos de vergonha e de ansiedade, e à redução de estados motivacionais (capacidade de agir sobre seus desejos) e de consciência corporal interna. Nesse sentido, observa-se que os corpos-subjetividades submetidos à objetificação culturalmente normalizada são afetados de forma desproporcional por riscos à sua saúde mental, como depressão, ansiedade, problemas no desenvolvimento da sexualidade, distúrbios de imagem e transtornos alimentares.

Especialmente os distúrbios de imagem (enxergar uma imagem distorcida do próprio corpo) têm vínculo direto com práticas de autovigilância; quanto mais a pessoa calcula sua aparência física, mais distante da realidade socialmente compartilhada ela fica. Por outro lado, a realidade compartilhada a respeito de corpos feminizados, particularmente de mulheres, embasa-se em um padrão misógino, subnutrido e enfraquecido, que deve ocupar o mínimo de espaço possível. Esses comportamentos, apesar de potencialmente danosos para a saúde de seus agentes, são logicamente compreensíveis em uma sociedade que recompensa a magreza, a fragilidade e o silêncio femininos. Assim, constata-se que a auto-objetificação e as práticas de automonitoramento corporal não são consequências arbitrárias ou surpreendentes de um sistema de valores misógino. Ao contrário, entendemos que constituem estratégias de manutenção do poder patriarcal, vinculando, a seguir, a autopercepção objetificante à restrição da participação política dos sujeitos. Uma vez reduzida sua agência, são enfraquecidas

qualidades subjetivas inerentes à cidadania, como a reivindicação por direitos, por condições de vida digna, por igualdade de representação, por garantia de integridade física, por reconhecimento da capacidade de consentimento e recusa...



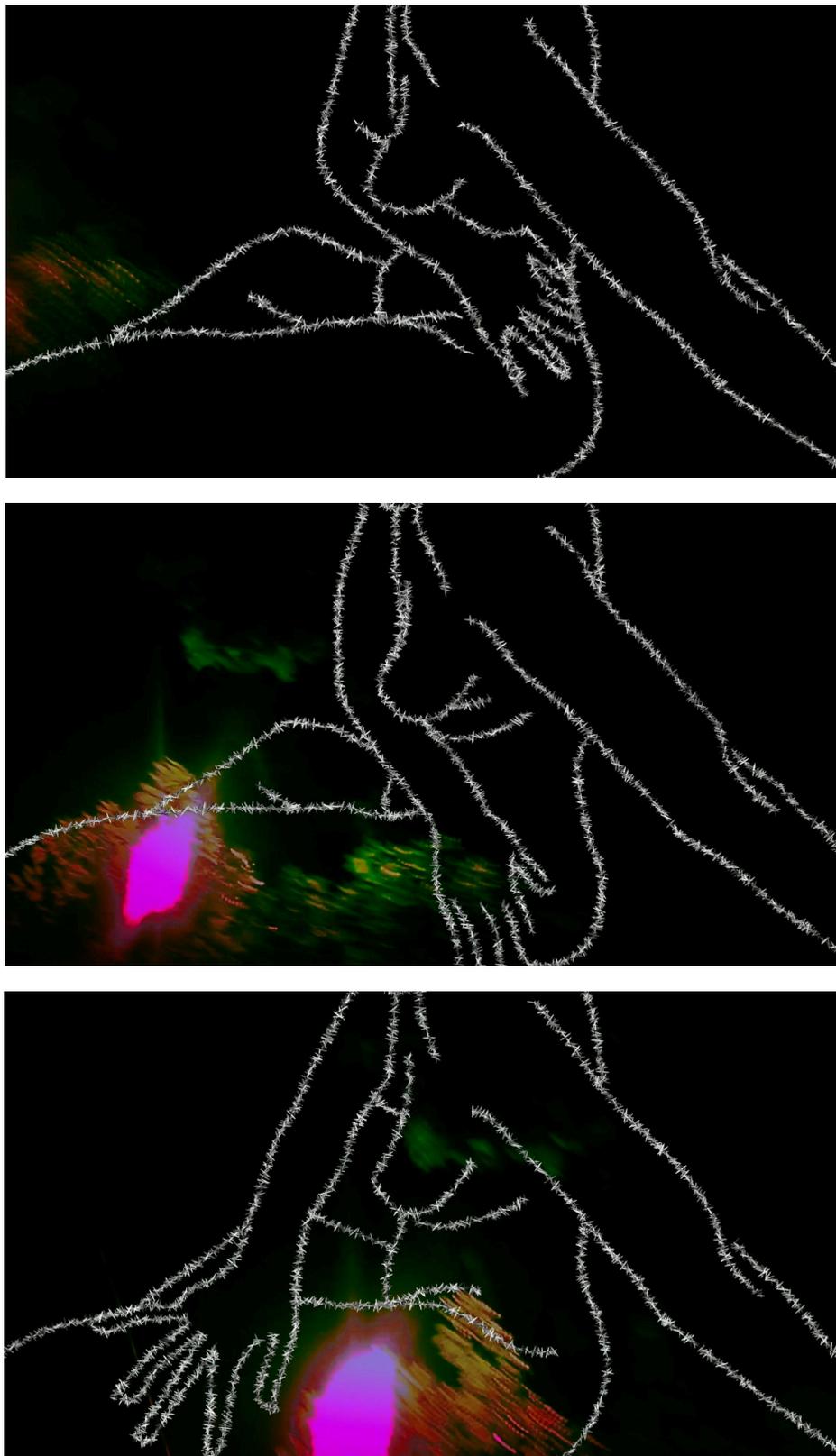
Figura 59 - "*eating her feelings*" em escaldapés, 2016. Nanquim e marcatexto sobre papel e tratamento digital, A5. Acervo: pessoal.

A internalização do olhar objetificante por sujeitos feminizados é descrito pelo conceito de *self-objectification*, traduzido aqui como auto-objetificação. Das traduções trabalhadas aqui, esta talvez seja a mais mitigada. Apesar de, novamente, ser um conceito ainda incipiente na produção acadêmica brasileira (Brecht & Costa 2023; Loureiro 2014), descreve um fenômeno constituinte da experiência de subjetivação de pessoas feminizadas, particularmente aquelas lidas como mulheres. A teoria da objetificação propõe extensa revisão bibliográfica fundada em pesquisas quantitativas e na análise de discurso na mídia e cultura popular. Não pretende investigar as razões por trás dessa prática cultural, tomando como dado o fato de mulheres – e, na concepção deste trabalho, demais sujeitos feminizados – viverem em uma cultura em que seus corpos estão disponíveis para serem avaliados. Esse é o ponto de partida sobre o qual a teoria busca aferir as consequências desse mecanismo de controle patriarcal sobre as pessoas objetificadas e sua saúde mental (Fredrickson & Roberts, 1997, p 176).

Talvez a principal consequência identificada pelas expoentes da teoria da objetificação é a internalização do olhar masculino objetificante, a partir do qual o sujeito prioriza a sua imagem em relação a suas sensações, desejos, necessidades e pensamentos. Essa percepção cria uma necessidade de autovigilância dos corpos, conceituada na literatura anglófona como *habitual body monitoring* (automonitoramento corporal crônico). Trata-se dos mecanismos de controle do sujeito utilizados sobre o próprio corpo, no caso de corpos feminizados, visando à manutenção de uma imagem que atenda às expectativas do olhar masculino objetificante difundidas na cultura popular (Calogero, 2012, p. 578).

A internalização do olhar objetificante, seguido da reprodução de mecanismos de controle para com o próprio corpo feminizado que em épocas passadas era desempenhado pelos pais, pelos maridos e pelo estado configura um exemplo difundido da crueldade da biopolítica. O corpo feminizado regula, vigia e pune a si mesmo, poupando os poderes que têm interesse em sua passividade desse gasto de energia. O corpo auto-objetificado é seu próprio panóptico. Além de o próprio sujeito controlado poupar forças externas do dispêndio da manutenção do controle dos corpos, ele também reduz sua possibilidade de agência ao dedicar ao auto-monitoramento corporal parte de seus recursos (tempo, energia, dinheiro), que poderiam estar sendo usados como reivindicação política e estratégias para burlar o

sistema que o oprime. Portanto, este sistema biopolítico de controle da feminilidade é duplamente benéfico para a manutenção do *status quo* em que homens heterossexuais cisgênero brancos, particularmente, detém poder de alterar os fatos políticos e o mundo material (Heyes, 2006, p. 127).



Figuras 60, 61 e 62 - Quadros do vídeo *automonitoramento*, da série *Autovigilância*, 2021. Desenho digital animado quadro a quadro em GIF e *found-footage* distorcido, 1920×1080, 18". Disponível em <https://gabijoaو.hotglue.me/automonitoramento> . Acervo pessoal.

3.2.2. Ocupação de espaços públicos

Os corpos feminizados são alvo de assédio pois carregam signos que, semiotizados nas relações interpessoais, implicam objetificação. Assim como corpos racializados são hostilizados e excluídos de espaços públicos de formas específicas aos signos identificados em seus corpos, a feminilidade tem essa característica excludente a seu próprio modo. A teoria da objetificação descreve o processo de desumanização de sujeitos feminizados como uma leitura social que implica no tratamento dessas pessoas como se não tivessem consciência ou percepção, como objetos que podem ser manipulados, sem poder de reação (Fredricksen & Roberts, 1997, p. 179). O assédio sexual urbano é uma consequência direta dessa percepção objetificante de sujeitos feminizados, ainda externa a esses corpos.

O que chamamos aqui de assédio sexual urbano é uma tradução livre, ainda que informada, do termo *street harassment*. O conceito foi inaugurado na literatura anglófona na área do direito como "um tipo de assédio sexual que afeta profundamente as vidas das mulheres: o assédio de mulheres em espaços públicos por homens estranhos a elas" (Bowman, 1993, p. 519; tradução nossa). Tem tradução pacificada na América Latina hispanohablante como *acoso sexual callejero* (Molina & Garrido, 2015, p. 6), cuja tradução literal mais aproximada para o português é assédio sexual de rua (ou "rueiro"). Ainda é um conceito pouco abordado na literatura brasileira, aparecendo como assédio sexual de rua (Baggio & Luz, 2019), na mobilidade urbana (Isidoro, 2019) e nos espaços públicos (Borba, 2016), por exemplo. Optamos pelo uso do conceito na forma "assédio sexual urbano" visto que a expressão "urbano" dá conta de uma série de contextos fragmentados pelas expressões "rua", "transporte urbano", "espaço urbano", "espaço público", dentre outros ambientes onde este tipo específico de assédio sexual é recorrente.

O assédio sexual urbano não tem suas raízes na falácia da atração física, como é justificado por seus agentes. Trata-se de um mecanismo de controle social e de manutenção de poder masculino. O assédio serve ao sistema de dominação masculina para mostrar a determinados sujeitos que eles não estão seguros em ambientes próprios do exercício de cidadania e reivindicação de direitos, como é o caso da rua. Pessoas marcadas por signos de feminilidade têm alguma liberdade de

acessar o espaço urbano no trânsito entre casa e trabalho, dois lugares cuja ocupação é permitida para esses sujeitos. Mas a ocupação contemplativa ou criativa da rua é prerrogativa exclusiva de corpos neutralizados pela masculinidade e pela branquitude¹⁴.

A rua é também um campo de batalha contra a objetificação, onde se pode resistir a tal exclusão, exigindo garantia de direitos e aparecendo na e para a esfera pública. Apesar de ser um espaço hostil para quem carrega esses signos, o espaço urbano é também arena pública de exercício de cidadania e de afetos, criando e desenvolvendo relações a todo o momento, produzindo processos de subjetivação a cada esquina (Butler, 2018, n.p).

¹⁴ Ainda que não seja o foco deste trabalho, a branquitude, assim como a masculinidade, é um aspecto fundamental para ocupar o espaço urbano de forma contemplativa e criativa.



Figura 63 - Quadro do GIF *bici_costas*, 2020. Desenho digital animado quadro a quadro, 20 quadros.
Disponível em <https://gabijoao.hotglue.me/?bici/>.

4. *Intimicidade* entre arte e política

A primeira vez que me deparei com o termo *intimicidade* foi no trabalho de Pereira (2012) em que ela analisa grafites¹⁵ no bairro Benfica em Fortaleza, identificando-os como uma prática artística de ocupação urbana com profundos efeitos políticos, poéticos e pedagógicos, tanto para as artistas quanto para a cidade. *Intimicidade* aparece pela primeira vez no texto como citação direta de um poema de Lôro, um dos artistas do grafite cearense:

Nas imagens da cidade sentimos o lodo, o torto de todos os lados, a nódoa da fruta estragada na roupa mais usada. Nela pressentimos o ronco, ficamos roucos e no calor criamos calos, mais não me calo, pois vejo a grana e toco na lama, vimos a dama da cidade na altura do seu sapato alto e no salário baixo. Nessa *intimicidade*, grafitar sem se cansar! (Lôro). (*in* Pereira, 2012, p. 94)

A autora caracteriza a poética de Lôro como retrato do "caos urbano" e de sua "relação íntima com a cidade" (Pereira, 2012, p. 94), identificando que, para o artista, há um traslado cíclico entre a ocupação da cidade pelo uso de imagens e a incorporação dessas imagens à sua subjetividade e à história da cidade. A partir do exemplo da poética do veterano do grafite, a autora observa que "a visualidade urbana comunica não só à nossa razão, mas principalmente aos nossos sentidos" (Pereira, 2012, p. 94).

A partir dessa referência, senti como se um ponto cego fosse suspenso da minha análise. A essa sensação de encontro tempestivo, seguiu-se a noção de que eu estava prestes a adentrar um campo metodológico amplo e sedimentado, até aqui ignorado por mim, tal era a força que a palavra *intimicidade* inferia. Contudo, ao

¹⁵ *Grafite* é grafado desta forma no trabalho mencionado, mas pode também ser grafado *graffiti* ou *Graffiti*, que parece ser a opção usada por diversos artistas grafiteiros brasileiros, por ser o nome próprio de um movimento artístico.

pesquisá-la nas ferramentas de busca acadêmica disponíveis, ela se mostrou tão rara quanto preciosa.

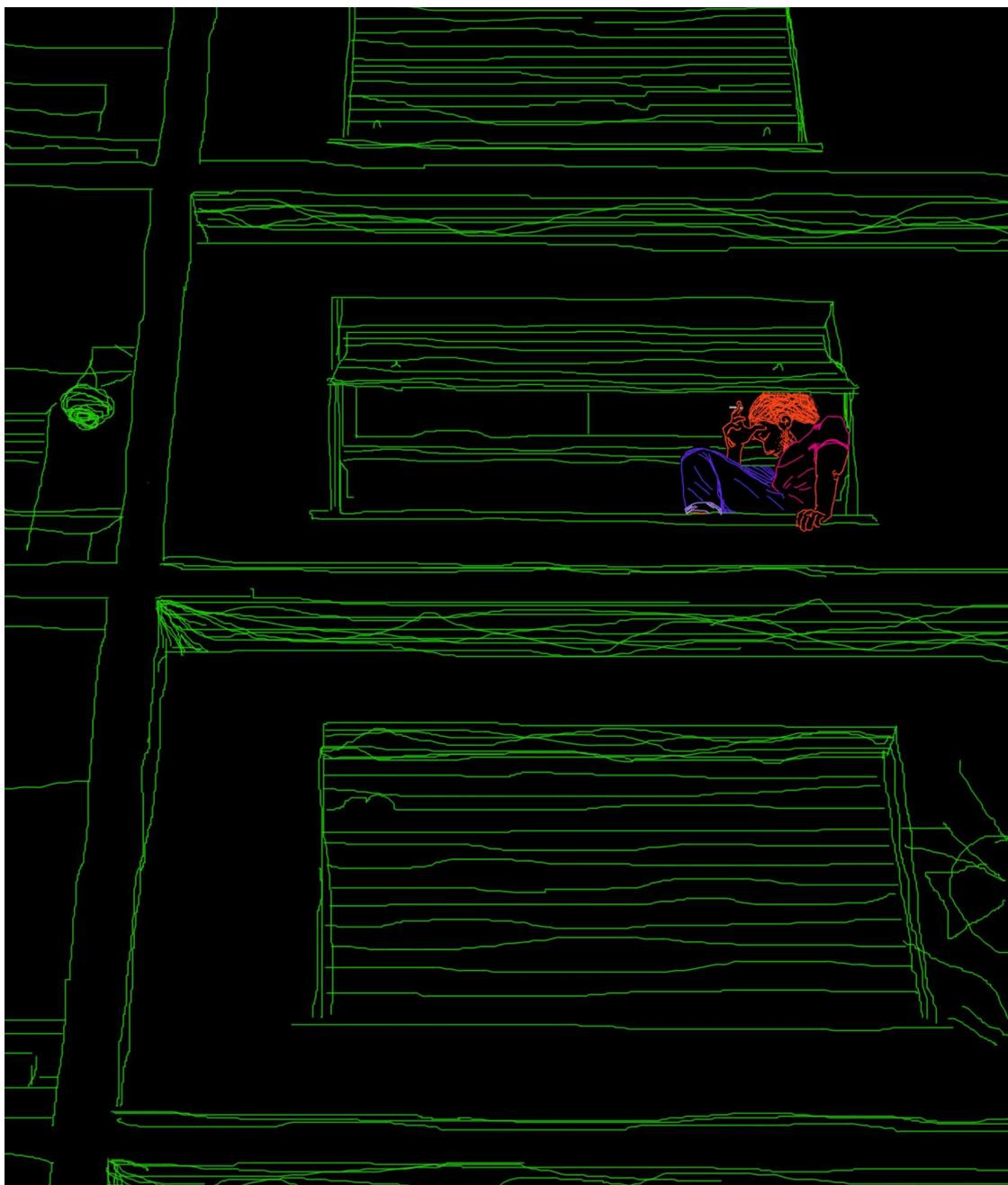


Figura 64 - Quadro do GIF *muri_1432143*, 2018. Desenho digital animado quadro a quadro, 7 quadros. Disponível em <https://gabijoao.hotglue.me/muri> . Acervo pessoal.

A próxima menção que encontrei foi no nome de um projeto de dança e performance, criado por Bruna Daniele Coelho Amano da Mota durante a pandemia de 2020. O projeto compõe artisticamente o Trabalho de Conclusão de Curso Técnico em Dança, "Da Pia para Dentro" (Mota, 2020). Nele, a bailarina observa a

gestualidade e poética de lavar a louça. O texto não menciona a palavra *intimicidade*, mas tece reflexões íntimas sobre as ideias que ela denota, particularmente no contexto de isolamento social, conseqüente distanciamento da rua e aproximação ao cotidiano doméstico.

Eu, uma típica paulistana que trabalha e estuda longe de casa e passa mais tempo no metrô do que no próprio quarto, se viu entre quatro paredes e precisou criar uma relação com uma casa que desconhecia. (Mota, 2020, p. 7)

A experiência da rua trazida para a pesquisa acadêmica demanda procedimentos metodológicos particulares, que levam em conta não só as identidades e lugares sociais da pesquisadora que relata a *rua*, mas suas impressões sensoriais e afetivas da cidade. Essas impressões são os microelementos informacionais que tornam palpáveis as relações urbanas. Essas, por sua vez, constituem a malha do espaço urbano; são a superestrutura afetiva que dá sentido às estruturas arquitetônicas, vegetais e urbanísticas em geral. Uma esquina é apenas um ângulo, um desenho entre linhas, até que sejam habitadas por encontros e desencontros humanos – tanto os de urbanidade, quanto os de violência. A cidade é, em última instância, o tecido das relações, movimentos e trânsitos que sua materialidade física sustenta.

Assim, utilizo metodologias auto etnográficas para registrar os afetos produzidos em mim pela rua, como autore deste trabalho, em uma tentativa de descrever, desenhar e comunicar transdisciplinarmente um conjunto de experiências que a rua cria, e como crio a rua a partir dessas experiências. Se as metodologias etnográficas como a história oral, a cartografia e a sensobiografia, para citar alguns exemplos, parecem ser as que melhor abarcam as complexidades, conflitos e criações intersubjetivas da rua, o texto torna-se apenas um dos instrumentos dessas metodologias, sendo o desenho, a experimentação audiovisual, a performance e a dança algumas das outras ferramentas de pesquisa teórico-prática capazes de compartilhar percepções técnico-poéticas da vivência nas cidades.

Este texto incorpora relatos registrados cotidianamente em diários, que trazem imagens frescas, representadas quase ainda enquanto as experiências de rua estão sendo vividas. Inclui desenhos em primeira pessoa, alguns coabitantes de

e complementares a esses textos auto etnográficos; autorretratos em segunda pessoa, como se alguém fora de mim me visse, às vezes a própria rua, ou como eu gostaria que ela me visse, ou como eu me vejo perante ela. Esses desenhos se expandem através de figurações de texturas, formas e movimentos da rua, suas relações com os corpos que a habitam.



Figura 65 - *esboços de calçada*, 2020. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel. A4. Acervo pessoal.

A descrição dos procedimentos técnicos, poéticos e estéticos e das relações destes com os objetivos da pesquisa foge à objetividade científica, mas se compromete em compartilhar os métodos de forma sincera, sensível e acessível. Os resultados produzidos pelos mesmos procedimentos nunca serão os mesmos, pois os sujeitos que os desenvolvem são universos criativos únicos, não só em suas individualidades corpóreas, mas em suas singularidades através do tempo e do espaço.

Cidades diferentes proporcionam *intimidades* diferentes. O movimento entre as relações que estabeleço na e com a rua, como trago esses afetos (construtivos ou destrutivos) para dentro de casa, como os desenvolvo na minha subjetividade,

depois levo de volta para a rua, transformando, nesse processo, a rua, a mim mesma e as pessoas com quem interajo compõem a dialética *intimicidã*. A sensibilidade às diversas experiências de marginalização urbana e sociopolítica em geral é constitutiva das vivências *intimicidãs*. Não só a luta feminista constitui esse movimento; o feminismo é só um ponto de vista de uma sensibilidade crítica mais ampla, que abarca todas as pessoas marcadas socialmente que vivem diariamente a batalha para ter suas subjetividades e, portanto, sua singularidade para *além* desses marcadores sociais, integralmente consideradas e respeitadas.

A dignidade pode ser compartilhada através de um olhar. Se alguém me olhar nos olhos, reconhecendo minha humanidade, buscando a singularidade do nosso encontro, dou-lhe minha dignidade para fazer dela algo bom para si. Compartilho sem esperar nada de volta, exceto talvez que a transforme ela em algo seu ou, pelo menos, que a aceite. Vivo essa partilha um pouquinho todos os dias. Um homem catador me olhou na rua. Na sua linguagem corporal, eu vi curiosidade, o que me despertou curiosidade sobre ele. Queria saber se a curiosidade dele era por mim ou pelo meu corpo, pelos signos de feminilidade. Então, olhei nos olhos dele, buscando resposta. Quando nos cumprimentamos, descobri afeto, por um ou dois segundos. Nos olhamos com inocência, como crianças que se reconhecem na euforia de uma brincadeira. Nos reconhecemos, eu e ele, em meio ao medo de ser coisificadas. Nós partilhamos o alívio de nos olharmos e nos respeitarmos. No caos da cidade, na íntima desigualdade que nos separa, na impessoalidade da rua, nos encontramos, olhos com olhos, e sorrimos timidamente. Timidamente, porque não esquecemos onde estávamos. Na rua, sorrir exige cautela, especialmente quando se carrega junto signos de feminilidade. Talvez seja perigoso também para ele, sorrir para mim. Por isso, nos encaixamos pelo olhar, antes de sorrir.

Chagas (2006, p. 369) parte do pressuposto de que arte e política não estão intrinsecamente ligadas. Articula a ideia de "senso comum" em oposição ao conceito de *desterritorialização* de Deleuze e Guattari (2010). Ao passo que o senso comum privilegia a neutralização das narrativas hegemônicas, a desterritorialização remete ao estranhamento que coloca em movimento o que está estático. Esse desvio do controle, da familiaridade e da rotina é, por si só, revolucionário e, portanto, político. Na obra de arte, o efeito político da desterritorialização não é fixo, dependendo de diversos fatores: quem é o público, qual o tempo, qual o espaço... Nessa óptica, a

diferença está para a estabilização do significado, como o desejo está para o pensamento. Para Deleuze e Guattari (2010), o pensamento é controlável, mas o desejo não. Por isso, tem potência revolucionária frente à normatividade. O desejo não precisa querer *a revolução*, ele é revolucionário por *querer*. De forma equivalente, a obra de arte pode não ser política em variados contextos, mesmo que seu conteúdo tenha suscitado a diferença em outros. Para Chagas (2006, p. 380), "não existe obra ou indivíduo revolucionário, existe apenas o acontecimento revolucionário, que só pode ser obra da contingência".

Para Rancière, a diferença que rompe hábitos e comportamentos normalizados encontra-se no âmago da articulação entre arte e política. O *dissenso* é o elemento estético-político que produz a partilha de percepções (entre artista e público, entre público e obra, entre público e público, entre obra e artista...), hackeando os modos de ser cristalizados e naturalizados (Lepecki, 2012, p. 43). Hannah Arendt (2001) considera que as ditas "artes efêmeras", como a dança e o teatro, compartilham com a política seu *ethos* pois têm em sua performance (ou prática) seu produto final; elas são o que está sendo feito, não um objeto da ação.

A arte da performance, na rua, para corpos feminizados está sempre "em potencial". No teatro, por exemplo, chama-se o "corpo disponível". A performer parece estar parada, mas seus músculos estão tensionados. O corpo está pronto para reagir às interações com o espaço e com as pessoas com quem está se relacionando em jogo. Da mesma forma, se estou na rua com meu corpo feminizado consciente, crítico, estou em modo potência performativa. A arte da performance está subjacente, logo abaixo da pele, pronta para acontecer. Presto atenção na minha postura, penso sobre os significados que meu corpo imprime nas pessoas que passam ao redor. Penso em não esconder meus seios dentro dos ombros retraídos. Caminho de peito aberto, com as escápulas derretendo para baixo, mostrando que estou presente, ativa, forte. Mas o peito também não pode estar aberto demais para não chamar atenção aos seios. Esse cálculo entre consciência corporal expansiva e leitura social é performativo.

Sujeitos objetificados são muito conscientes das percepções das pessoas ao seu redor a respeito de seus corpos e de sua presença na rua. Nesse sentido, o corpo feminizado é incumbido de uma hiper responsabilização pela sua aparência e

agência em espaços públicos. Assim, alio meu treinamento técnico e criativo nas artes cênicas, como performer e artista transdisciplinar à expectativa social que resulta na hiper responsabilização do sujeito objetificado sobre seu corpo em espaços públicos, colocando meu corpo à disposição do ambiente urbano, responsável pela minha interação alegre com ele e com as pessoas que buscam interagir comigo de forma respeitosa.

Objetivamente, parece que estou só indo até o mercado, mas, subjetivamente, estou sentindo a planta do meu pé pegar no chão, meu peso viajando do calcanhar até a meia ponta, tirando o pé do chão, a força nas pernas, consciente da postura. Passo a um nível espacial: identificar os ritmos da rua, as pessoas que estão ocupando ela contigo, os semblantes, os sons... Busco agir como em simbiose, integrando esse corpo e percepção auto conscientes ao ambiente e demais sujeitos ao seu redor. Olhos na nuca.

Para além da minha performance cotidiana hiper responsável, há outros níveis da performance que me interessam nesse contexto. Goffman (1959) compara a performance social a uma encenação, em que cada atriz e ator conhecem seus papéis e desempenham suas funções como personagens. No momento em que alguma das atrizes sai da personagem, ou seja, frustra expectativas sociais de determinado grupo, há uma cisão constrangedora no pacto social. Vejo essa quebra no sistema de representação social como um *glitch* (falha) incômodo, mas com potencial construtivo. No caso do assédio sexual urbano, há um acordo tácito de que homens podem intervir na vida de pessoas feminizadas na rua, desde que essa pessoa não reaja. As pessoas em volta não se comovem, fingem não ver, e no momento em que o sujeito feminizado reage, o ambiente é tomado por um silêncio constrangedor, os transeuntes observam assustados, mas não intervêm. O rompimento do silêncio da pessoa assediada, como quebra da expectativa social, é um *glitch* no sistema de representação e na convivência urbanas. A partir desse momento, o grupo de atores e atrizes que representam seus papéis cotidianos, adequados àquele cenário urbano, agem momentaneamente desorientados, como se um de seus colegas de cena estivesse extrapolando a dramaturgia ensaiada.

A resistência ao assédio sexual urbano pode se dar de diversas formas, inclusive pelo próprio silêncio, ignorando, como fazem as demais cidadãs e

cidadãos, os comportamentos desrespeitosos e violentos de um agressor que interrompe o caminho da pessoa feminizada, desde uma exigência por atenção até a violação de outro corpo. Entretanto, no momento em que decido reagir ativamente a essa intervenção, por instinto sensível, mas também a partir de cálculos delicados a respeito da minha segurança em determinada situação de assédio na rua, a potência performativa que sustentava meu corpo, objetificado e hiper responsabilizado, materializa-se em performance propriamente dita. A prática artística que desenvolvo nessa pesquisa não resulta na performance urbana, mas parte dela, tanto no sentido da potência performativa do corpo feminizado, objetificado e hiper responsabilizado que reivindica direitos e exerce cidadania na ocupação contemplativa e criativa da rua, como no sentido do *glitch* (da quebra) na expectativa social de docilidade, silêncio e discrição para com o corpo feminizado que reage quando é interpelado de forma invasiva.

Há diversas formas de ocupar espaços públicos, mesmo que às vezes com consequências graves para sujeitos marcados como *outro*. Neste trabalho desenvolvo, a partir das noções descritas acima de potência performativa e *glitch*, estratégias de ocupação de espaços públicos a partir da poética de subjetivação de corpos feminizados. Tais estratégias se materializam estética, poética e politicamente através do desenho no campo expandido. A pesquisa cotidiana em potência performativa urbana transborda para a produção coletiva entre rua e artista, e para narrativas visuais de resistência à objetificação. Assim, ao representar o espaço urbano a partir da interação performática com disciplina e entrega ao caos e ao acaso característicos da rua, torno-me tão dona dela quanto um homem que assedia na tentativa de mostrar que aquele lugar não é seguro para pessoas como eu.

Na busca pelo controle da percepção social que pessoas desconhecidas, especialmente homens, nos espaços públicos têm sobre nós e, assim, pela redução dos riscos à nossa integridade física e psicológica, acabamos por nos hiper responsabilizar, e a outros sujeitos feminizados, pelas impressões que podem vir a causar em público. A hiper responsabilização pode gerar hiper conscientização de nossas performances sociais, da aparência e expressão corporal, até os lugares por onde transitamos, o que pode beneficiar a performance artística. Assim como o olhar autovigilante, no âmbito privado, pode ser subvertido de sua primazia destrutiva a

um emprego criativo – através do desenho de observação, por exemplo – a performance social hiperconsciente, no público, pode ser revertida a treinamento técnico e processo criativo através da arte da performance.

Como artista na rua, em contemplação e criação, passo a usar a auto-consciência exacerbada que constitui minha subjetividade, ligada intrinsecamente a processos de feminização, como treinamento e prática estético-poética. Uma vez me sentindo impelida a estar sempre consciente desses aspectos visuais e sonoros da minha apresentação ou performance social, então subverto isso à prática performática. O que comunica minha postura? De que formas até pequenas sutilezas, como a direção do meu olhar, podem ser interpretadas? Quem seria o público se, agora, nessa rua, eu fizesse uma performance? E se eu estiver fazendo uma obra de performance agora? Qual a diferença entre a performance social que faço invariavelmente e a performance artística, que exige intenção e atenção às relações do meu corpo com as demais pessoas que ocupam este espaço e com o próprio espaço?

Assim, aprendo a ver um público, outros sujeitos com quem me relacionar. Aprendo a me comunicar com os lugares pelos quais passo. Então, não só transito por eles, mas os habito com intenção e atenção; os *ocupo* em ação política e poética.

Não raro, "me coloco" (sou colocada) em perigo na rua por responder a assédio ou importunação sexual, como forma de reivindicação da minha condição de sujeito ativo da rua. Um dos princípios que orienta a encenação teatral como tal – diferente da performance, por exemplo – é a capacidade regenerativa da atriz, ator, atore ou atroz. Tudo que acontece em uma encenação teatral, corporalmente, deve ainda permitir que a performer volte ao estado físico em que estava no início, podendo encená-la novamente. Já a performance, como manifestação artística autônoma das artes cênicas tradicionais, prescinde desse princípio. Como pode ser observado, por exemplo, na performance *Ritmo 10* (1973) de Marina Abramovic (1946), em que a artista dispõe de nove facas, as quais usa para fincar o espaço entre os dedos repetidamente, ao final da performance ela tem diversos cortes nos dedos, e estava suscetível à possibilidade de perder algum. Da mesma forma os corpos-subjetividades que resistem ao assédio sexual urbano colocam-se em risco

de violência corretiva. Em uma peça de teatro, a artista não se coloca em risco do imprevisível, tendo ensaiado, sabe os limites corporais que terá de enfrentar a cada encenação, sem ultrapassá-los.

Entre homens desconhecidos, qualquer olhar fora do comum é motivo de revolta. Se um homem fita outro homem desconhecido na rua por mais de alguns segundos, o homem fitado pode expressar livremente seu desconforto, às vezes até agressivamente. Eles já acham que é "viado", eles acham que é briga; eles se afetam. São sensíveis à hostilidade de um olhar masculino atravessado. Mas das pessoas que não são homens, espera-se obediência; o silêncio, na melhor das hipóteses.

Não se pode ser agressiva, pois essa reação incita ainda outro tipo de violência: a corretiva. Esse tipo particular de violência de gênero é frequentemente vivenciada por mulheres lésbicas, pessoas transexuais, boycetas e outros corpos-subjetividades cuja aparência ou performance social não corresponde ao padrão binário cis-normativo, tanto de feminilidade quanto de masculinidade. Além disso, a violência corretiva pode se dar no contexto de reação ao assédio sexual urbano ou importunação sexual, motivado pela indignação masculina em relação à insubordinação feminina/feminizada. Assim, as regras de convívio urbano para corpos-subjetividades feminizados (dentre outros, como os racializados, por exemplo) não prevê a possibilidade desses corpos expressarem seu desconforto nem de reivindicar seu espaço como cidadã, agente ativo no espaço público.

Agora não pode nem olhar. Não. Eles não se olham assim entre eles, por que eu deveria aceitar esse tipo de vigilância? Não me contento em ser tratada como uma estátua que pode ser observada infinitamente sem se constranger, sem sentir desconforto. Sem sentir. Um objeto sem sentires, sem querereres. A rua é minha também. Sei porque *sinto* ela, porque penso sobre ela, porque crio a partir dela e, assim a transformo.

Existem normas sociais de convivência urbana que são respeitadas entre homens, mas para as demais pessoas são questionadas como puritanismo ou controle excessivo. Eu sou um ser sensível. Eu sei quando estão me olhando com lascívia, sinto quando me vigiam, desconsiderando a minha percepção. Então, eu rosno. E quando eu rosno, ou faço uma careta grotesca, ou cuspo no chão, eles

param de olhar imediatamente – se estiverem percebendo meu rosto e não olhando apenas para o meu corpo. Eles param de olhar não porque aquilo lhes desagrade, mas porque eles não conseguem conceber aquela imagem. Então, redirecionam sua atenção para outra *coisa*, como se nunca tivessem me visto. Por mim, ótimo.

Eu não quero andar na rua de cara fechada, dizendo não não não não através da tensão nos meus músculos. Eu quero andar na rua em paz, sorridente! Tenho direito de sorrir sem que meu bom humor seja interpretado como um convite ou um escape para os desejos e frustrações afetivas de desconhecidos. Eu quero poder ser simpático. Eu quero estabelecer relações, por mais superficiais que elas possam ser, na rua. Quero compartilhar momentos de descontração com desconhecidos pela cidade. Isso me enche de afeto; qualquer conversa breve que eu tenho na rua com uma pessoa desconhecida, com uma moradora de rua, com uma funcionária de um bar ou da limpeza urbana, com a porteira de um prédio que eu nunca mais vou ver na vida, com uma colega da universidade que eu não vejo faz meses... Eu aprecio essas relações com muito carinho. Elas têm seu próprio lugar na minha intimidade. São interações aparentemente superficiais que podem compor íntimas transformações. Trazemos elas para dentro de casa, refletimos sobre elas no silêncio dos nossos quartos, na tranquilidade dos nossos pensamentos, na complexidade de nossas escritórias, nas poéticas de nossas práticas artísticas.

Chego em casa, escrevo no meu diário sobre uma interação inesperada – a imprevisibilidade é a chave que só a rua pode girar – que tive na rua, e essa reflexão vai me transformando intimamente, construindo minha subjetividade dia após dia. Assim, na próxima vez que eu voltar à rua, já não serei a mesma pessoa. Quero poder ser agente desse *movimento*. Ser cidadã; *cidadona*. Quero ser agente do movimento de ir para a rua, voltar para casa, processar essas vivências, observar como elas constituem a minha intimidade, depois levar essa intimidade de volta para a rua e, assim, transformar a rua. Nesse processo de subjetivação, subjetivar a rua, constituir sua história junto da minha.

Quero ver as pessoas na rua constituindo e transformando suas subjetividades através dos encontros que o espaço urbano proporciona e das suas relações; das relações que elas têm comigo, com as outras pessoas, com o espaço,

com suas próprias reações inesperadas às imprevisibilidades da cidade. Quero observar, contemplar e, enfim, *criar* o espaço urbano, contribuindo para a estruturação de novos mundos, novos territórios urbanos, a partir da intimidade. Esse movimento de produção subjetiva entre rua e casa, ambiente público e privado, urbano e doméstico, é a *intimicidade*.

Através deste trabalho, estou descobrindo, dentre outras coisas, que o movimento contradiz a objetificação. O movimento autônomo de um corpo objetificado, respondendo aos estímulos do ambiente e criando formas de alterá-lo são as formas revolucionárias, politicamente ativas, de resistir à objetificação. O movimento é o dissenso da objetificação. A *intimicidade*, ou seja, os movimentos entre cidade e intimidade em suas dinâmicas dialógicas, produzem subjetividades e encontros. Através da observação e expressão artística desses movimentos, reivindico meu direito a uma vida digna, em confluência com minha comunidade urbana, assim fortalecendo e reiterando minha condição de sujeito, bem como o das pessoas com quem me identifico ou que se identificam comigo.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. 5.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ARENDDT, Hannah. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ARTAUD, Antoin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AU, Susan. A most obedient servant. *In* **Ballet and modern dance**. London: Thomas & Hudson, 2006.

BAGGIO, Adriana Tulio ; LUZ, Nanci Stancki da. **A dimensão política do assédio sexual de rua**: aplicativos de mapeamento como iniciativas de cidade inteligente. Estudos Semióticos, ISSN-e 1980-4016, Vol. 15, Nº. 1, 2019.

BARBOSA, Ana Mae. **Da interdisciplinaridade à interterritorialidade**: caminhos ainda incertos. Paidéia r. do cur. de ped. da Fac. de Ci. Hum., Soc. e da Saú., Univ. Fumec Belo Horizonte, Ano 7 n. 9 p. 11-29 jul/dez, 2010.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BELO, Pollyane; CASTELLANO, Mayka. **O anônimo excludente**: experimentações do corpo-subjetividade de uma mulher negra em um ambiente digital de anonimato. Revista Ecopós, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, 2019.

BISHKO, Leslie. **The Uses and Abuses of Cartoon Style in Animation**, Animation Studies 2, 200.

BORBA, Larissa N. **Tô na rua, mas não sou sua**: uma intervenção urbana que fala sobre o assédio sexual sofrido pelas mulheres nos espaços públicos. Trabalho de conclusão de curso, Faculdade de Comunicação, Produção em Comunicação e Cultura, Universidade Federal da Bahia, 2016.

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, Western culture and the body**. Los Angeles: University of California Press, c1993.

BOWMAN, C.G. **Street Harassment and the Informal Ghettoization of Women.** Harvard Law Review, V.106, n.3, , 1993, pp. 517-580.

BRASIL. **Lei 13.718/18**, de 24 de setembro de 2018. Altera o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tipificar os crimes de importunação sexual etc. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2018.

BRECHT, Ana Maria; COSTA, Angelo Brandelli. **Teoria da Objetificação:** Aplicabilidade em uma Amostra no Rio Grande do Sul/Brasil. Psicologia: Teoria e Pesquisa v.39. 2023.

BRUGGE, Úrsula L. **Corpo, mídia e educação:** uma arqueogeneologia da produção imagético-discursiva dos corpos femininos contemporâneos. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

BULHÕES, Maria Amelia; KERN, Maria Lucia Bastos. **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil.** Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas.** Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter.** On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble.** New York: Routledge, 1993.

CALOGERO, Rachel M. *Objectification theory, self-objectification, and body image.* In: **Cash, Thomas, ed. Encyclopedia of Body Image and Human Appearance.** Academic Press, 2012, pp. 574-580.

CALOGERO, R. M., TANTLEFF-DUNN, S. & THOMPSON, J. K. Objectification theory: An introduction. Em R. Calogero, S., Tantleff-Dunn & J. K. Thompson (orgs.), **Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions** (pp. 3-21). Michigan: American Psychology Association. 2011.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 3rd ed. London: Routledge, 2017.
- CARNEIRO, Sueli A. **A construção do Outro como Não ser como fundamento do Ser**. São Paulo: FUNESP. 2005.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Arte e política: o quadro normativo e a sua reversão. **Kriterion** vol.46 no.112. Belo Horizonte, Dec. 2005.
- COLLINS, Patricia Hills. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Duke University Press: London. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOS SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos, modos e significados**. Brasília: INCTI UnB. 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34. 2010.
- ELIAS, Helena; VASCONCELOS, Maria. "Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o desenho contemporâneo." **IV Congresso Ibérico, VI SOPCOM, VIII LUSOCOM; II Actas Colóquio Portugal-Brasil**, Universidade Lusófona. Lisboa, 2009.
- EZRAHI, Christiana. Ideological Pressure: Classical Ballet and Soviet Cultural Politics, 1923 - 1936. *In Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia*. Pittsburg: University of Pittsburger Presss, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 28. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FREDRICKSON, B. L. & ROBERTS, T. *Objectification theory: Towards the understanding women's lived experiences and mental risks*. **Psychology of Women Quarterly**, 21, 1997, p.173- 206.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FUSS, Diana. **Essentially speaking: feminism, nature and difference**. New York: Routledge, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GUZZO, M. S. L. & SPINK, M. J. P. Arte, dança e política(s). **Revista Psicologia & Sociedade**

HAMERSKI, Cláudia Inês. **Às margens do desenho: uma investigação sobre rastros, resíduos e marcas do processo de criação**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2022.

HEYES, Cressida J. **Foucault Goes to Weight Watchers**. *Hypatia*, Vol. 21 n. 2, 2006, pp. 126-149.

HOSEA, Brigitta. "Drawing Animation." **Animation 5(3)**, 353–67, 2010.

HOOKS, bell. **Teaching to transgress: education as the practice of freedom**. New York: Routledge, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: a study of the play element in culture**. London: Routledge, 1949.

ISIDORO, Raquel. **Chega de fiu-fiu: construção social contemporânea do assédio sexual na mobilidade urbana das mulheres**. Dissertação, Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

KANT, Marion. German dance and modernity: don't mention the Nazis. *In Rethinking dance history: a reader*, org. Alexandra Carter. London: Routledge, 2004.

KENTRIDGE, William. Making Sense of the Non-sense of the World. [Entrevista concedida a] Suzanne Cotter. Red Bridge Project. 2022. Disponível em <https://2021-2022.redbridgeproject.lu/article/interview-with-william-kentridge/> .

Acesso em: 2 nov. 2024.

LEFEBVRE, Danielle. **Transgender women and the male gaze: gender, the body and the pressure to conform**. Dissertação, Mestrado. University of Calgary, 2020.

LEFEVRE, Henri. **The Production of Space**. 1.ed. London: Wiley, 1992.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LIMA, Fátima. **Raça, interseccionalidade e violência: corpos e processos de subjetivação em mulheres negras e lésbicas**. Cadernos de gênero e diversidade. Vol 04, N. 02 - Abr. - Jun., 2018.

MATOS, Naylane Araujo. **Estudos Feministas da Tradução no Brasil: Percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020)**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Visible and the Invisible**. Evanston: Northwestern University Press, 1968. MOLINA, Mônica & GARRIDO, Javiera Arancibia. **Acoso sexual callejero: contexto y dimensiones**. Observatorio contra el acoso callejero, Chile, 2015.

MOLINA, Mônica & GARRIDO, Javiera Arancibia. **Acoso sexual callejero: contexto y dimensiones**. Observatorio contra el acoso callejero, Chile, 2015.

MOTA, Bruna Daniele Coelho Amano da. **Da pia para dentro**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado Curso Técnico em Dança ETEC de Artes. São Paulo, 2020.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**, Screen, 16 (3) (Autumn), Camera Obscura, 23 (May), pp. 71-90. 1975.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. São Paulo: Triom, 1999.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" in **Women, Art, and Power**. New York: Harper and Row. 1971.

NOCHLIN, Linda. " 'Why Have There Been No Great Women Artists?' 30 Years After". **Women Artists of The Millenium**. 2006.

PEREIRA, Aleksandra. **O Benfica dos Grafites nos Anos 2000**. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2012.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PREST, Julia. The politics of Ballet at the Court of Louis XIV. In **Dance, spectacle and the body politic**, 1250 – 1750, org. Jennifer Neville. Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London/ New York: Continuum, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1 ed., São Paulo: WMF, 2012.

REY, Sandra. **Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual..** In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.

REY, Sandra; CHIRON, Eliane. "O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea." **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1-14, jul./dez. 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significados**. Apresentação de José Jorge de Carvalho. Posfácio de Maria Sueli Rodrigues Souza. Comentários de Álvaro Tukano, Casimiro Tukano, Antônio Gomes Barbosa e Tais Garone. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras entre 1884-1922**. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun., 2007.

SOPER, Kate. **Naturalized woman and feminized nature**. *In*: The green studies reader: from romanticism to eroticism. Ed. Coupe, Laurence, New York: Routledge, 2000, pp. 138-142.

WELLS, Paul; MILLS, Les and QUINN, Joanna. **Basic Animation: Drawing for Animation**. Lausanne: AVA Publishing. 2008

YANNOULAS, Silvia. **Feminização ou feminilização? Apontamentos em torno de uma categoria**. *In*: Temporalis, Brasília (DF), ano 11, n.22, jul./dez 2011, pp. 271-292.