

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Bacharelado em Artes Visuais

ANDRESSA AHLERT

SEM TÍTULO N° II:

articulações do pessoal e do político
no processo artístico

Porto Alegre

2024

Andressa Ahlert

SEM TÍTULO Nº II:

articulações do pessoal e do político
no processo artístico

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial e
obrigatório para obtenção do título de
Bacharela em Artes Visuais pelo
Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Marina Bortoluz Polidoro

Banca:

Prof.^a Dr.^a Elaine Athayde Alves Tedesco

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Em memória de Gersileno.

Às mulheres.

Agradecimentos

À UFRGS, pelo ensino público de qualidade; a todas as pessoas que trabalham no Instituto de Artes e, especialmente, ao DAV e seu corpo docente admirável.

À professora Marina Polidoro, pelas valiosas orientações, pela paciência e dedicação, pelo conhecimento compartilhado e por todo apoio.

À professora Elaine Tedesco e ao professor Flávio Gonçalves, pelo olhar gentil e dedicado, pelas importantes contribuições, pelos conselhos e pelas referências compartilhadas nas bancas.

Às amigas da vida, da escola, do IA, das bandas, do trabalho, do Cambuci. Em especial, Ethel de Nardin, pela irmandade, e Ricardo Hagen, pelas fotografias encomendadas e por estar sempre disposto a compartilhar conhecimento comigo.

À minha família, pelo apoio, acolhimento e por terem me oportunizado tanto ao longo da vida.

À Sara, pela companhia, compreensão, paciência, e pelo incentivo. *You treat me well like a Power Ranger.*

À Calafia, pelo tempo e espaço cedidos para a exposição e pelo apoio e incentivo.

A todas as pessoas que visitaram a exposição e fizeram deste um momento ainda mais especial.

Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo latino vir o sentido geral do vocábulo homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade.

Simone de Beauvoir, 2013, p. 11 - 12

Resumo

Esta pesquisa busca investigar e descrever o processo de trabalho, da gênese da criação artística à expografia dos trabalhos apresentados na exposição **Sem Título nº II**. Partindo de uma introdução dos conceitos básicos que permeiam a poética do meu trabalho desde 2018 e da formação da base do meu repertório pessoal, o texto discute como a experiência individual é refletida, revivida e expandida a partir da relação do pessoal e do político.

Palavras-chave:

Cultura visual. Linguagem. Memória. Mídia. Palavra.

Sumário

Introdução_____	15	Coisas que ainda não entendia_____	113
<i>My Major Retrospective</i> _____	19	Arroupanovadorrei_____	126
Filosofia Kac_____	38	Bandeira_____	130
Tia Sukita/XX XX XX_____	40	A.V.A.L._____	138
T_____	44	Aufwand I e Aufwand II_____	140
O Futuro_____	48	Abuse of minha boa vontade (...)______	146
Jesus_____	49	Nunca fui líder de torcida (Step 1)______	149
Youth_____	51	Que isso fique entre nós_____	163
Valisa (Loló Réconds)______	58	Eisbär_____	169
Tributo (SIGNS PUB)______	63	História, teoria e crítica_____	173
Isolator_____	71	Madura pra idade ou ‘O mundo (...)______	179
Adultos responsáveis quebram promessas (...)______	76	A filha de Drácula_____	185
Fat Man Zeppelin_____	85	Murinho_____	191
C’est la merde_____	89	Estandarte_____	195
Never caught_____	92	Considerações finais_____	199
Globus hystericus_____	97	Algumas imagens_____	206
Working Class Superstar_____	10	Referências_____	213

Introdução

O presente texto trata de uma investigação do meu processo artístico, incluindo a formação do repertório visual e a exploração de diferentes técnicas e suportes. Apresentando os trabalhos, intercalo descrições, práticas comparadas com outras artistas e justificativas da existência da minha própria produção, compreendendo a arte como uma forma de lidar com a realidade e com a memória. Como disse Louise Bourgeois¹ em um documentário para a BBC escocesa:

”Para me libertar do passado, eu preciso reconstruí-lo, refletir sobre ele, fazer uma estátua dele e me livrar dele através das esculturas. Sou capaz de esquecê-lo depois. Eu paguei minha dívida com o passado e estou liberta”.

¹ Tradução feita por mim. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHyAsMdBbH4&t=277s>>. Acesso em: 28 de agosto de 2023.

Por meio da reflexão sobre a apropriação de elementos da cultura visual presente em meus trabalhos, busco compreender melhor meus interesses e suas aparições na minha produção artística, percebendo que me aproximo de uma arte confessional, que revela a intimidade em meios mais ou menos opacos e de forma mais ou menos intencional.

Neste texto, as palavras com flexão de gênero referentes a grupos de pessoas de ambos os sexos ou generalizadas estão no feminino. Utilizo o feminino universal ou feminino genérico, assim como já fizeram Débora Diniz (2013), Casey Miller e Kate Swift (2000) e outras autoras feministas preocupadas com o uso não-sexista da linguagem e/ou com a inclusão pela língua.

A ideia de que todos os atos são políticos, como proclamaram as feministas da segunda onda sob o mote “o pessoal é político” – enfatizando a interligação entre experiências pessoais e estruturas sociais e políticas – é particularmente verdade para a língua, instrumento primordial de reificação da realidade social. (Gregoli, 2017, p. 372)

Além disso, em vez de manter a convenção estilística e utilizar a terceira pessoa, opto, neste trabalho, por utilizar a primeira, uma vez que, quando falo de mulheres e lésbicas, não falo de pessoas distantes, de um grupo externo a mim, mas de mim mesma e de outras que são, de alguma forma, como eu.

O uso dos termos “elas” e “delas” para se referir às mulheres dificulta que pensemos em nós mesmas como membras de um grupo detentor de um conjunto de perspectivas particular. Por mais que a autora entenda que num grupo de mulheres há várias perspectivas diferentes e vários subgrupos, ainda assim, há experiências que todas nós temos porque somos mulheres. As questões que essas experiências em comum evocam são assunto deste livro. O uso dos termos “nós” e “nosso” encoraja exatamente o tipo de consciência de grupo que é necessária para lidar com tais questões. (Graham, Rawlings, Rigsby, 2021, p. 15 - 16)

My Major Retrospective²:

dos antecedentes à produção atual

Desde que me lembro gosto muito de visitar museus. Os locais que eu pude visitar na infância e adolescência, em sua maioria, não expunham arte contemporânea, mas itens que foram armazenados com propósitos históricos. Fossem obras de arte ou não, eram documentos.

A noção de documento é subtendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), de vestígio (ele tem um valor testemunhal), mas também por um valor didático (ele informa; instrui); como indica sua etimologia latina *documentum*, do verbo *docere*, que significa “ensinar”. (Bénichou, 2013, p. 172)

Observar o que é considerado Arte nesse contexto expográfico de museus históricos construiu no meu imaginário desde muito cedo que o valor simbólico de obras de arte é,

²

<https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/my-major-retrospective-1963-1993>

simultaneamente, documental e artístico. Ao mesmo tempo, tinha experiências estéticas com imagens e itens que não circulavam nesse circuito de legitimidade, como as veiculadas em anúncios publicitários.

A formação do meu repertório e cultura visual se dá, majoritariamente, fora de museus e do campo específico das Artes Visuais, assim como, provavelmente, ocorre com a maioria das artistas. Sempre tive muito mais acesso a imagens pela televisão e meios impressos como revistas, livros e itens publicitários espalhados pela cidade. Quando saía para passear com meus avós aos finais de semana, a loja que vendia revistas era uma parada obrigatória tanto pra mim quanto para meu avô materno. Tinha em mãos alguns livros, edições da revista *Recreio*, revistas de divulgação científica e curiosidades e as publicações teen voltadas ao público feminino que eram febre nos anos 2000. Passava tempo revisitando e separando as revistas que fui adquirindo com o tempo entre as que deveria manter intactas para releituras e

consultas e as que poderia recortar para selecionar apenas as melhores imagens e, conseqüentemente, otimizar espaço no meu quarto - era como se eu resumisse uma edição inteira de uma revista ao que me interessava em dado momento. Os recortes de revistas, impressos publicitários, livros didáticos desatualizados e atividades escolares, eu colecionava, os guardando para colagens futuras que eu raramente fazia, efetivamente. Eu tendia a organizar as imagens em um mural magnético que tinha sobre a minha cama. Às vezes, de madrugada, com insônia, pensava em alguma coisa que precisava tirar da cabeça de alguma forma, e essa coisa acabava se tornando palavras num papel que também iria para o mural. A parte de dentro das portas do armário frequentemente era suporte para colagens semelhantes, numa clássica estética de quarto de adolescente. Anos depois acabei mudando o meu quarto, num ritual de passagem da infância para adolescência, e o mural magnético foi descartado, mas eu mantive uma pequena galeria no canto do quarto onde colava desenhos meus e de minhas amigas,

anotações e imagens apropriadas, recortes colados diretamente na parede. Essa profusão de imagens que se associavam lado a lado por formalidade, conceito, contexto e, às vezes, aleatoriedade, era como um Atlas mnemosyne adolescente próprio, carregado das minhas gravitações e afetações. Hoje, em retrospectiva, percebo elementos comuns nas imagens, textos e formas que vinha acumulando desde a infância - figuras que evocam dualidade, incerteza, polissemia e demais fenômenos linguísticos e figuras de linguagem, ou estranhamento. Em geral, guardava as imagens que me mantinham curiosa apesar do passar do tempo.

Também gostava de assistir televisão, inclusive enquanto desenhava. Constantemente tentava capturar na retina ou no papel algumas imagens que me atingiam de forma mais pungente, às vezes descrevia coisas assistidas ou as anotava em cadernos que às vezes se assemelhavam e às vezes se distanciavam do que eu compreendia como diário. O que pude perceber,

analisando a produção gráfica da infância até hoje, é que na vida adulta segui recorrendo a este modus operandi para produzir imagens e libertar pensamentos por meio da escrita em cadernos, tanto os que utilizei para fazer anotações em aula quanto os que tentei dedicar ao desenho. Recorrer a uma linguagem em detrimento da outra sempre seguiu uma lógica de eficácia. Sobre cadernos de desenho, Icleia Cattani (2005, p. 28) escreve que:

Talvez, nesse sentido de íntimo, de privado, o caderno de desenhos possa ser comparado ao diário. Ele contrapõe-se à vida pública, permite que abandonemos nossas personas sociais para desvelarmos o mais profundo de nós mesmos. Mais do que qualquer outro, é um instrumento para a expressão dos sentimentos e sensações mais profundos, sem auto-censura. O desenho, assim como a escrita, guiam a mão, mostram suas necessidades próprias, nessa autonomia e exigência às quais todo artista é sensível, seja músico, literato ou artista plástico. Não se está falando, portanto, de qualquer caderno de desenho nem de qualquer diário, mas daqueles que trazem em si o verdadeiro impulso da criação e a qualidade que os diferenciam dos demais.

Havia dias que era importante que eu anotasse quais clipes eu tinha visto na MTV ou transcrevesse trechos de letras de músicas que tinha escutado. Gostava muito, também, de assistir

filmes e shows gravados, tive acesso a um volume considerável de conteúdo audiovisual graças ao advento do DVD e do Torrent.

Outro aspecto de suma importância na minha formação é a relação com meu avô materno, Gersileno³ da Silva Fonseca (Maranhão, 1943 - Porto Alegre, 2019), quem incentivava tanto a aquisição de livros e revistas quanto as visitas a museus e foi, provavelmente, o maior responsável por despertar e alimentar minha afeição às Artes Visuais. Ele era formado em Belas Artes pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para mim ele sempre foi artista, formado, também, em Design de Interiores. Desde os 4 ou 5 anos, quando alguém perguntava o que eu queria ser quando crescesse, eu respondia “artista plástica” (o termo da época) inspirada no meu avô. Só muito mais tarde entendi que ele era, profissionalmente, contador.

³ Seu nome é a aglomeração de *Gerson* e *Leni*, nomes de seu pai e sua mãe.

Além da Arte, da História da Arte e das Artes e Artesanatos regionais, meu avô gostava muito de História, cinema e música, e frequentemente compartilhava comigo seus interesses e descobertas. Um de seus grandes interesses era Antiguidade Oriental. Ele produzia desenhos, pinturas, e fazia moldes de pequenas esculturas para reproduzi-las em gesso e, depois, pintá-las. Ele também gostava muito de tipografia e arte ornamental.

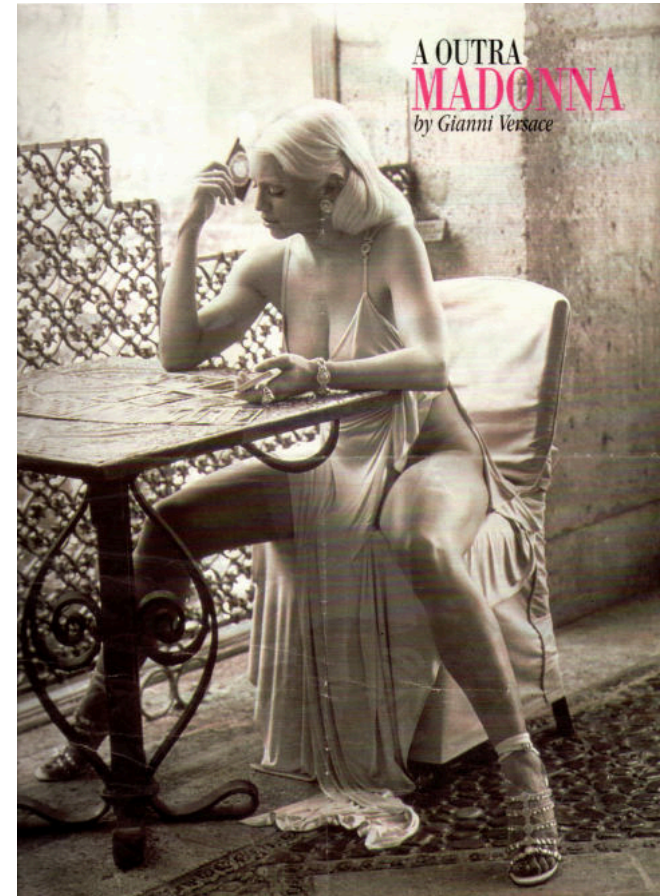
Com o meu avô eu tive muitas oportunidades para explorar novas técnicas e materiais, já que ele possuía vários em sua casa. Apesar disso, a grande parte da minha produção sempre foi em preto e branco, com lápis ou canetas, nanquim ou esferográfica, provavelmente por ser o que está mais próximo a todo tempo e ser, também, o suficiente para materializar os impulsos. Icleia Cattani (2005, p. 25) afirma que “o desenho é, talvez, a linguagem de arte primeira no espaço bidimensional, próxima do corpo e de seus movimentos naturais, necessitando poucos recursos técnicos e escassos materiais”.

Figura 1.
Memorabilia.





Figura 2.
Desenhos e documentos
de trabalho de Gersilenio.



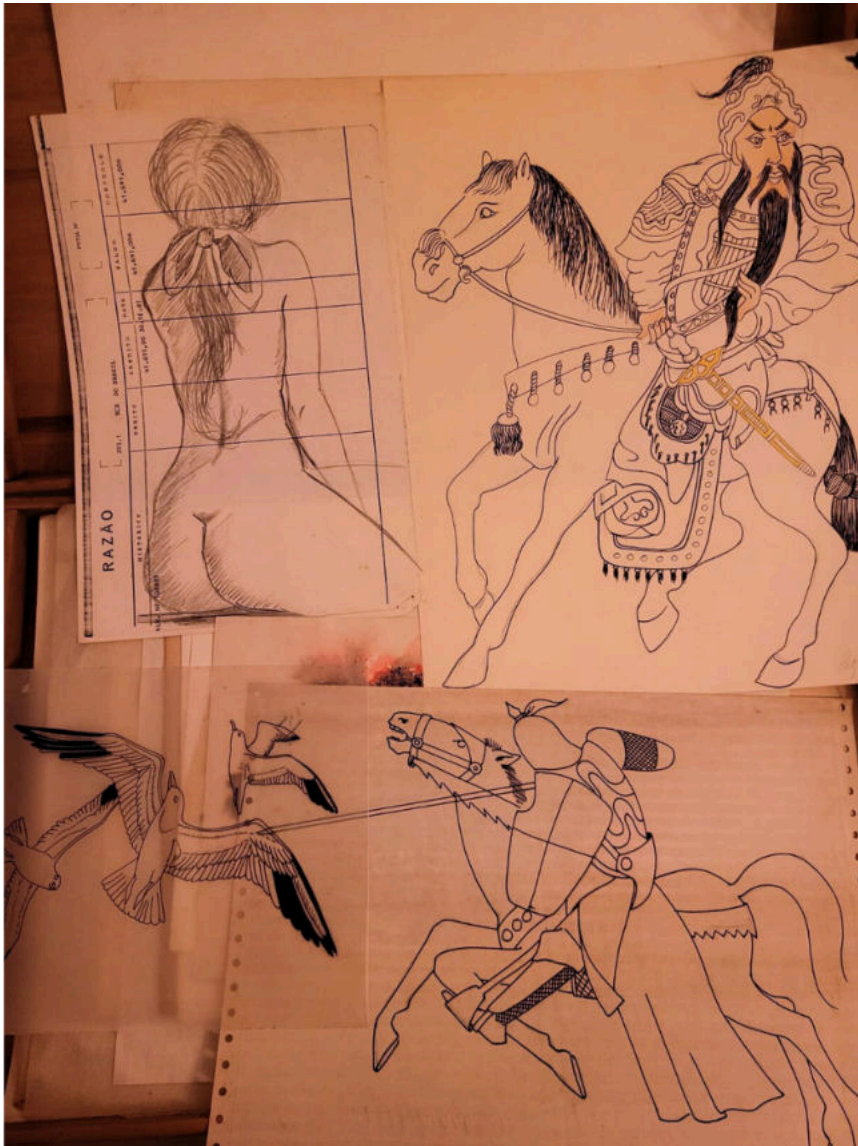


Figura 3.
Desenhos de Gersilênio.

Em algum momento da minha adolescência, meu avô passou a incentivar que eu fizesse meus desenhos em folhas ligeiramente melhores, que não as folhas de rascunho e de escritório que eu tinha à mão, e chegou a me dar alguns blocos de papel de maior gramatura. A sensação de escassez ao olhar para aquele bloco, tão raro, me causava uma ansiedade enorme, e para desenhar em uma daquelas folhas eu tinha que fazer muitos projetos e muitas expectativas, o que fazia com que eu me frustrasse ou perdesse o interesse naquele desenho e partisse pra outro - isso quando eu não congelava totalmente. Desenhar em papéis sujos, amassados, reaproveitados, contaminados e em folhas de agenda de dias que já tinham passado era, e ainda é, mais amigável. Quando eu desenhava numa superfície contaminada eu tinha que lidar com a informação já contida naquele espaço, e isso era mais interessante e menos amedrontador do que errar em uma folha branca, limpa, boa e rara; permitia - e ainda permite, que eu libere o impulso do desenho.

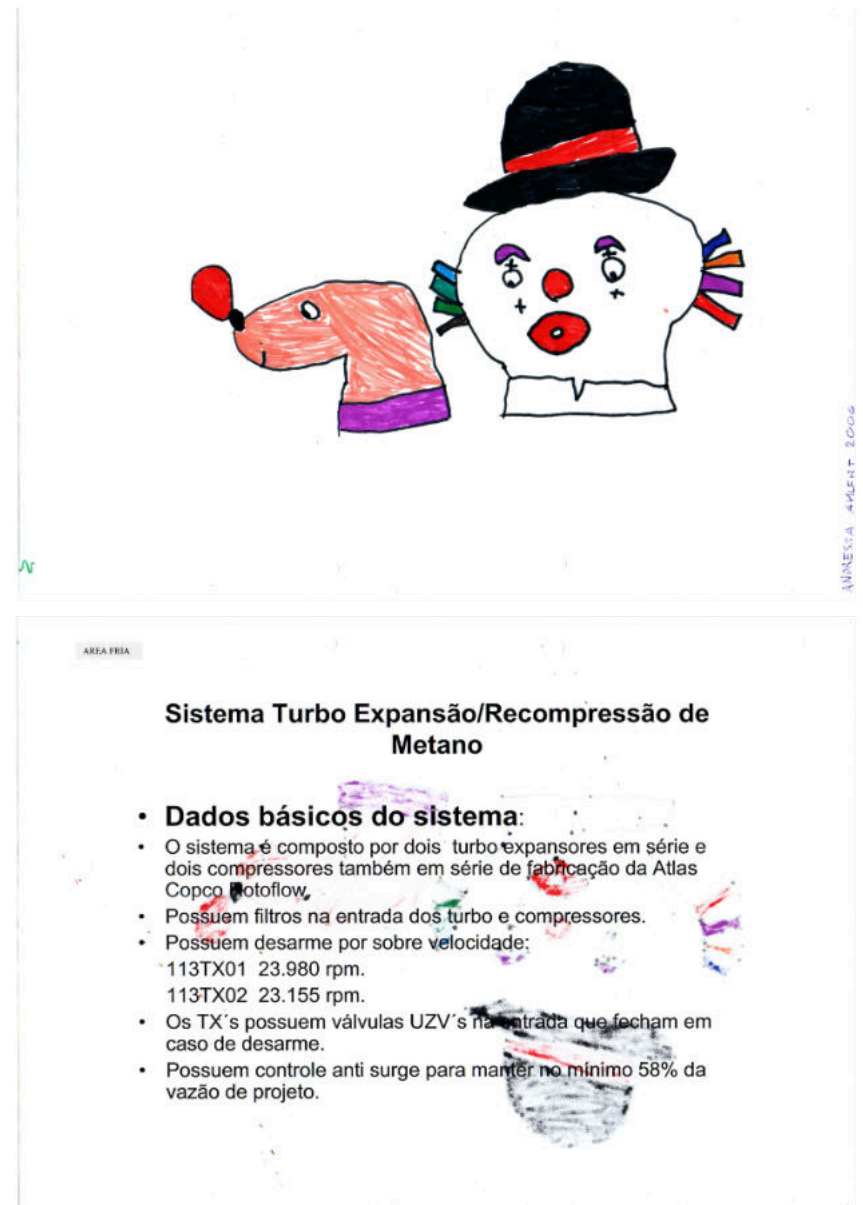


Figura 4.
Desenho em folha de
papel rascunho, 2006.

Ainda na infância, embora, mais intensamente, na adolescência, passei a ter acesso à internet e a profusão de imagens só aumentava. Passei a viver e interagir cada vez mais diretamente com o mundo superpovoado de imagens que vivemos há algum tempo. Ao que tudo indica, essa trajetória é comum a artistas (e não-artistas) de uma faixa etária consideravelmente larga. De início, mal acostumada com a riqueza proporcionada pela internet, sentia a necessidade de salvar imagens em pastas, as removendo de seus contextos online e isolando no meu computador, em uma lógica de armazenamento própria. Com a criação e popularização de plataformas como o Tumblr e o Pinterest, essas coleções foram facilitadas, ampliadas e compartilhadas em rede. Repostar/reblogar/'roubartilhar' se tornaram procedimentos operacionais apropriativos ordinários a qualquer usuária de redes sociais.

No final do ano de 2017 ganhei minhas primeiras folhas de Letraset. Fiquei bastante tempo sem explorá-las pois estava me mudando para viver temporariamente na casa onde vivia meu avô e minha avó, em Canoas e tudo o que eu tinha estava encaixotado.

Quando sentei e parei pra experimentar pela primeira vez aquelas letras transferíveis fascinantes, passei a escrever, com as menores fontes que encontrei, os longos nomes das cadeiras introdutórias do bacharelado em Artes Visuais nos meus cadernos, me organizando para o primeiro semestre de aulas na universidade. Não tinha nenhuma ideia que julgasse interessante o suficiente para gastar aquelas preciosas letrinhas. Mais tarde, não sei se horas, dias ou semanas desse momento, me sentei novamente no sofá do hall de entrada da casa e ousei fruir, de verdade, daquilo tudo. Examinei folha por folha, fonte por fonte e letra por letra, e fui registrando num bloco de papel tamanho carta, cujas folhas dobrei ao meio, os highlights do fluxo de pensamentos, orientada pela pulsão de algo que não entendia. Jogos de palavras e duplos/múltiplos sentidos sempre me interessaram. O que, hoje, considero os primeiros trabalhos da minha trajetória artística, são exercícios feitos em Letraset, no mesmo dia, no mesmo suporte, que contém jogos de palavras de teor sexual. Uma série ainda sem título.

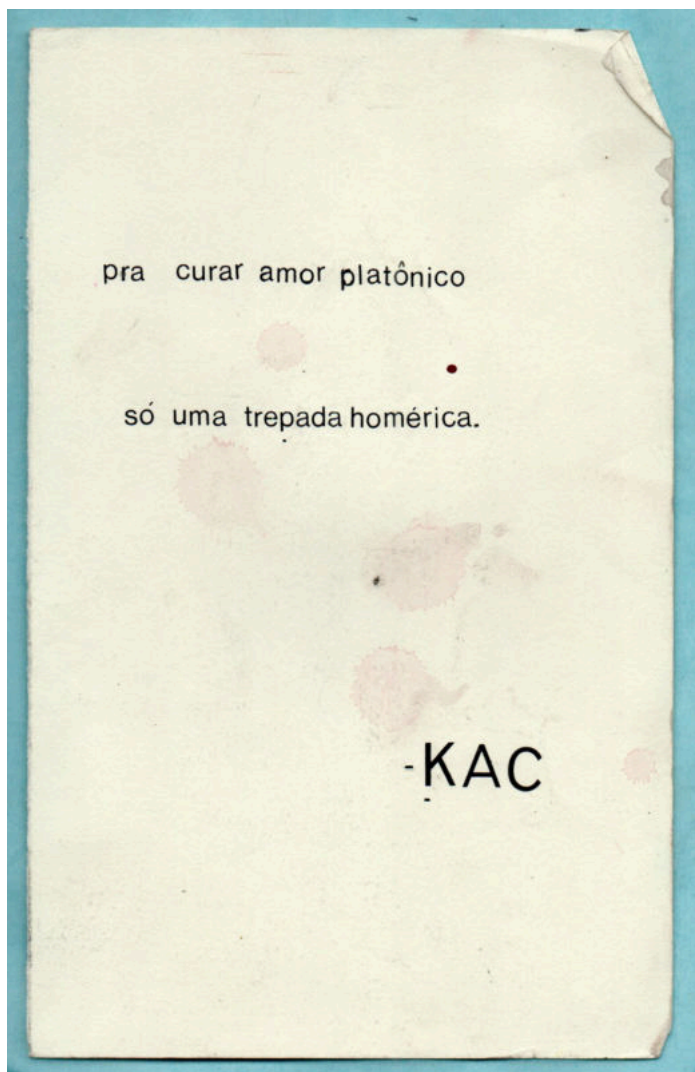


Figura 5.
Filosofia Kac
Letraset sobre papel
20,3 x 12,7 cm
2018

Filosofia Kac 2018

Tinha recentemente conhecido trabalhos de Eduardo Kac, e seu poema 'Filosofia' não saía da minha mente. Era tão simples, econômico, esperto e elegante que merecia ser escrito em Letraset. Se o verso é, originalmente, de Kac, não sei, mas não parecia importante saber. Mais tarde descobri que Kac tinha 18 anos quando escreveu seus poemas pornôs (incluindo Filosofia, o melhor de todos eles), a mesma idade que eu tinha quando me apropriei dele. Outro fato é que conheci esse poema não em um livro ou digitado na tela, em meios mais convencionais de se ver poesia, mas em uma foto na qual Kac aparece sorrindo vestindo uma camiseta com seu poema impresso. Gosto muito da camiseta enquanto meio que transmite uma mensagem.



Figura 6.
Tia Sukita (díptico)
Letraset sobre papel
20,3 x 14,3 cm cada
2018
Foto: Sofia Kerr

Tia Sukita/XX XX XX 2018 (díptico)

Tia Sukita é uma referência direta a um [comercial da Sukita](#) de 1999, no qual um homem mais velho flerta no elevador com uma garota, e é, por ela, chamado de “tio”, o que o constrange. “Tio Sukita” virou gíria, expressão que se refere a qualquer homem mais velho, normalmente na meia idade, que flerta com mulheres muito mais jovens. Nasci em 2000 e nunca vi a propaganda passar na televisão, mas conhecia o jargão. Entre os dois personagens, eu, mulher jovem e, na época, ainda adolescente segundo a OMS, obviamente me via no lugar da moça que é abordada no elevador. Ao transpor a expressão ao feminino, colocando, hipoteticamente, uma mulher na posição de quem aborda, a situação segue desconfortável, incômoda, de tom assediador, ou se torna erótica?

Visualmente, XX XX XX evoca diferentes referências, dentre elas os cromossomos femininos, o triplo X da pornografia (que também é nome do [álbum](#) de 2006 da banda She's OK), a cerveja mexicana XX (Dos Equis), a abreviação de 'beijos' em uma carta ou mensagem de texto, ou uma possível censura de algo que seria escrito mas não foi. Podemos ler XX XX XX como uma onomatopeia: uma chaleira ou panela de pressão, uma locomotiva em baixa velocidade, o som que se faz para acalmar bebês que choram ou um pedido de silêncio.

Os dois elementos que formam o díptico foram feitos na mesma folha de papel dobrada ao meio.

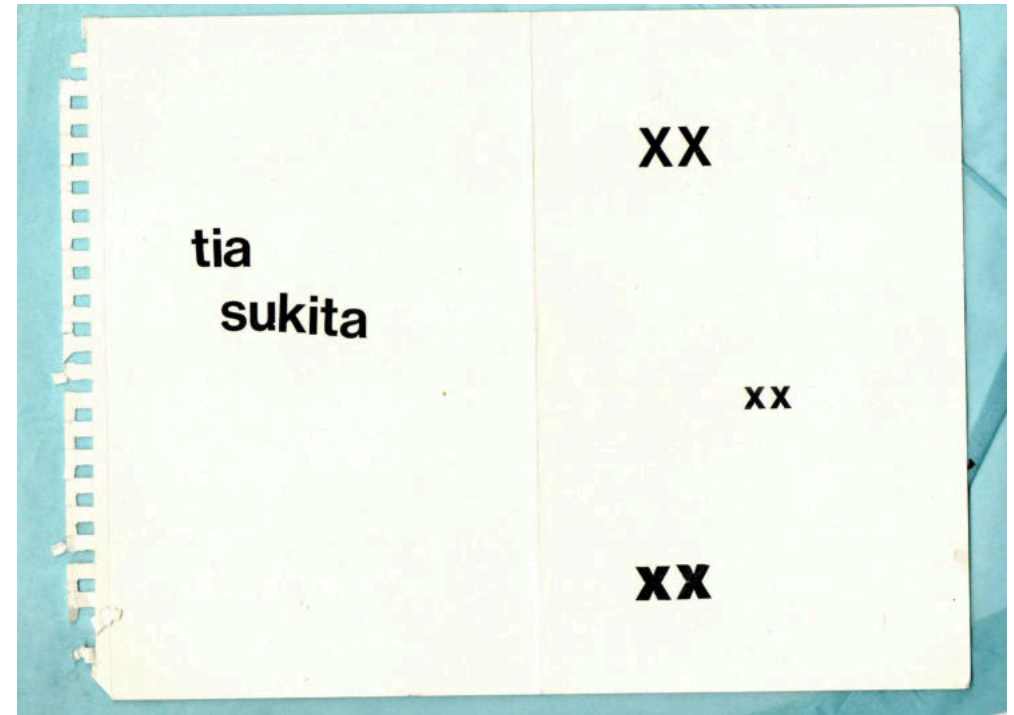


Figura 7.
Tia Sukita antes da
divisão entre as partes.



Figura 8.
T (díptico)
Letraset sobre papel
20,3 x 14,3 cm cada
2018
Foto: Sofia Kerr

T 2018 (díptico)

Em um dos lados, um T solitário, o maior de todos que encontrei naquela pilha de folhas de Letraset. Do outro, um comentário joga com o humor do duplo sentido da frase: que tesão. Ao contrário do díptico anterior, em T as folhas foram separadas em molduras diferentes para que o respiro entre as partes incorpore uma temporalidade que o trocadilho pede, por mais tacinho que seja.

Esse processo orientado pelo fluxo de pensamentos, filtrando o que me chamava a atenção, era uma dinâmica que já acontecia desde que era adolescente, quando desenhava e, principalmente, escrevia repetidamente coisas diversas nas margens dos cadernos e nos versos das folhas de atividades da escola. Dentre o que era escrito encontrava-se, frequentemente, trechos de letras de músicas, poemas de Augusto dos Anjos, Caio Fernando Abreu e Edgar Allan Poe, ou fragmentos de conversas, pensamentos e

trocadilhos. Essa mistura de imagens e textos apropriados tem um quê do meu tempo de usuária do Tumblr⁴, em 2013 e 14, quando reblogava instintivamente tudo que me interessava enquanto percorria meu *feed*. Interpretava a relação que tinha com meu *blog* como a de quem possui um diário do subconsciente, onde me projetava no que não me pertencia, mas me permeava de alguma forma, e eu não precisava entender ou justificar nenhum dos meus interesses. Ao apropriar-se não é preciso ter certeza.

Ousaria dizer que o dia em que sentei e brinquei com sentenças gráficas insinuantes e Letraset foi a primeira vez que vivi esse processo adulta e em formação artística, fazendo um exercício artístico de maneira intencional. Mesmo assim, os via apenas como alguns exercícios brincalhões. Revisitando trabalhos do passado, percebi que essa série contém características que

⁴ *Tumblr* é uma plataforma de microblogs e rede social voltada para a criação de blogs bastante livres, com alta possibilidade de customização, que fez muito sucesso na primeira metade da década de 2010. A interação era possível ao seguir e ser seguida por outras usuárias e se dava, principalmente, pelo *reblog*, quando uma pessoa repostava uma imagem, texto, vídeo ou *gif* da outra.

seguem marcantes na minha produção até hoje, e de uma forma que tenho julgado até elegante, dada a sua economia visual. A característica gráfica, o uso do texto de maneira lúdica, a intertextualidade/citação direta, a folha, que é o fundo, suja, que se apropria do tempo e do que quer que tenha acontecido com ela previamente, e a composição pouco planejada.

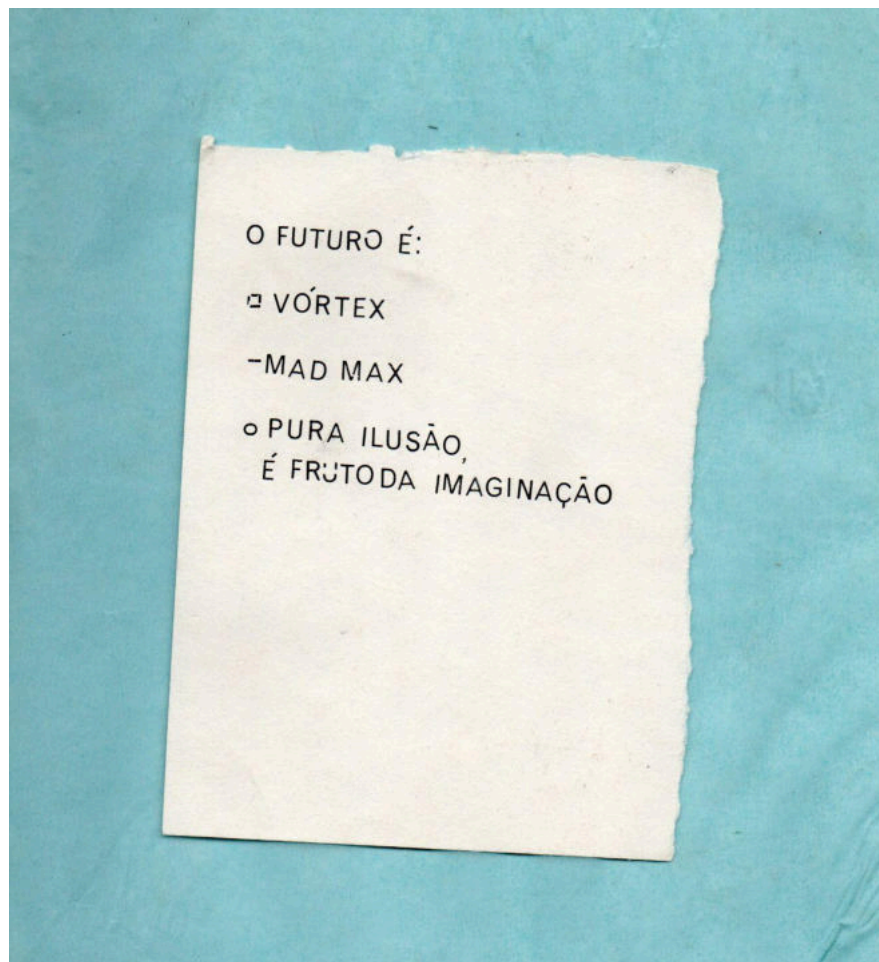


Figura 9.
O Futuro
Letraset sobre papel
14 x 10 cm
2018

O Futuro 2018

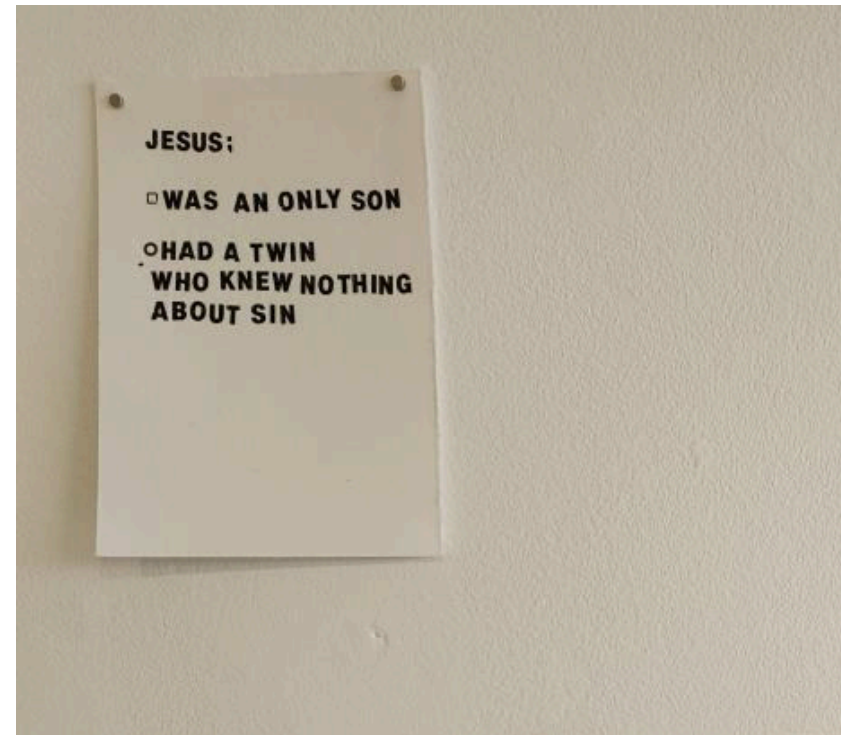
Algum tempo após os primeiros trabalhos com Letraset, buscando no suporte semelhante um meio de me libertar da rigidez formal simétrica, escrevi, com Letraset, em uma folha suja e rasgada de papel uma questão que se assemelha a um quiz. “O futuro é:” indica que a frase deve ser completada por uma das três alternativas. ‘[O Futuro é Vórtex](#)’ é como se chama primeiro álbum d’Os Replicantes, lançado em 1986, além de ser, também, título da sexta faixa do disco, a minha preferida; ‘[O Futuro é Mad Max](#)’ é o nome do álbum de 2007 da banda Biônica, além de ser o título da música que o abre. ‘O futuro é pura ilusão, é fruto da imaginação’ é trecho da música ‘O Futuro’, escrita por Cláudia Barbisan, Heron Hugo Heinz e Zico Cardoso, da [She’s OK](#), e gravada por Os Replicantes em 2018.

Na mesma lógica, abordando citações diretas de músicas que dão definições para palavras, elaborei mais dois trabalhos.

Jesus 2024

Ao topo da folha, que também é de tamanho próximo ao A6, está escrito 'Jesus:', o que anuncia complementos a uma frase. A primeira opção para completá-la é “was an only son” que, apesar de existir uma canção homônima de [Bruce Springsteen](#) lançada em 2005, é referência a um trecho da letra de [Bullet With Butterfly Wings](#), música do terceiro álbum de estúdio dos Smashing Pumpkins, Mellon Collie and the Infinite Sadness, lançado em 1995. A segunda alternativa é a que está escrito (Jesus) “had a twin who knew nothing about sin”, trecho de [Schizophrenia](#), composição de Kim Gordon para Sonic Youth, lançada no álbum Sister de 1987.

Figura 10.
Jesus
Letraset sobre papel
14,8 x 10,5 cm
2024
Foto: Marion Velasco



Youth 2024

Desta vez, brinco não somente com nomes e trechos de músicas, embora ainda esteja operando no mesmo campo. Agora, as três opções são: ‘Disparate’, ‘Colossal’ e ‘Sonic’. [Disparate Youth](#) é o nome de uma música do álbum de estreia da cantora-compositora estadunidense Santigold, Santogold (2008). [Colossal Youth](#) é o nome do único álbum, de 1980, e de sua sétima música, da banda pós-punk galesa Young Marble Giants, fundada em 1978, e que cita a juventude em seu próprio nome. [Sonic Youth](#) é o nome da banda de rock alternativo norte-americana citada previamente em **Jesus**. Além da trindade, nesse caso, primeiramente ordeno as três palavras de forma taxonômica decrescente: uma banda, um álbum, uma música, separando as palavras com vírgulas, como uma [lista](#); depois, faço isso de forma crescente, em formato de quiz onde só uma das palavras pode servir como adjetivo para *youth*⁵.

⁵ ‘Juventude’, em inglês.

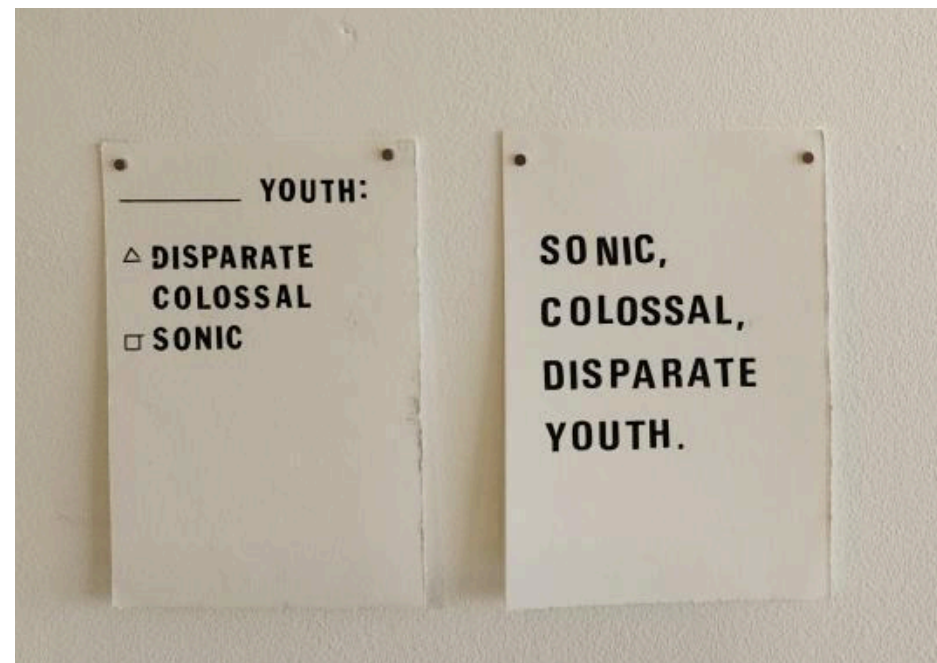


Figura 11.
Youth (díptico)
14,8 x 10,5 cm cada
Letraset sobre papel
2024
Foto: Marion Velasco

Foi também no ano de 2018 que realizei minha primeira [exposição](#) e tive meu trabalho chamado de Pop Art pela professora doutora Cleusa Maria Gomes Graebin, que escreveu o texto de apresentação da mostra, embora tenha apresentado somente exercícios de observação realizados na disciplina introdutória de desenho e uma série de fotografias feitas em 2015, que foram expostas separadamente. Hoje posso perceber que, apesar de se tratarem de desenhos de observação, eu os “complementei” com texto nas margens das folhas ou, em alguns casos, nos títulos. Um dos desenhos, de rosto de boneca, tinha uma colagem de materiais apropriados diversos em vermelho vibrante e se chamava ‘Profondo Rosso’, como o título do longa de 1975 de Dario Argento - além de um desenho de um grande fêmur bovino que se chamava “É osso”, o que trazia um bom-humor-sem-graça ao trabalho visualmente entediante.

Também nesse ano criei, editei e publiquei de maneira independente minha primeira zine ‘Mulheres cansadas ou mulheres não impressionadas’, que continha desenhos de rostos de mulheres com expressões faciais que podem ser lidas como tédio, sono, cansaço ou aborrecimento acompanhadas de palavras e frases curtas como ‘falas’. Eu não gostava muito dos desenhos, mas gostava da ideia de retratos exaustos com frases identificáveis, e com o apoio de amigadas levei o projeto adiante, o que fez com que eu tivesse uma experiência de maior cuidado com a transformação de trabalhos analógicos em imagem digital.



Figura 12.
Minha primeira exposição individual, em Canoas.

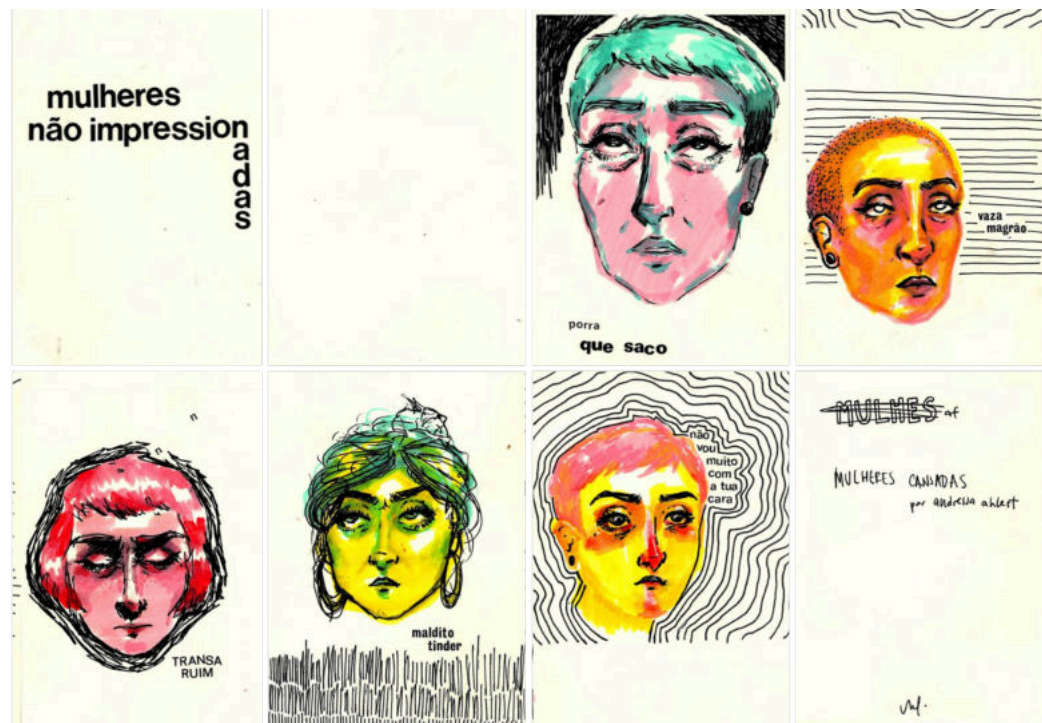


Figura 13.
Zine **Mulheres Cansadas ou Mulheres não impressionadas**
Impressão digital em papel couché
14,8 x 10 cm (dobrada)
2018

Valisa (Loló Réconds) 2018

Muitas vezes saí de casa, sem dinheiro, para ver algum show na Cidade Baixa ou no ainda embrionário Quarto Distrito, e lá vendia meus produtos e ganhava algumas cervejas.

O conceito da Loló Réconds surgiu ainda no Ensino Médio. Em alguma brincadeira entre amigas fui chamada de 'Lolóhead' e, encantada com o neologismo e sua sonoridade, respondi que, se tivesse uma gravadora, ela se chamaria Loló Réconds. Mais tarde, ainda em 2017, criei a logo em uma página da minha agenda, e eu e mais duas colegas, interessadas em criar curtas-metragens experimentais, passamos a nos referir ao projeto de produtora audiovisual independente como, também, Loló Réconds, tratando a gravadora hipotética como um coletivo de proposições multimídia.



Figura 14.
Valisa
Marcador de
tinta acrílica
sobre sacola
22,5 x 13,5 cm
2018
Foto: Sofia Kerr

Quando comecei a comercializar zines e adesivos autorais, a sacola era útil para o transporte e, de certa forma, uma maneira de assumir uma marca e me esconder atrás de um nome que não era o meu. Não considerava esse objeto algo que poderia estar em diálogo com o restante da minha produção até 2022, quando passei a juntar e reavaliar trabalhos do passado e percebi nele um potencial performático.



Figura 15. Concepção de logo da Loló Records em caderno de desenhos, 2017.



Figura 16.
 Zine **Querida ser rockstar**
 Impressão digital sobre
 papel sulfite
 10 x 7,4 cm (dobrada)
 2019

Tributo (SGNS PUB) 2019

Guardo com muito carinho as lembranças do Signos Pub, bar localizado na Joaquim Nabuco 272, próximo à esquina com a José do Patrocínio, na Cidade Baixa, em Porto Alegre. Lá, toquei com várias bandas e assisti muitas mais de 2017 até 2020, quando o local infelizmente fechou devido à pandemia. Comecei a me engajar em bandas e eventos relacionados à música em um período que as pessoas mais velhas que eu descreviam como bastante decadente, e o Signos era uma espécie de refúgio underground até em períodos sombrios como aquele. Isso se deu, em parte, pela disposição do estabelecimento para receber diferentes públicos e abrigar eventos que incluíam bandas com estágios de carreira e gêneros musicais muito diferentes. Segundo Clair⁶, a proprietária:

⁶

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2020/08/depois-de-11-anos-signos-pub-rock-anuncia-fechamento-devido-ao-coronavirus-ckdgmv9s00005013gh10lm9ic.html>

A gente não tinha exigência nenhuma, não ficávamos pedindo CD e material, abríamos a casa para quem queria tocar, sempre oferecemos espaço, e agora muitas das bandas estão fazendo sucesso. Foram 11 anos de resistência.

Figura 17. Show de estreia da Summerbrand, minha primeira banda "banda", no Signos Pub em fevereiro de 2017. Na foto: Emanuele Canal, Vitor, eu, Daniela Távora e Itapa Rodrigues.



Figura 18. Estreia nos palcos da banda The Murder Ballads Club, no Signos Pub em junho de 2018. Na foto: eu, Maria Elvira, Alcio Villalobos e Murilo Biff.



Figura 19. Ainda da estreia da Murder Ballads: no palco dá pra ver o vulto do pianista Rodrigo Fernandez, que não apareceu na foto anterior.



CBGB ou CBGB & OMFUG (*Country, Bluegrass and Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers*) era uma casa de shows icônica em Manhattan que ficou conhecido como o berço do punk.

Fundado na rua Bowery em na cidade de Nova Iorque por Hilly Kristal em 1973; o CBGB pretendia, originalmente, apresentar os gêneros musicais presentes em seu nome, mas se tornou um fórum para o punk americano e bandas new wave como Ramones, [Blondie](#), Talking Heads, Misfits, Television, Patti Smith Group, The Dead Boys, The Dictators, The Cramps e Joan Jett⁷.

Este desenho é uma homenagem e uma brincadeira que posiciona o Signos Pub como o [CBGB local](#)⁸, ou o CBGB possível, pela tipografia apropriada da logo do clube estadunidense e pela redução da palavra ‘Signos’ às suas quatro consoantes. Com o passar do tempo comecei a

⁷ No original: “Founded on the Bowery in New York City by Hilly Kristal in 1973; CBGB was originally intended to feature its namesake musical styles, but became a forum for American punk and new wave bands like the Ramones, Blondie, Talking Heads, Misfits, Television, Patti Smith Group, The Dead Boys, The Dictators, The Cramps, and Joan Jett”. Disponível em: <<https://www.cbgb.com/about>>

⁸ Como também afirma o Arquivo Punk Rock do Sul em um vídeo de homenagem ao encerramento da casa de shows. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8-vB9hceSkA&t=28s>>

considerar este rascunho um trabalho por si só, pois, mesmo não se desdobrando em outra coisa, este carregou consigo o caráter documental do momento vivido e sua intenção está contida na rapidez do rascunho. Segundo Anne Bénichou (2013, p. 181) sobre a fusão de arte e vida, “uma vez que a vida é obra, é preciso documentar a vida como um todo”. Apesar disso, entendo e prevejo que um ou mais desdobramentos desse projeto acontecerão eventualmente.

Já o título do trabalho, **Tributo**, faz referência tanto ao trabalho enquanto homenagem a um bar querido quanto à categoria de bandas que tocam músicas de outras bandas que já existem e, diferente das bandas cover, não são tão interessadas em mimigar todos os aspectos e detalhes da fonte original, mas se permitem realizar releituras e, às vezes, versões próprias das canções existentes. Um exemplo de banda desse tipo é a [Undergrunge](#), que faz tributos ao Pearl Jam, mas frequentemente insere em seu repertório músicas de outras grandes bandas do *grunge*.



Figura 20.
CBGB, foto de
David Godlies.



Figura 21.
Signos Pub, foto do
Google Streetview



Figura 22.
Rascunho do rascunho,
outubro de 2019.



Figura 23.
Tributo
Nanquim sobre papel manteiga
14,8 x 21 cm
2019

Isolator 2019

O *Isolator* (Isolador, em tradução livre) é uma invenção de Hugo Gernsback cujo propósito é eliminar distrações e aumentar a produtividade de quem o utiliza. Foi mostrado ao público pela primeira vez na capa da edição de julho de 1925 da revista [Science and Invention](#). O objeto em si é um grande capacete cuja forma é de um cilindro com uma semiesfera no topo. É feito de cortiça e forrado com feltro, tendo dois orifícios para os olhos pintados de preto à exceção de duas pequenas listras horizontais, uma em cada olho, para que nem o mínimo de visão periférica distraia a utente. Abaixo dos orifícios oculares é de onde sai uma mangueira que conecta o capacete a um pequeno tanque de oxigênio, o que evita que a usuária sufoque com o capacete, melhora sua respiração e, possivelmente, a deixa até mais animada. Capacetes de concentração seguem sendo desenvolvidos até hoje.

A invenção me chamou muito a atenção esteticamente e me causou interesse pelo seu apelo *unheimlich*. Decidi desenhá-lo assim como desenho outras coisas que já existiram e, é claro, sem representar o cenário sob hipótese alguma, apenas me apropriando da sujeira prévia da folha de papel nem tão em branco. Nesse caso não desenhei nem mesmo as mãos, a mesa e as folhas de papel em que mexe a personagem. Diferente da referência fotográfica, a figura agora é visualmente isolada do ambiente que a cerca, como uma imagem recortada.

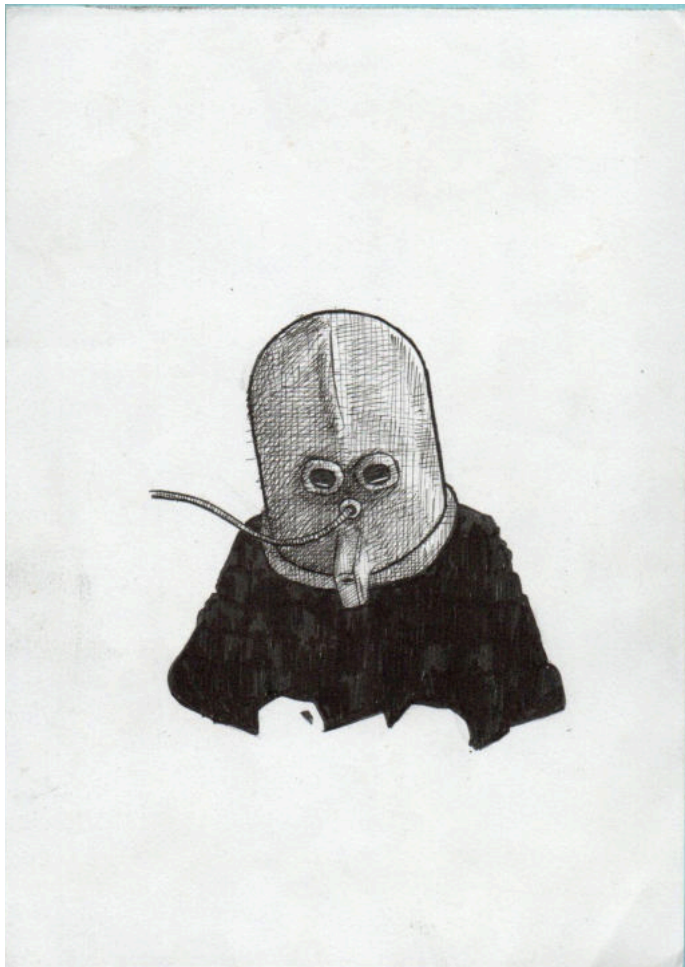
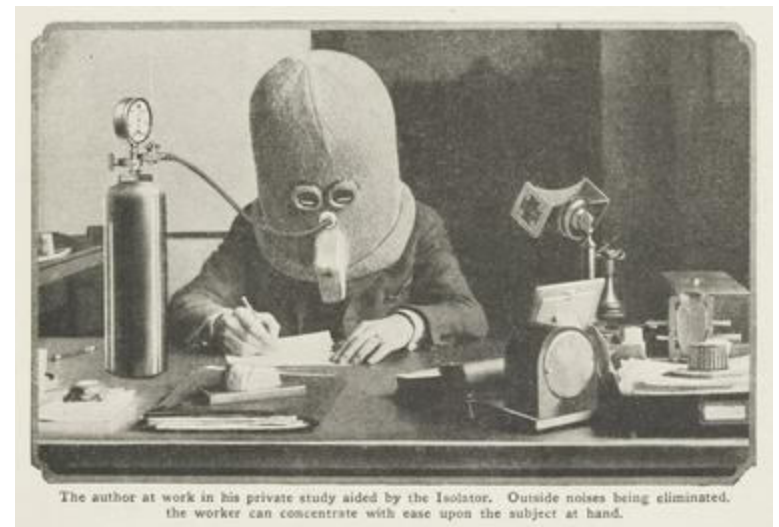


Figura 24.
Isolator
Nanquim sobre papel
21 x 14,8 cm
2019

Figura 25.
Referência visual
para o desenho.



The author at work in his private study aided by the Isolator. Outside noises being eliminated, the worker can concentrate with ease upon the subject at hand.



Figura 26.
Adultos responsáveis quebram promessas, não contratos
Nanquim sobre papel
20,9 x 14,8 cm
2019

Adultos responsáveis quebram promessas, não contratos 2019

e **It's not a quiet meditation** 2024

Um dos meus poucos trabalhos com aguada de nanquim, **Adultos responsáveis (...)** apresenta um desenho de um urso, e está escrita, abaixo dele, a frase que dá título ao trabalho. O personagem se trata de Mikhail Potapych Toptygin, mais conhecido no Brasil como Urso/Ursinho Misha, mascote dos Jogos Olímpicos de 1980, em Moscou, na União Soviética. Frequentemente lembrado pela cerimônia de encerramento das Olimpíadas no Estádio Lênin, onde um mosaico humano com a figura do urso deixou verter lágrimas de seu olho esquerdo. Um Misha inflável gigante, segurando balões, foi solto no meio do estádio e desapareceu no céu ao som de [Goodbye Moscow](#).

A figura do mascote é, originalmente, uma ilustração de [Victor Tchijikov](#). Misha foi o primeiro mascote de evento esportivo a ter sucesso comercial internacional, tendo produtos com sua imagem vendidos no mundo inteiro até que fosse proibido nos Estados Unidos e demais países que engajaram no boicote imperialista. A partir desse momento, Misha, despersonalizado, passou a ser vendido nessas regiões com uma camiseta em que estava escrito "I Am Just A Bear" (Figura 27⁹). Assim surgiu o meu interesse em estampar a frase em camisetas em tamanho humano.



Figura 27. Rosalee Johnson arruma sua coleção de pelúcias de mascotes olímpicos. No foto, ela mexe no Misha adaptado ao boicote.



Figura 28. Mockup para camiseta do boicote em tamanho humano.

⁹ <https://www.columbian.com/news/2012/aug/28/plush-mascots-help-teach-olympic-lesson/>

Ao apresentar o trabalho primeiramente como imagem digital e, depois, ao vivo, frequentemente ouvi frases como ‘achei que fosse bem maior’. Isso aconteceu mais de três vezes, inclusive na pré-banca de TCC. Em tamanho A5 essa imagem é um sussurro, em grandes dimensões pode se assemelhar a um grito. Daí surge a ideia e a vontade de colocar a imagem em grandes outdoors, o que ainda não aconteceu por razões financeiras, visto que é muito caro ocupar um painel publicitário. Este impedimento fez com que eu buscasse outras soluções, e decidi manipular imagens, tanto fotografias que tirei quanto imagens apropriadas, inserindo **Adultos Responsáveis (...)** na paisagem em uma série de imagens que se chama **It’s not a quiet meditation**. O título do trabalho é uma apropriação direta de um verso de [What We Know](#), música do álbum The Eternal do Sonic Youth.



Figura 29.
It's not a quiet meditation
Imagem digital
2024

Existe uma atenção ao repertório iconográfico socialista/soviético em uma série de trabalhos meus, e, este trabalho, assim como a série de *Trabis* que desenhei no mesmo período, inauguram isso. Uma imagem desse repertório que me fascina desde que a vi pela primeira vez é a famosa placa do Checkpoint Charlie, fronteira mais famosa entre as Alemanhas Ocidental e Oriental. No mais, o fato de existir uma cultura visual escondida e vilanizada pela mídia hegemônica me instiga. A Guerra Fria era meu assunto favorito nas disciplinas de História e Geografia desde o Ensino Fundamental, e vejo que é possível criar uma simbologia semiótica pessoal a partir do relato e de uma guerra que aconteceu sem acontecer. Especificamente, a União Soviética, a República Democrática Alemã (RDA) e a produção cultural destas durante seus anos de existência eram assuntos que me interessavam desde então. É outro *algo* que buscava compreender, embora mantivesse a mística e a confusão que tem quem é bombardeada de propaganda anticomunista desde a infância.

Ainda sobre Adultos responsáveis (...), gosto da tensão passivo-agressiva entre texto e imagem, compreendo como sendo provocativa de maneira sutil. A frase soa como um truísmo no sentido [holzeriano](#) da palavra. É um trabalho de premissa simples, a frase foi colocada no papel para se materializar, para que essa conclusão existisse e permanecesse, sem ser só mais um devaneio insistente que atrapalha o trânsito de pensamentos. É epifania-reflexão-insight do começo da vida adulta, quando passei a revisitar episódios de violência e abuso de poder vividos na adolescência, em específico quando, com muita dor, quebrei a promessa de manter em sigilo uma quebra de regra/contrato que gerou vítimas.

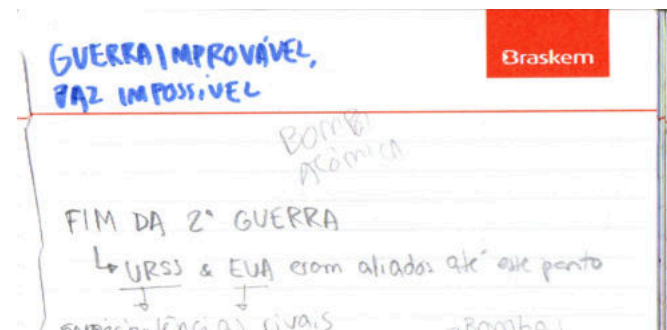


Figura 30. Caderno com anotações feitas em aula quando estava no Ensino Médio.

Figura 31.
Placa do Checkpoint Charlie (sentido RFA - RDA)
Fotografia digital por Ricardo Kienzle Hagen, 2023.

Figura 32.
Checkpoint Charlie
Fotografia digital por Ricardo Kienzle Hagen, 2023.



Figura 33.
Ampelmann
Fotografia digital de
Ricardo Kienzle Hagen,
2023.

Fat Man Zeppelin 2019

Fat Man era o apelido da segunda bomba atômica jogada pelos Estados Unidos no Japão, em 1945. Foi lançada em Nagasaki três dias depois de Little Boy atingir Hiroshima.

Na intenção de fazer um trabalho de grandes dimensões com nanquim, comecei a planejar essa imagem de bomba-dirigível que eu já tinha idealizado. Nunca tive coragem de lançar o projeto em uma folha maior, e hoje considero o ‘esboço’ em folha de tamanho aproximado ao A5 o próprio trabalho, em um fenômeno semelhante ao de **Tributo**.

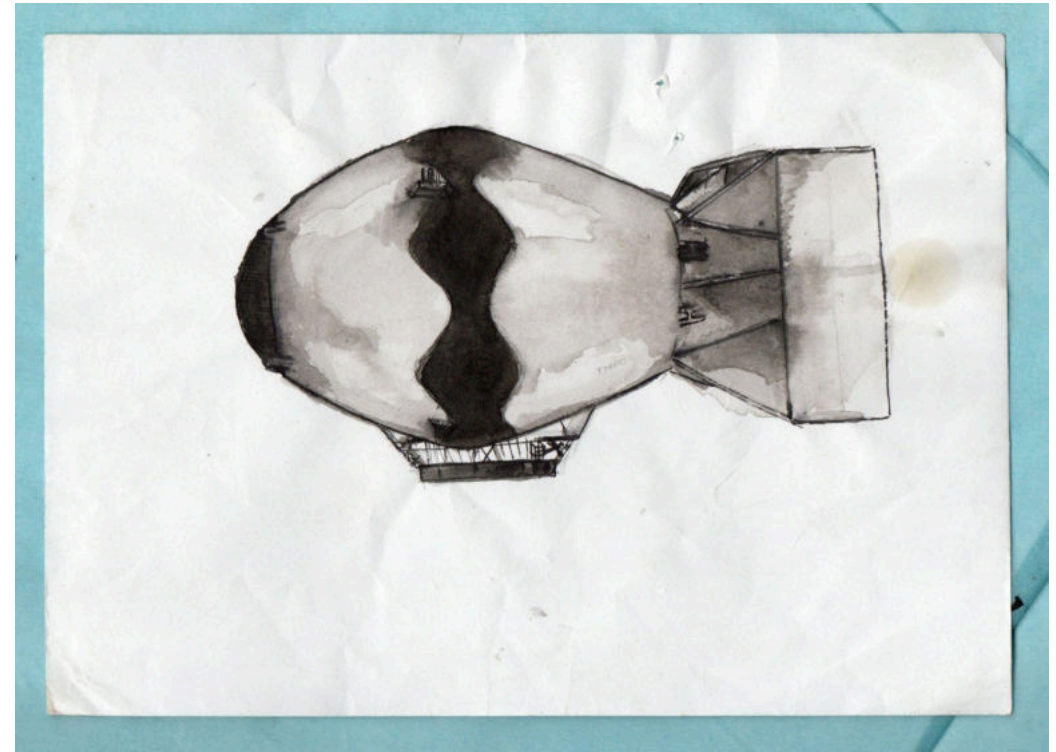


Figura 34.
Fat Man Zeppelin
Nanquim sobre papel
14,8 x 21 cm
2019

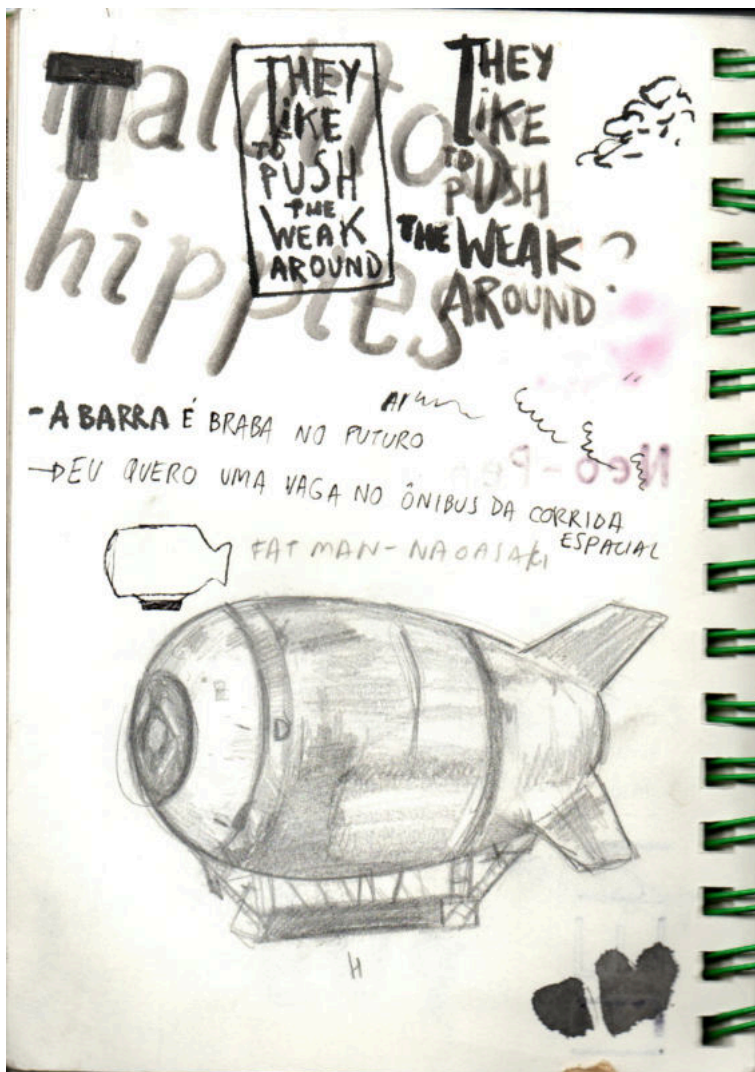


Figura 35.
Rascunho

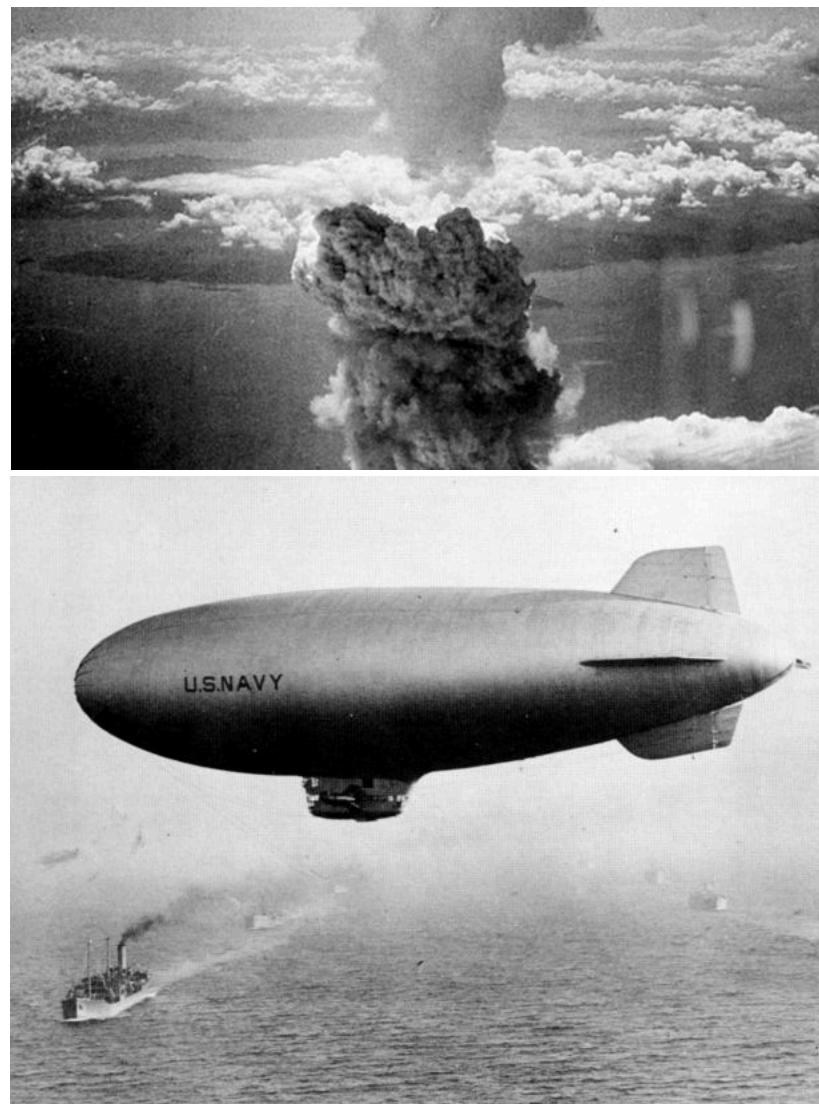


Figura 36.
Referências visuais: fotografia da
nuvem de cogumelo em Nagasaki por
George R. Caron e dirigível K-110.

C'est la merde 2019

O trabalho surgiu a partir de uma [entrevista](#) de Chris Ulmer com Cody, um homem norte-americano que se afogou na piscina e foi dado como morto quando tinha 1 ano de idade. Ele sobreviveu ao acidente e hoje, com mais de trinta anos, vive com paralisia cerebral, que afeta a sua capacidade motora, mas não a cognitiva. Ele é, portanto, uma pessoa com deficiência adquirida. Cody é oralizado mas não fala de maneira típica, ele tem muita dificuldade e isso faz com que quem não interage com ele no dia a dia tenha dificuldade de compreender o que é dito. Ele deixa claro que gostaria de falar e que deseja ser entendido. Seu sonho é ser cineasta.

Em dado momento da entrevista, Cody fez uma expressão que mexeu muito comigo. Era o punctum do frame do vídeo que me atingia tão intensamente:

Um detalhe conquista toda a minha leitura;
trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de

uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio. (Barthes, 1984. p. 77)

Fiquei voltando no vídeo e tentando pausar no instante perfeito para registrar, e eventualmente consegui.

Os três desenhos foram feitos em três momentos diferentes dentro do período de uma ou duas semanas, e as escolhas que eu tomei para resolver graficamente a imagem no papel refletem isso. Sobre a frase, não lembro se foi algo que eu falei, pensei, ou se outra pessoa falou e eu complementei na minha cabeça, mas pensei que, em português, ela seria muito brutal e quase insuportável para esse trabalho que considero tão delicado, então pedi que uma amiga ajudasse a traduzir. Sei que em francês não se fala assim. Esse erro de gramática evidencia a tradução, expõe que a frase original surgiu em língua portuguesa e foi disfarçada/camuflada em outro idioma.

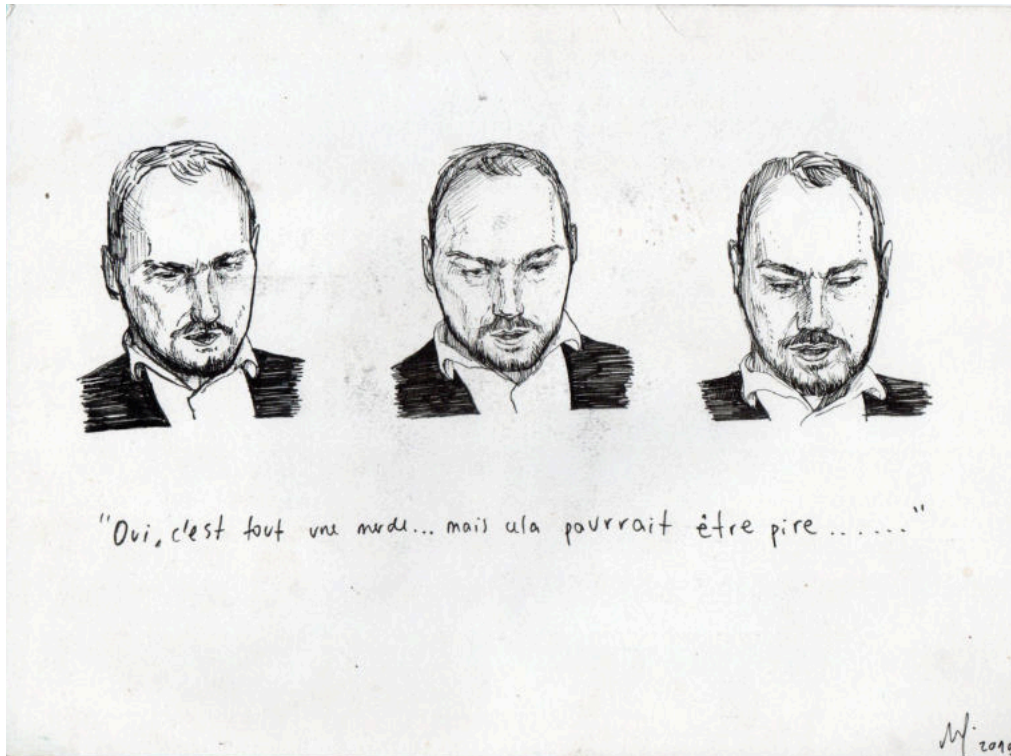


Figura 37.
C'est la merde
Nanquim sobre papel
21 x 28,3 cm
2019

Never caught 2019

Em 2019 ainda existia uma grande lata de lixo no Ateliê Francis Pelichek, que era o destino de trabalhos descartados por suas criadoras e, muitas vezes, um prato cheio para apropriadoras. *One woman's trash is another woman's treasure*. Lá encontrei diversos papéis e desenhos que acredito serem da, na época, recém formada, [Ariane Oliveira](#), e estes se tornaram trabalhos meus.

Essa aquarela abstrata cuja folha, de gramatura boa, estava surpreendentemente não amassada, tinha rabiscos em tinta rosa, azul e dourada, e as margens haviam sido contornadas. Com tinta nanquim branca eu homogeneizei as linhas mais marcantes, tornei opacas as áreas de dourado mais intenso e preenchi a maioria dos buracos presentes na região mais central da forma amorfa. Depois de seco escrevi, com nanquim preto, em caixa alta, as duas palavras presentes na porção inferior do borrão colorido, NEVER CAUGHT.

Never, nunca, e caught, past tense de catch, que significa deter, apanhar, capturar, pegar. ‘Nunca pega em flagrante’ seria uma tradução. Era mais um conjunto de letras que precisou ser tornado uma sentença gráfica para sair da minha mente. Não flagrei a artista que jogou fora seus trabalhos, mas não estava refletindo só sobre isso quando a frase me veio. Uma única sentença gráfica é eficaz em evocar diversas lembranças em mim e em qualquer pessoa que a leia e a compreenda em seu idioma. Gosto muito dos trabalhos de artistas que operam combinando palavras e imagens¹⁰ de maneira visualmente simples e sutilmente humorada, como Ed Ruscha, que se apropria de textos que parecem falas retiradas de um contexto de conversa e, majoritariamente, de logotipos publicitários e outras palavras e grafismos presentes na paisagem urbana, e [Betty Tompkins](#), que tem a mulheridade e a sexualidade como tema principal em sua produção.

¹⁰ Barbara Kruger, Jenny Holzer e Tracey Emin trabalham com palavras e imagens e são grandes referências artísticas minhas, mas de outra forma.



Figura 38.
Never caught
Intervenção com nanquim
sobre desenho apropriado
29,6 x 21,1 cm
2019

Globus hystericus 2019

Globus hystericus é o nome científico da sensação popularmente conhecida como ‘nó na garganta’. Foi descrito pela primeira vez nos Tratados de Hipócrates e era associado exclusivamente a nós, mulheres. Acreditava-se que o útero era um órgão móvel que subia até a região do pescoço, gerando o desconforto. Mais tarde, ao perceber que o útero não era um órgão movediço, o sintoma foi descrito como sendo uma pressão na cartilagem tireoide (estrutura que, em homens, forma o pomo de Adão) causada pela contração dos músculos infra-hióideos. Mesmo assim, a condição seguiu sendo associada à menopausa, à histeria e a demais condições psicossomáticas, na época, exclusivas a nós, mulheres. Somente em 1968 o Globus deixou de ser *hystericus* para se tornar *faríngeo*, visto que era observado em pacientes de ambos os sexos.

O trabalho é uma tentativa de materializar visualmente esse nó que não existe, com diferentes texturas de cordas, linhas, dentes, cabelos e tripas. Pretendo retornar a este trabalho, potencialmente o transformando em uma nova série de desenhos.

Figura 44.
Estudos de nós

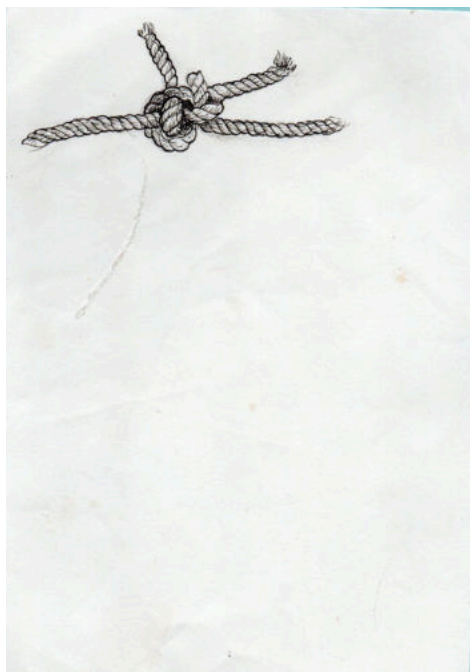
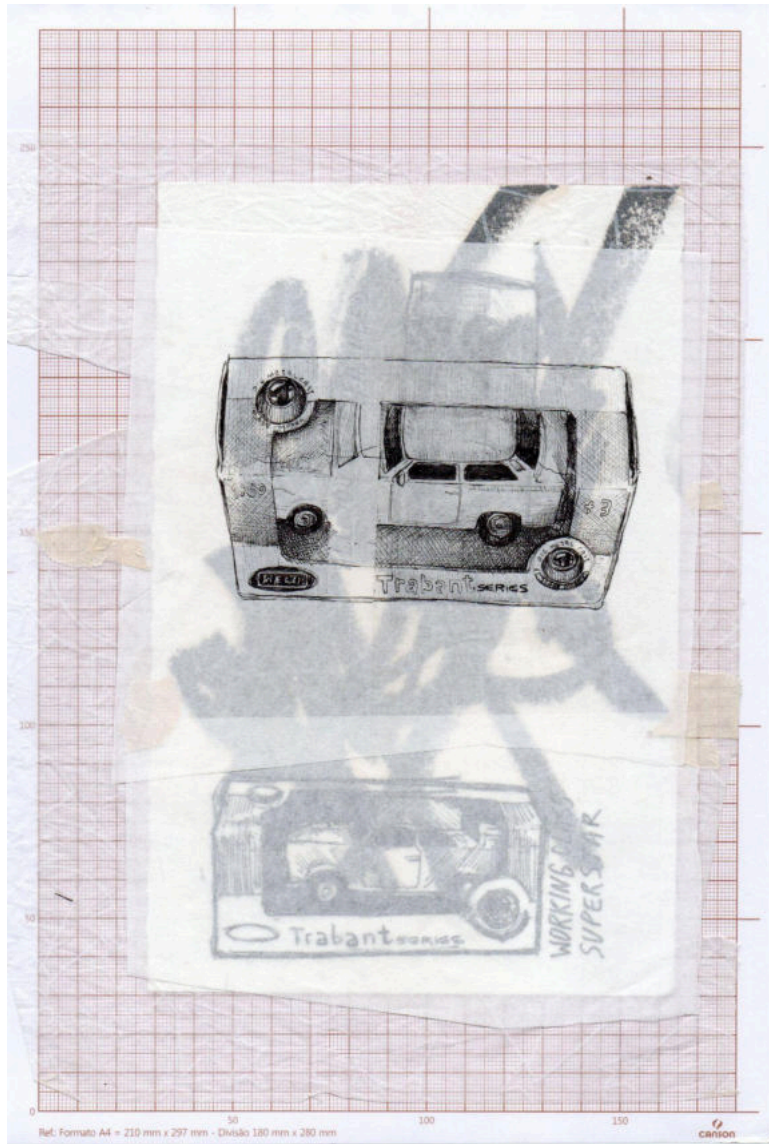


Figura 45.
Globus hystericus
Nanquim sobre papel
28,3 x 21 cm
2019
Foto: Sofia Kerr

Working Class Superstar 2019

Em uma sobreposição de folhas transparentes sobre uma folha branca com um inquieto rabisco em giz preto, que também resgatei da lata de lixo do ateliê, é possível enxergar dois pequenos desenhos. O trabalho inteiro tem aproximadamente o tamanho de uma folha A5. São desenhos em ângulos diferentes de um mesmo objeto; uma miniatura 1:60, ainda na sua embalagem, de um Trabant, maior símbolo automobilístico da República Democrática Alemã (RDA). Na figura mais nítida, localizada na porção superior do trabalho, é visível que o papel foi previamente dobrado e desenhado por cima.

Figura 46.
**Working Class
Superstar**
Nanquim, papéis
e fita
24,3 x 19,5 cm
2019



O trabalho surgiu com uma proposta de trabalho da disciplina de desenho com o professor Flávio Gonçalves, cujo desafio era ‘desenhar o que está próximo’. Após escolher um objeto de interesse, deveríamos desenhá-lo até que alguma boa ideia surgisse. Eu acreditava não estar em um momento muito bom para ideias de trabalho (era, também, o primeiro ano do governo Bolsonaro), então acabei desenhando um volume bastante grande de Trabis. Mais tarde, com mais transparências e papéis descartados por colegas, criei uma grande colagem com desenhos e frases que estavam no meu caderno de rascunhos e na minha mente. O trabalho final, esse grande emaranhado, se chamava ‘Queria que fizessem um fungo pra te eliminar’. Ao lado, apresentei **Working Class Superstar**. Ambos os títulos fazem referência à história do Trabant.

O Trabi, como era carinhosamente chamado pelos alemães do leste, era um automóvel popular produzido pela Sachsenring em Zwickau, RDA, entre os anos de 1957 a 1991. As partes que

encaixam na carroceria eram feitas de um material chamado Duroplast, uma espécie de plástico com fibras de madeira e restos de madeira e algodão, similar à fibra de vidro, desenvolvido com resíduos das indústrias alemãs e russas. Ele era muito mais barato e, por consequência, popular, do que o outro carro fabricado na RDA, o Wartburg, que era frequentemente exportado para outros países do bloco. Além dos modelos produzidos no país, Ladas soviéticos também podiam ser encontrados por ali. De qualquer forma, o Trabant era o carro mais popular e, para adquiri-lo, era necessário aguardar de 3 a 17 anos na fila de espera. Toda espera era válida, afinal, um Trabi era a oportunidade de passear com a família no final de semana e viajar pelo país.



Figura 47.
Miniatura Welly NEX
Models, Trabant
series, em escala 1:60.
Acervo Pessoal

Figura 48.
Registro de Anelise Kruger, 2019:
na parede, **Working Class**
Superstar à esquerda e **Queria**
que desenvolvessem um fungo
pra te eliminar à direita

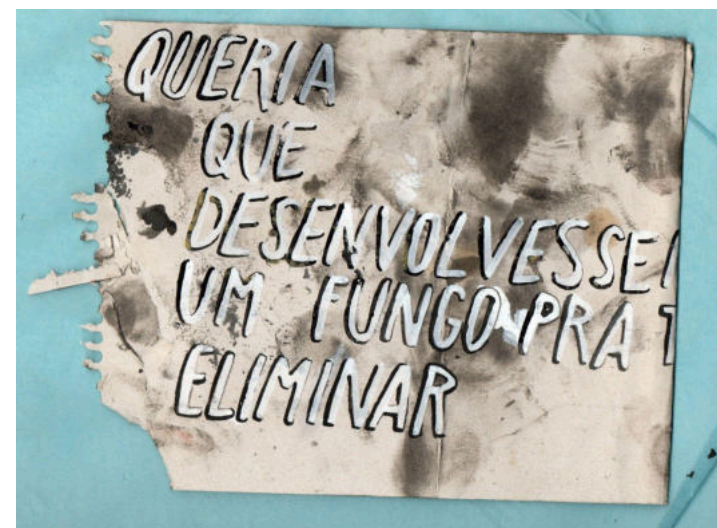


Figura 49.
Fragmentos de **Queria**
que desenvolvessem um
fungo pra te eliminar

Trabis eram um sonho, uma meta alcançável para alemães do Leste de outrora, algo que simbolizava a recompensa pelo trabalho de uma vida toda. Mais que isso, Trabis, enquanto únicos carros disponíveis na RDA, unificavam toda Alemanha Oriental. Trabis representavam uma vida compartilhada para muitos, e após a Reunificação (*Wiedervereinigung*) houve a transformação de algo cobiçado e familiar para um símbolo de fracasso para a população leste-alemã. Repentinamente seus sonhos e metas atingíveis eram obsoletas e risíveis para seus novos vizinhos, assim como os produtos e atividades do seu dia a dia. (Morris, 2020)¹¹



Figura 50.
Mulheres em Trabi P50,
primeiro modelo a ser
produzido. Fotografia de
autoria desconhecida, 1959.

¹¹ No original: “Trabis were a dream, an attainable goal for the East Germans before, something that symbolized the reward of their lifelong work. More than that, Trabis, as the only cars available in the GDR, unified all East Germans. Trabis represented a shared life for many in the GDR, and after the *Wiedervereinigung*, they transformed from a coveted, familiar object to a symbol of failure for the collective East German populace. Now suddenly their dreams and attainable goals were obsolete and laughable to their new neighbors, just like the products and goings-on of their everyday lives. (Morris, 2020)

O Trabant é frequentemente achincalhado em suas descrições, pela sua carroceria e capacidade de até 112 km/h, sem contar seu tamanho. É a junção de todas as suas características simples que fez com que esse carro fosse uma possibilidade para o cidadão da Alemanha Oriental. Nos últimos anos, no Brasil, cansei de ouvir de diversas pessoas a frase “não existe mais carro popular”. Desde meus 14 anos, quando comprei um souvenir do Trabi bege com teto azul bebê, sou encantada pelo modelo. Nunca fui muito interessada em automóveis, mas o Trabi é, mesmo, muito simpático. Sem contar que sou muito fascinada com sua história. Ele era, de fato, um *Working Class Superstar*, e, pra mim, segue sendo, como um astro do rock que morre e deixa seu legado aos fãs.

A parte do fungo é outra história. Em 1989, com a queda do Muro de Berlim, muitas pessoas atravessaram a fronteira com seus Trabis, o que tornou o carro um ícone da reunificação da Alemanha. Em 1990 Birgit Kinder realizou a pintura

icônica da East Side Gallery que mostra um Trabant atravessando o muro sob a frase ‘*Test the best*’, posteriormente alterada pela própria artista por ‘*Test the rest*’¹². Na foto, ao lado de Kinder, está seu próprio Trabant, que foi utilizado como modelo para a pintura.



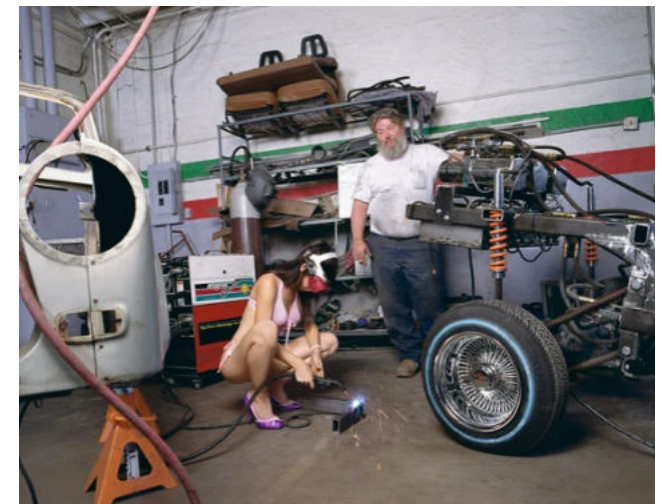
Figura 51.
Birgit Kinder posa com seu Trabant em frente à sua pintura no muro de Berlim, também conhecida como Mauer-Trabi (Trabi do Muro, em alemão). Fotografia de autoria desconhecida, 1990.

¹² Imagem da pintura restaurada e modificada no Google Arts & Culture disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/test-the-best-test-the-rest/SAELZg3NlegFO>

Apesar de todo o charme e relevância histórica, a reunificação da Alemanha fez com que carros importados fossem popularizados e, aos poucos, também por influência da crescente propaganda anticomunista, os Trabantos fossem cada vez mais associados a algo retrógrado e indesejado. Muitas pessoas passaram a abandonar seus carros pelas ruas. A infestação de Trabis nos anos 90 foi um grande transtorno nos últimos anos da RDA, e isso fez com que fosse necessário dar um jeito de decompor aquele tal de Duroplast. Diferentes fontes descrevem esse período de diferentes maneiras, mas se encontra facilmente em diversos blogs e até mesmo na [página da Wikipédia sobre o Trabant](#) que alguém desenvolveu alguma substância com fungos ou bactérias que comeriam a carcaça dos automóveis, deixando apenas com que sobrasse deles uma pequena pilha de composto orgânico. Todavia, como muito do que é dito sobre o socialismo real, não se encontram fontes confiáveis que confirmem o que aconteceu, precisamente.

Recentemente descobri uma artista que tem trabalhos com Trabis. [Liz Cohen](#), na série Bodywork, transforma um Trabant e um El Camino em um *Trabantimino* enquanto, em registros fotográficos, se transforma em uma modelo de *lowrider show*, que são eventos para amantes de carros rebaixados voltados para o público masculino.

Figura 52.
Liz Cohen
'Welder'
Fotografia da série
Bodywork
2021



**Coisas que ainda não entendia (Estudos) 2021 e
Postais (Coisas que ainda não entendia) 2024**

Em 2021 passei a desenvolver um projeto grandioso em comparação à maioria dos meus trabalhos. Explorando os diferentes botões e potenciômetros da interface de um painel de controle, a interatora poderia manipular as imagens dos, 9, 12 ou 16 monitores em busca da equalização dos canais para revelar as imagens de um único vídeo, em loop, que mostra imagens inspiradas na obra de Dmitri Vrubel *Mein Gott, hilf mir diese tödliche Liebe zu überleben*, que retrata o beijo/ósculo santo entre Leonid Ilitch Brejnev e Erich Honecker, pintada no Muro de Berlim. Enquanto o canal não fosse sintonizado, cada monitor exibiria imagens em circuito fechado de uma das câmeras de monitoramento que estariam posicionadas pelo ambiente onde o painel fosse construído, apontadas para a interatora, criando uma atmosfera de tensão e evocando, possivelmente, Bruce Nauman em *Live Taped*

Video Corridor (1970) e questões associadas à vigilância.

Originalmente, o nome do trabalho era *control*, nome do arquivo onde descrevi o projeto pela primeira vez. Uma brincadeira com ‘controle’, de ‘painel de controle’, substituindo uma das letras O por 0, sugerindo que aquele painel de controle não controla nada. Agora chamo este trabalho de **Coisas que ainda não entendia**.

A imagem deste ósculo santo, em específico, é algo que vejo desde a infância, mas demorei muitos anos até entender quem eram essas pessoas, por que razão eles se beijavam e por que isso tinha sido pintado na East Side Gallery. Por um tempo acreditei que o beijo em si era uma crítica possivelmente homofóbica. Eu tinha treze anos quando picharam um enorme ‘*FAGGOTS*’ sobre os rostos dos políticos, e tenho uma vaga lembrança que não consegui confirmar com imagens que já vi um ‘*Schwul*’ escrito da mesma maneira. Enfim, minhas dúvidas foram sendo

respondidas ao longo dos anos, até que desenvolvi esse trabalho e, adulta, fiz uma melhor pesquisa a respeito, conseguindo compreender melhor o contexto. Toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação (Eco, 2015), e a forma que as pessoas tendem a simplificar este mural de Vrubel me incomoda desde criança, quando ninguém me explicava o que era aquilo de uma forma que eu conseguisse compreender. A verdade é que não se trata de uma crítica contundente, e sim, uma obra de arte que aceita seus acasos e suas possibilidades. Dentre as variáveis da interpretação deste trabalho e, por consequência, do meu também, estão a homofobia, o conhecimento histórico e político, a familiaridade com o costume tradicionalmente católico do ósculo santo e o posicionamento do espectro político de quem quer que olhe para qualquer um destes trabalhos. Ela pode entender algo ou absolutamente nada, e eu gosto dessa inquietação da incerteza. Acredito, ainda, que a repetição presente no trabalho faz com que a obra se abra ainda mais às diferentes interpretações.



Figura 53.
Registro fotográfico de Ricardo Hagen de Mein Gott,
helf mir diese tödliche Liebe zu überleben, 2023

Vejo esse trabalho como um jogo de quebra-cabeça. As referências para o painel de controle são diversas, todas relacionadas à memória afetiva. De manhã, enquanto tomava café antes de ir para escola, via, na televisão, as câmeras de videomonitoramento de trânsito da EPTC, que mostravam a situação das principais avenidas de Porto Alegre. A sala de controle da planta nuclear de Chernobyl estampava diversas revistas e livros didáticos do meu irmão mais velho, coisas pelas quais eu me interessava e cujas páginas folheava antes mesmo de me alfabetizar. Outra referência é o ambiente de trabalho de Homer Simpson, inspetor de segurança na Planta Nuclear de Springfield, o que remete ao trabalho do meu pai - ou, pelo menos, como eu imaginava que era o trabalho do meu pai durante minha infância.



Figura 54.
Fragmento de **Coisas que ainda não entendia**
3 frames de animação digital
2021

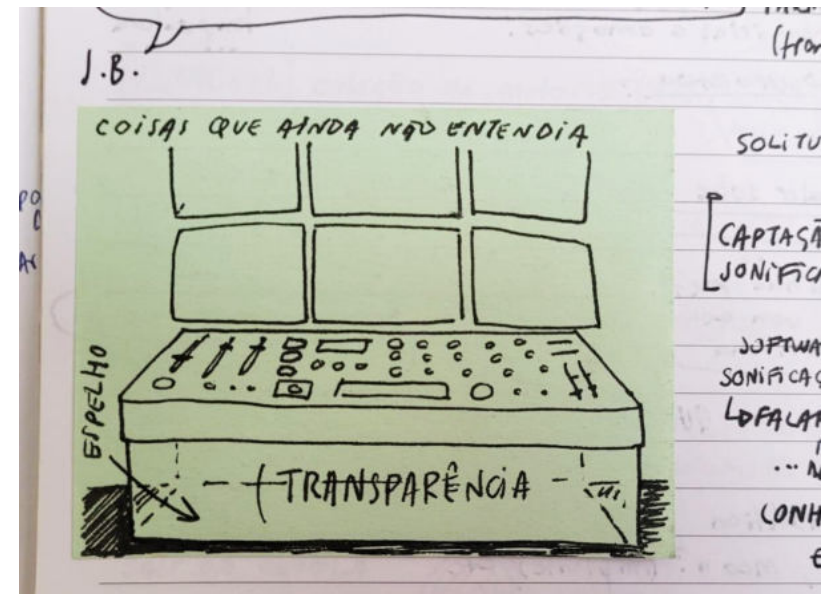


Figura 55.
Rascunho de uma possível montagem de **Coisas que ainda não entendia** em caderno, 2023

Sabia que ele trabalhava operando um painel de controle em um bunker dentro do Polo Petroquímico de Triunfo. Misturados com os álbuns de família existiam álbuns de fotos da planta petroquímica. Ao descobrir sobre esse trabalho, meu pai começou a me explicar alguns detalhes sobre como são os painéis para que eu pudesse estudá-los e representá-los melhor na instalação interativa. Ele me contou que eram usadas, em Triunfo, salas de controle da marca Honeywell, e que em Vung Tau, onde ele trabalhou posteriormente, eram usados painéis da marca Yokogawa. A foto ao lado é um detalhe de uma selfie que ele me mandou para que eu pudesse ver o painel da sala de controle.



Figura 56.
Selfie que recebi com painel de controle Yokogawa na Long Son Petrochemical Vung Tau Complex, no Vietnã.

Figura 57.
Bloco de folhas de papel
da marca de painéis de
controle Honeywell que
ganhei na infância.



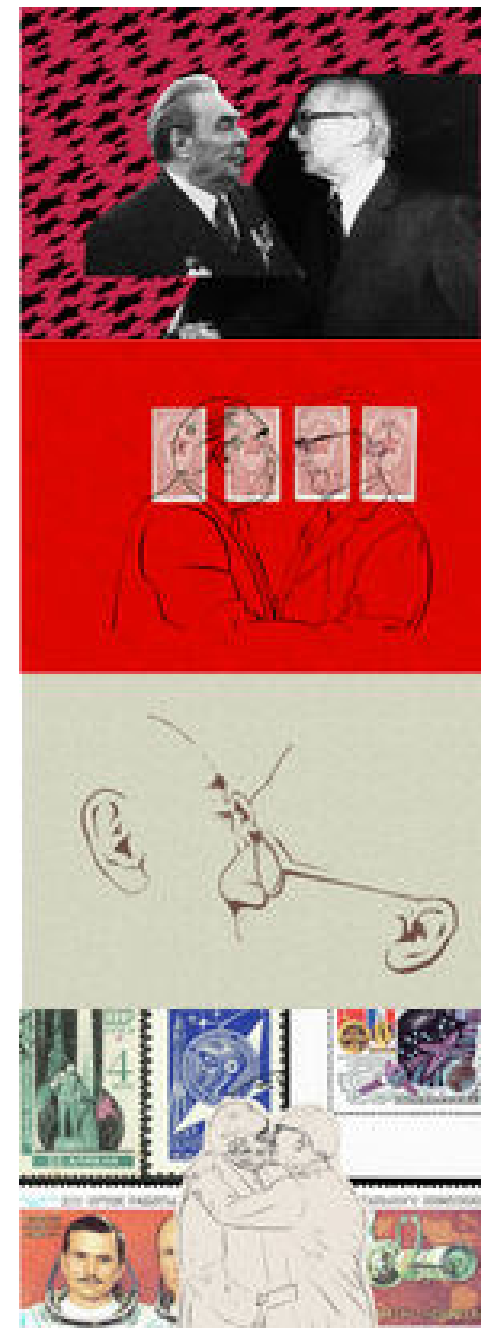
Figura 58.
Páginas de um mesmo álbum de
fotografia que contém imagens de
família e do polo petroquímico.

Coisas que ainda não entendia ainda não existe enquanto trabalho, segue sendo um projeto que quero muito realizar quando possível. Apesar disso, decidi incluí-lo nesse trabalho, pois os desenhos e as colagens que desenvolvi para ele se tornaram **Postais (Coisas que ainda não entendia)** em 2024. Desde que conheci a arte postal, em 2018, me identifiquei com a estética e com as motivações daquela mídia e, ativamente revisitando trabalhos para projetá-los em trabalhos novos, pensei que estas imagens seriam adequadas para este suporte que ainda não havia explorado. Outra referência pessoalmente incontornável para este trabalho é um livro de postais do Miró que ganhei do meu avô quando tinha uns 4 ou 5 anos. Passava muito tempo olhando aquelas figuras e pensando que era muito legal que existia um livro cujas páginas eram móveis.



Figura 59.
Miro Postcard Book
Paperback – Box set.
Colônia: Taschen, 1999.

Figura 60.
Fragmentos de **Coisas
que ainda não entendia**
Desenho e colagem
digital
2021
(em 2024 estas imagens
se tornam **Postais**)



Arroupanovadorrei 2022

Entre a simbologia dos broches e as cores dos chapéus, a iconografia da Monarquia Britânica se perpetua no mundo todo, inclusive no Sul global, como cultura Pop. Em uma aula sobre computer vision e códigos, inspirada no conto publicado por Hans Christian Andersen (que, por sua vez, foi inspirado por um conto moral medieval), anotei no caderno uma ideia: desenhar um rei trajando “roupas” codificadas que, para enxergá-las, necessitamos de uma leitura/decodificação feita por uma máquina. Meses depois, revisitando meus cadernos de anotações no dia seguinte à morte da Rainha Elizabeth II, encontrei os rabiscos e decidi dar início à execução do projeto.

A necessidade de escolher o rei do Reino Unido, e não qualquer outro rei, se deu pela visibilidade e relevância internacional desta figura. Desenhar um rei que poderia ser identificado como rei mesmo que nu, sem precisar



Figura 61.
Registro fotográfico de
Sara Schwalm da
aplicação dos cartazes
em Porto Alegre, 2022.

representar qualquer forma caricaturada ou coroa, era algo importante para a proposta estética do trabalho. No lugar de suas vestes reais, o rei sem corpo veste apenas um QR code, que, ao ser lido por um celular encaminha a interator para uma de 6 possíveis pesquisas no Google: (01) “colonialismo”, (02) “imperialismo”, (03) “comércio escravo no reino unido”, (04) “bilionários do reino unido”, (05) “colonização britânica em África” e (06) “massacre de Jallianwala Bagh”.

Originalmente, o trabalho continha instruções claras. Os cartazes devem ser colados tanto no ambiente expositivo quanto fora dele, em locais públicos. Seis lambe-lambes de tamanho A2 formam um conjunto, e estes devem ser colados respeitando a ordem citada acima. A única ocasião na qual é possível que não sejam colados os 6 lados a lado é quando a pessoa que está os colando é intimada, perseguida ou colocada em risco de qualquer outra forma durante a colagem. Caso isso aconteça, o trabalho não deve ser revisitado e finalizado, deixando em evidência a sua

interrupção. A abertura do trabalho para a interação é potencializada dependendo do local onde ele está colado. Investigar e rastrear o acesso à obra não era do meu interesse no momento, mas estou aberta a essa possibilidade para o futuro.



Figura 62.
Arroupanovadorrei - Carta I
(Colonialismo) (detalhe)
Desenho digital e QR Code
2022



Figura 63.
Bandeira
Tecido e linha
122 x 174 cm
2022
Foto: Marion Velasco

Bandeira 2022

O retângulo de poliéster que é o fundo da Bandeira tem 174 cm de comprimento, equivalente à minha altura. Já a altura do tecido é de 122 cm, para que seja mantida a proporção do formato de uma bandeira nacional comum. O losango preto ao centro indica se tratar de uma adaptação ou releitura da bandeira brasileira, e a faixa branca ao centro o confirma. No lugar de ‘ordem e progresso’, lê-se ‘defender as mulheres e proteger as crianças’. A ideia para a bandeira surgiu durante o período eleitoral de 2022, quando eu e mulheres próximas a mim procurávamos candidatas que contemplassem em suas propostas as pautas mais relevantes para nós.

A cor roxa é historicamente associada a mulheres, lésbicas e ao movimento feminista. Safo de Lesbos menciona violetas¹³ roxas em diversas obras, além de descrever sua preferência erótica por mulheres jovens com tiaras roxas, o que pode

¹³ Como em Fragmento 94, “(...) com guirlandas de violetas / rosas e açafraão / ...ficaste ao meu lado”.

ser interpretado, também, como mulheres de cabelos escuros. As cores do movimento sufragista, na Inglaterra, eram roxo, branco e verde, e, muitas vezes, broches e jóias com essas cores, principalmente o lilás, eram utilizados em público para que as mulheres se identificassem. Algo semelhante acontece desde o início dos tempos com lésbicas e seus códigos secretos de vestimentas. Na década de 1920 costumava-se presentear flores de lavanda ou violetas quando havia um interesse lésbico. Foi nessa década que a peça *The Captive*¹⁴, originalmente, *La Prisonnière*, de Édouard Bourdet, gerou escândalo e foi cancelada em Nova Iorque - havia, na peça, uma cena na qual uma das protagonistas entregava um ramalhete de violetas para seu interesse romântico, outra mulher. Em 1969, Betty Friedan, presidenta da NOW, se referiu às lésbicas feministas como *The Lavender Menace* (A Ameaça Lavanda), visto que ela e outras militantes acreditavam que a visibilidade lésbica poderia

¹⁴ SOVA, Down B. **Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas**. New York: Checkmark Books, 2004.

arruinar a imagem do movimento. O ocorrido fez com que várias lésbicas se desvinculassem da organização e se juntassem a demais mulheres insatisfeitas vinculadas à *Gay Liberation Front*, que juntas escreveram o manifesto de 1970 *The woman-identified woman*¹⁵. Em maio de do mesmo ano houve o segundo *Congress to Unite Women* e não havia em nenhuma pauta, painel ou palestra qualquer fala que citasse a existência de lésbicas e suas questões, o que revoltou ainda mais as lésbicas que sempre foram uma grande parcela, embora invisibilizada, do movimento feminista. No dia 3 de maio, as membras recém unidas do Radicalesbians e lésbicas GLF e NOW foram ao congresso, apagaram as luzes, retiraram seus casacos, e sob eles revelaram suas camisetas tingidas de lilás e serigrafadas com o termo “Lavender Menace”¹⁶.

¹⁵ RADICALESBIANS. **The Woman-Identified Woman**. New York, 1970.

¹⁶ Como relatado pelas próprias participantes no documentário **She's Beautiful When She's Angry**. Direção: Mary Dore. Produção: Nancy Kennedy. Estados Unidos: 2014. (92 min.).



Figura 64.
Diana Davies
**Lavender Menace at Second
Congress to Unite Women**
Fotografia
1970



Figura 65.
Deputada Federal Daiana Santos (PCdoB - RS) segurando
bandeira do movimento lésbico em frente ao Congresso
Nacional - DF, 2023. Foto postada em seu Instagram
(@daianasantospo em 24 de agosto de 2023.

Em janeiro de 2021, Kamala Harris trajava roupas roxas na posse da vice-presidência dos Estados Unidos da América, assim como vestiam a mesma cor a primeira-dama Jill Biden e Hillary Clinton.

O losango preto evoca o emblema de triângulo preto invertido usado para identificar presas *asozial e arbeitsscheu*, ou seja, associas e/ou consideradas impróprias para o trabalho. Com esse símbolo eram identificadas as lésbicas e demais mulheres que foram presas por serem consideradas subversivas. Tal emblema está presente, juntamente com a lábris, na bandeira do movimento lésbico, feita a partir de símbolos que surgiram em protestos desde as décadas de 60 e 70 concatenados em um único design por Sean Campbell, em 1999.

Além da fazer a bandeira, imprimi adesivos com a imagem digital estampada, semelhante aos que são distribuídos em comícios, campanhas eleitorais, protestos e marchas.

A.V.A.L. 2024

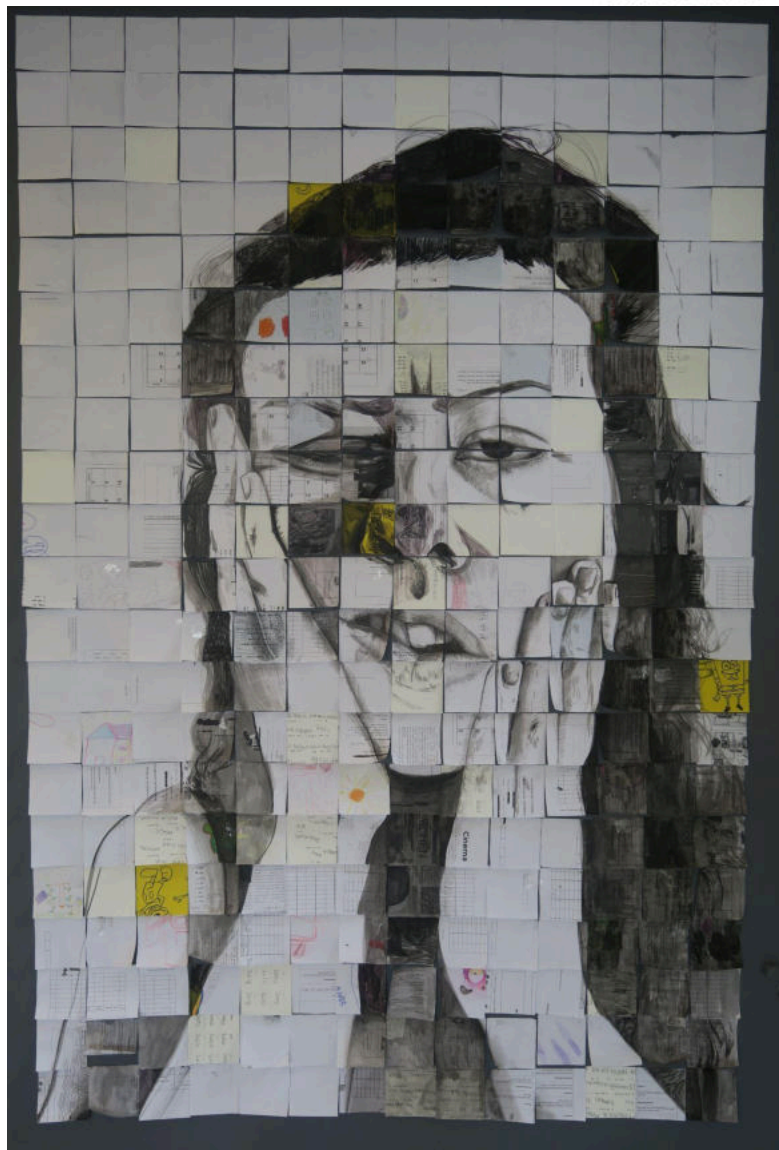
Mais um título polissêmico; percebemos que se trata de uma sigla por causa da grafia da palavra, mas ‘aval’¹⁷ é uma palavra que, na linguagem figurada, se define como “apoio moral ou intelectual; aprovação, assentimento, reconhecimento” (Aval, 2023). Já a sigla é a abreviação do título **A**ssociação **V**isível de **A**rtistas **L**ésbicas. O acrônimo é bordado em braçadeiras lilases, remetendo à cor da *Lavender Menace*. A partir da abertura da exposição, eu e demais artistas lésbicas ‘associadas’ vestiremos as peças em todas as aberturas de exposição e eventos artísticos que frequentarmos. Um dos objetivos é, também, aparecer vestindo o ornamento nas fotos desses eventos, *photobombing*, se necessário, inserindo a visibilidade lésbica de forma literal no registro da história.

¹⁷ AVAL. In: Michaelis, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/d5Ka/aval/>>. Acesso em: 25/08/2023.

Figura 66.
Protótipo de A.V.A.L.



Figura 67.
Aufwand II
Nanquim e grafite sobre papel residual do trabalho formal e fita
210 x 140 cm
2022 - 2024
Foto: Sofia Kerr



Aufwand I 2022 e Aufwand II 2024

O trabalho surge a partir de uma proposta dada por Flávio Gonçalves em aula, que era fazer um autorretrato grande o suficiente para cabermos dentro do espaço do suporte. Pensando em soluções para trabalhar em grandes dimensões dada a minha realidade material, passei a refletir sobre como criar um desenho modular que me permitisse, inclusive, trabalhar nele durante o expediente do meu trabalho formal. Tendo acesso a um grande volume de papéis, que é o resíduo principal no meu emprego, optei por utilizá-lo como suporte. Recortei as folhas, algumas brancas, outras impressas, outras desenhadas, em quadrados de 10 por 10 centímetros. Organizei-os em grupos, dos que tinham mais superfície em branco àqueles que tinham figuras impressas ou desenhos mais densos, pensando em uma lógica de degradê para que pudesse me apropriar dessas tonalidades na própria configuração do desenho e, é claro, otimizar tempo enquanto estudante trabalhadora.

É curioso tirar fotos de si mesma, um exercício com o qual não estou acostumada. Fazer poses em frente à câmera, explorando diferentes ângulos do corpo foi bastante interessante, mas optei por desenhar essa foto de busto. Nela, eu distorço um pouco o meu rosto, mas não tanto quanto em outras fotos nas quais isso era mais exagerado, portanto, óbvio. A sutileza nessa deformação deixa o trabalho mais diagonal, eu gosto da ambiguidade da pose. O trabalho tinha, originalmente, 432 quadrados de papel distribuídos em 18 colunas e 24 linhas. Na hora da montagem, porém, vi que ele não caberia na tábua de madeira que utilizamos como base para mostrar os trabalhos, então coleí somente 336, distribuídos em 16 colunas e 21 linhas. Na [Calafia](#), dadas as proporções da parede que dediquei a **Aufwand II**, ele foi reduzido a 14 colunas e 21 linhas. Para transpor a foto impressa em folha A5 às grandes dimensões, primeiro fiz alguns estudos menores usando quadrícula. Foi interessante explorar como se comportam as hachuras nos meus desenhos em diferentes tamanhos e materiais.

Aufwand, o título do trabalho, é uma expressão em alemão que se refere a um esforço muito grande, um trabalho no qual foi empregado muito mais esforço do que ele realmente exige. Já, separadamente, *auf*, é a preposição ‘sobre’, e *Wand* significa ‘parede’, o que cria um trocadilho a respeito do trabalho constituído de centenas de papeizinhos colados um a um sobre uma parede.

O esforço é parcialmente feito para **Aufwand II**. Há o aproveitamento de alguns quadrados desenhados, mas a maioria destes é refeita ou reforçada para que o desenho tenha mais qualidade formal e contraste. A partir do momento que inicio o segundo trabalho, o primeiro deixa, oficialmente, de existir.



Figura 68.
Autorretrato, referência
fotográfica para **Aufwand**
Fotografia digital, 2022

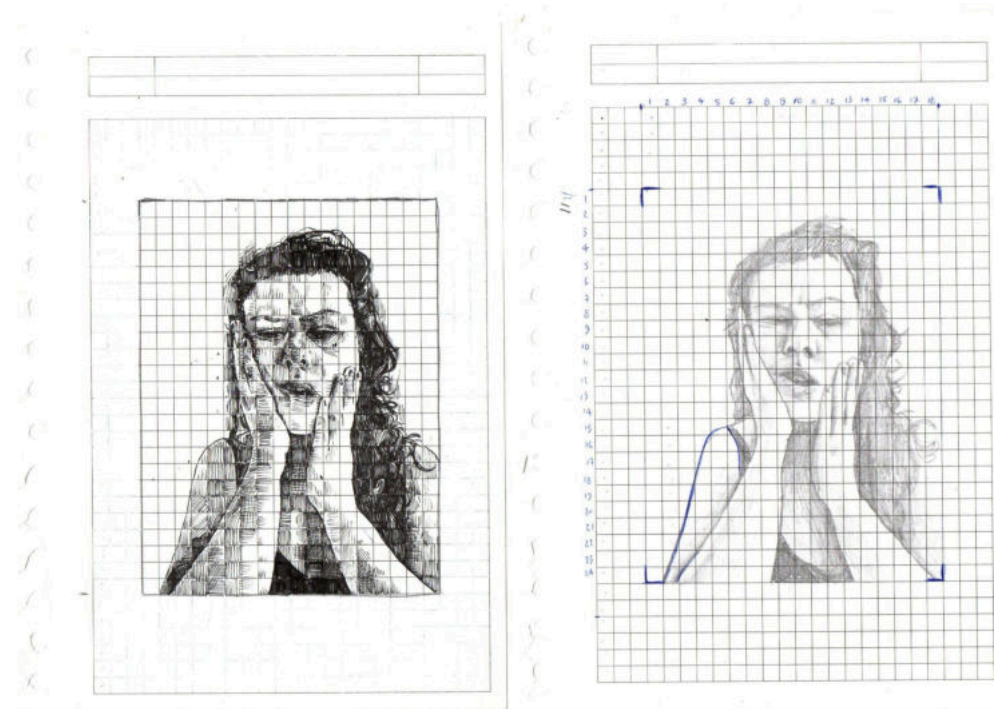


Figura 69.
Estudos para **Aufwand**, 2022



Figura 70.
**Abuse of minha boa vontade
comes as no surprise**
Impressão digital sobre papel
sulfite e cola, 2 cartazes
29 x 20 cm (cada)
2023

Abuse of minha boa vontade comes as no surprise 2023

O trabalho é mais um que surge dos pensamentos que viram rabiscos em cadernos. Em *Abuse of minha boa vontade comes as no surprise* me aproprio de fotografias de duas aplicações de um dos [Truisms](#) de Jenny Holzer, as modifico digitalmente para que comportem a minha frase e, então, as exponho em cartazes no espaço público. Embora isso não seja regra, no dia a dia é mais comum ver pichações-desabafo e cartazes comerciais do que cartazes que reclamam. Vejo os cartazes, ou lambes, como suportes interessantes principalmente às mulheres - nós que, historicamente, desejamos existir também no espaço público. Expor frustrações e intimidades em muros na rua é bastante confessional, visto que o desabafo, ainda mais uma reclamação genérica, vem de uma experiência individual que reflete na memória e na empatia de quem o vê ou ouve e acaba podendo se transformar numa premissa de caráter quase universal.



Figura 71.
 Jenny Holzer
Untitled (de 'Messages to the Public')
 Computer animation / Spectacolor light board
 6,1 x 12,2 m
 Times Square, New York, 1982

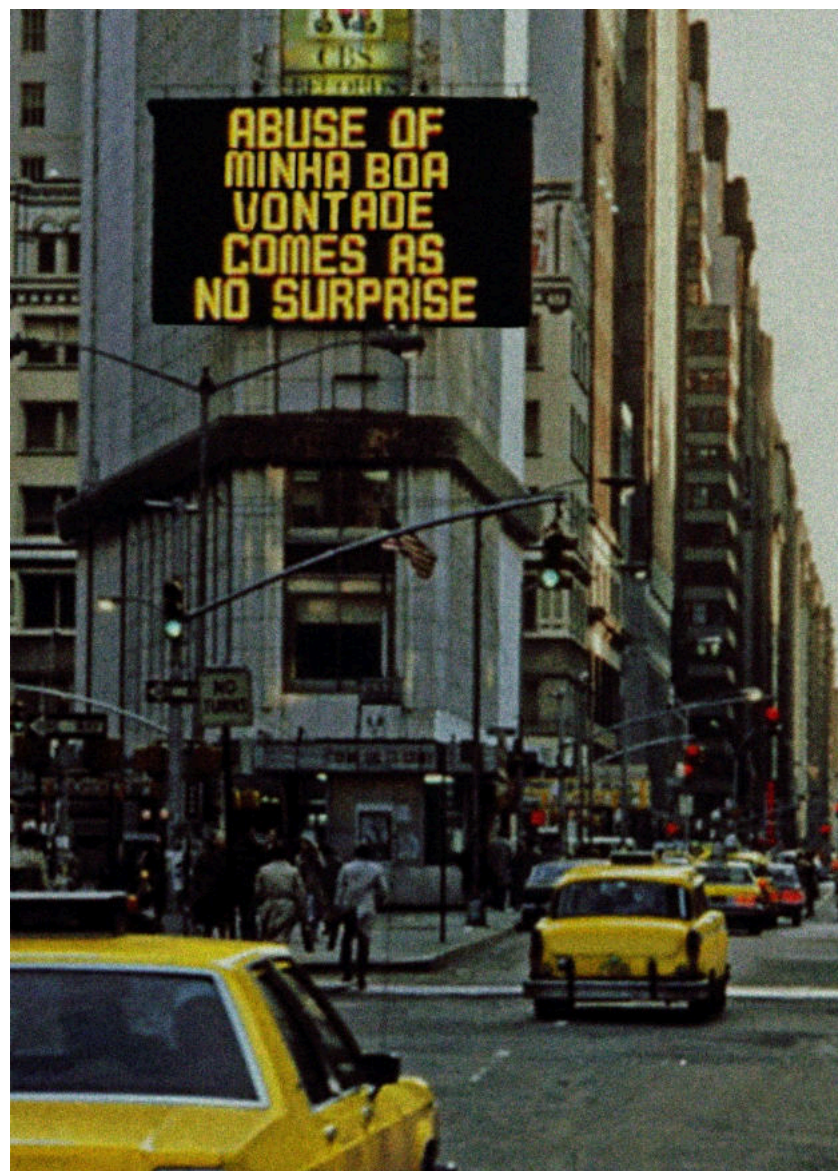


Figura 72.
Abuse of minha boa vontade comes as no surprise (cartaz 02)
 Imagem digital
 2023

Nunca fui líder de torcida (Step 1) 2024 e

Nunca fui líder de torcida (1.85:1) 2024

O ponto de partida do processo de criação de meus trabalhos se dá, normalmente, por pensamentos que se transformam em premissas simples, sentenças que são resumos. A ideia fica guardada até o momento de sua execução, registrada em algum caderno ou nota virtual. Pensando em uma estratégia para prolongar o processo manual de um trabalho que não fosse um desenho sobre papel, passei a refletir sobre meios/suportes que me desacelerassem e que me permitissem momentos mais contemplativos, como imagino que seja a prática de quem pinta, por exemplo. Desenhar, às vezes, pode ser um processo longo, mas a criação se dá a todo momento, já que a cada traço uma decisão é tomada. Quando, eventualmente, faço pinturas e manipulo imagens digitalmente, consigo atingir certo grau de imersão na prática. Eu buscava planejar um trabalho que exigisse que eu tomasse uma decisão inicial e depois pudesse estabelecer

um plano e partir para a ação sem ter que criar durante a feitura, algo que se aproximasse da prática de seguir instruções.

Enfim, a solução se deu no macramê, prática afetiva e quase meditativa, que pode exigir uma preparação e organização prévia ou não. Embora esteja utilizando um suporte têxtil, também não comparo minha prática ou resultado final com artistas têxteis, visto que essas, que se dedicam especificamente ao suporte, partem de um ponto muito diferente do meu. Esses trabalhos em macramê são mais intermídia do que têxteis, visto que queria traduzir um frame de filme em baixa resolução em nós. A resolução de uma imagem é a quantidade de pontos que ela tem, distribuídos em linhas e colunas, assim como os nós do macramê. Não à toa um antepassado do computador, portanto, do algoritmo e da imagem digital, é o tear de Jacquard.

A ideia de trabalhar com frames de filmes já me vinha há algum tempo. Embora já tenha incorporado personagens e cartazes de filmes em trabalhos, ainda não tinha feito nada com os frames, que, por sua vez, estão presentes no meu repertório visual desde os tempos do Tumblr. Já tinha, porém, me aproximado dessa ideia quando, em 2018, transcrevi rapidamente uma fala do filme mudo *Metropolis*¹⁸, e em 2019 coleí uma aguada abstrata que estava no fundo de alguma pasta. Hoje, considero isso um trabalho.

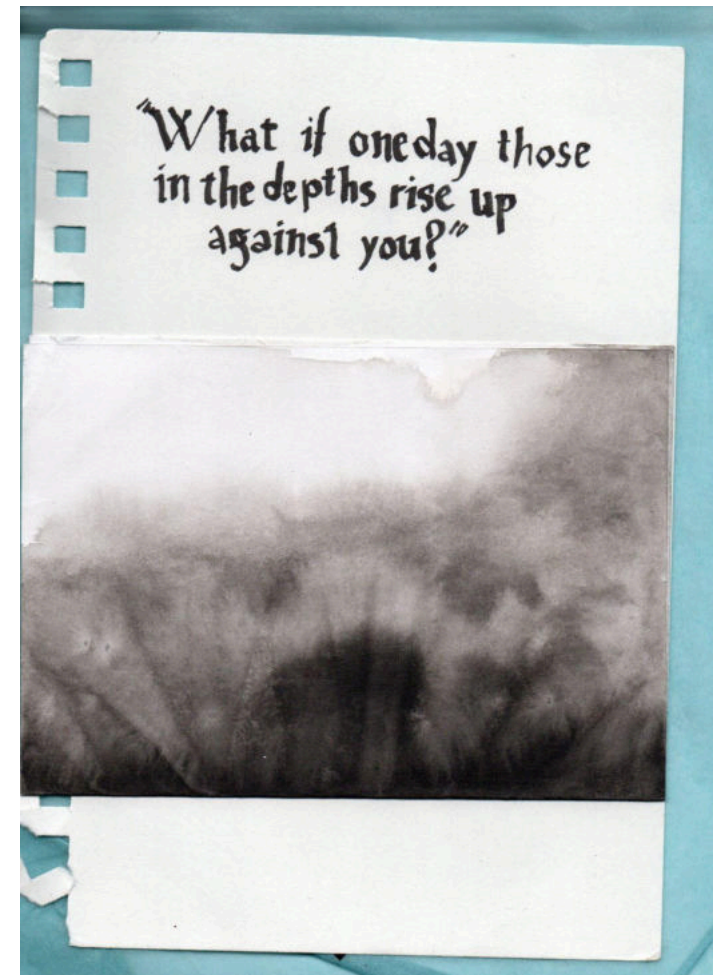


Figura 73.
**What if one day those in depths
rise up against you?**
Nanquim sobre papel e colagem
20,3 x 14,3
2019

¹⁸ **Metropolis**. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Alemanha: Universum Film AG, 1927. (148 min).

Gostaria de capturar um frame de um filme que retratasse relações afetivas entre mulheres, e pensei nos filmes que assisti na adolescência, já que o macramê, a paixão por cinema e as relações com outras garotas foram coisas que se intensificaram nesse período. *Hell is a teenage girl*¹⁹. De imediato pensei em algum frame marcante de Assunto de meninas²⁰, mas, mais tarde, optei por uma cena de Nunca fui santa²¹. Gosto das cores e do humor do filme, provavelmente um dos primeiros com protagonismo lésbico que assisti em que a protagonista ou seu par romântico não abandona a lesbiandade ou [morre no final](#)²².

¹⁹ Primeira fala do filme **Garota Infernal (Jennifer's Body)**. Direção: Karyn Kusama. Roteiro: Diablo Cody. Estados Unidos: 2009. (102 min).

²⁰ **Assunto de Meninas (Lost and Delirious)**. Direção: Léa Pool. Canadá: 2001. (103 min).

²¹ **Nunca fui Santa (But I'm a Cheerleader)**. Direção: Jamie Babbit. Estados Unidos: Lions Gate Films, 1999. (85 min).

²² RIESE. **All 235 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died**. Autostraddle, 2013. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>>

No cinema, assim como a *femme fatale*²³, a lésbica é historicamente fadada a um destino trágico, até quando sua lesbiandade é velada²⁴. É de se esperar que jovens lésbicas com pouca representatividade se enxerguem nessas personagens e personalidades da mídia e acabem por projetar para si um fim trágico.

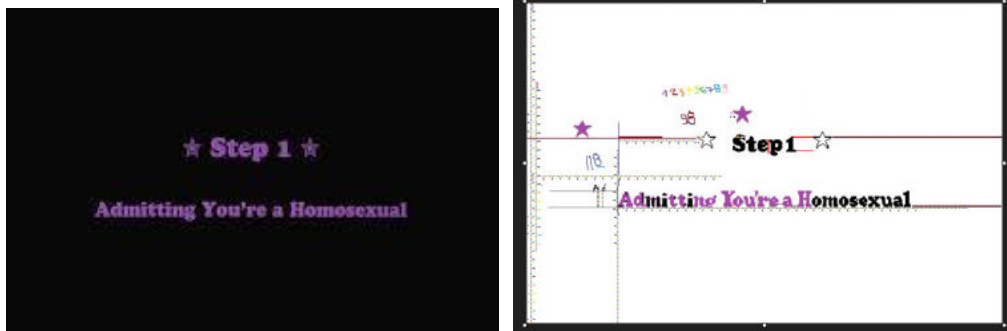
Assistindo o filme novamente, me deparei com uma [cena](#) da qual não me lembrava, quando a protagonista, já admitida na *True Directions*, precisa assumir que é lésbica para iniciar o processo de [conversão sexual](#). A cena é aberta por um frame estático onde está escrito em letras roxas, entre estrelas, 'Step 1' (Primeiro passo) e, abaixo disso, 'Admitting You're a Homosexual' (Admitindo que você é homossexual). Ao olhar a cena novamente optei por abandonar, temporariamente, a imagem que tinha escolhido antes, e fazer o 'Primeiro passo' em ponto-cruz. A [sobrecarga](#) de tarefas da minha rotina fez com que

²³ Como em **Monstros (Freaks)**. Direção: Tod Browning. Estados Unidos: 1932. (64 min).

²⁴ Como em **A Filha de Drácula (Dracula's Daughter)**. Direção: Lambert Hillyer. Estados Unidos: 1936. (71 min).

a simplicidade da cena fosse ainda mais atraente, mas ao começar os estudos para transformar a captura de tela em *pixel art* para, então, criar a matriz para o projeto, percebi que para preservar as características formais da cena, como a fonte e as estrelas, eu teria que fazê-la em dimensões bastante grandes. Mesmo que a informação importante do frame esteja contida em seu centro, achei importante preservar a proporção e manter a grande margem preta para não descaracterizar a fonte original da imagem ou esconder que se trata de uma tradução. Precisava parecer uma tela.

Figura 74.
Captura de tela e desenvolvimento da matriz de Step 1.



Ao mostrar para a minha mãe o quanto que eu teria que bordar para completar a imagem ela ficou preocupada e prontamente se ofereceu para ajudar. Daí veio a ideia de deixar o bordado incompleto no espaço expositivo, em cima de uma mesa com várias cadeiras, propondo uma ação participativa que evoca, para mim, as vezes que eu aprendi técnicas de costura e bordado com a minha avó, quando ensinava macramê a amigas, e os momentos em que eu estava desenvolvendo trabalhos em suporte têxtil em ambientes coletivos e era frequentemente cercada de mulheres que compartilhavam comigo as suas histórias.

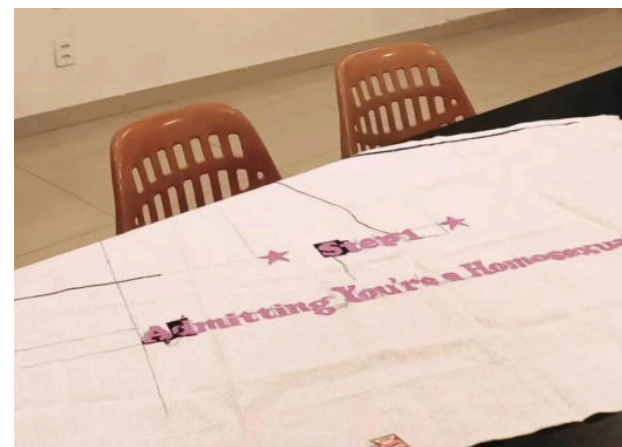


Figura 75.
Step 1 no espaço da galeria, aguardando que participantes o bordem.
Foto: Jonas Dieter

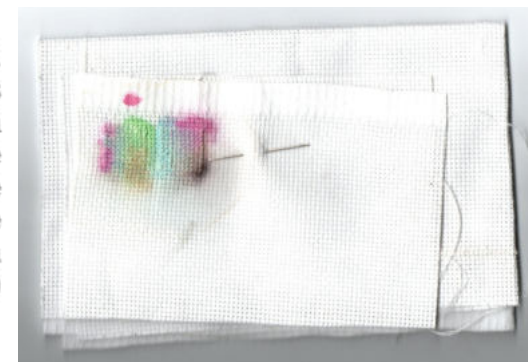
Nesse processo, com dificuldade em abandonar o outro frame, passei a pensar em soluções para reproduzi-lo sem descaracterizá-lo completamente do filme, visto que se o fizesse pequeno precisaria resumir a imagem a apenas alguns pixels, gerando uma abstração exacerbada, e se o fizesse maior, provavelmente, me aborreceria e abandonaria o projeto. O tecido etamine já era o limitador que definia o tamanho dos pixels no meu trabalho, e optei por me ater ao *Aspect Ratio* (1.85:1) do filme para decidir a resolução da imagem; bordei uma tela branca de 185 por 100 pontos. Pintando a tela bordada com aquarela pude permitir que as cores se misturassem fazendo com que o trabalho fosse mais parecido com o frame original.

O título do trabalho é uma mistura entre o título original, *But I'm a Cheerleader*, e a adaptação brasileira, 'Nunca fui Santa'.

Figura 76.
Frame do filme
*But I'm a
Cheerleader*,
1999 e o mesmo
frame em baixa
resolução,
parte do
processo para
obter um
algoritmo a
executar em
macramê



Figura 77.
Testes
(aquarela
sobre
bordado de
linha de
algodão em
etamine)



Gosto muito da forma em que o cinema inspira e contamina a obra de artistas como Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, 1952), que foi meu professor no Instituto de Artes em 2019. Em aula pude acompanhar o artista falando sobre sua própria produção e conheci de maneira mais próxima trabalhos seus como os das séries *Harmônicos*, *Melódicos* e *A Ira de Deus*. Sobre *A Ira de Deus*, uma montagem de polípticos com frames de filmes apropriados de DVDs e do Youtube, Elaine Tedesco (2020, p. 162) escreve:

(...) Nicolaiewsky apresenta o resultado de um processo híbrido, que encadeia imagens moventes e imagens estáticas, e é perpassado pelo sistema eletrônico em diferentes etapas – desestabilizando circunscrições classificatórias em meios específicos. Nessas sequências, empregando a lógica associativa da justaposição, heterogêneos são aproximados, acionando, simultaneamente, montagem simbólica e montagem dialética. Assim como nos seus trabalhos anteriores, a apropriação de imagens de filmes e a justaposição continuaram sendo as operações-chave do seu processo de trabalho.

Enquanto Nicolaiewsky trabalha com a sobre e justaposição de imagens, a artista Helena Pavan (Porto Alegre, 2002), que foi minha colega no IA em 2022, as isola, recriando cenas de filmes em desenhos e gravuras separados da sua narrativa.



Figura 78.
Alfredo Nicolaiewsky
Fragmento de A Ira de Deus - parte 1: O terremoto.
Imagens digitais sobre papel, 100 x 470 cm. 2015-16.



Figura 79.
Helena Pavan
D'amore e d'anarchia
Gravura
2023

Quando trato de *nós* trato da materialidade e da polissemia. Trabalhar com *nós* pode revelar que sou filha de um entusiasta da pesca, que faço macramê, que sou uma pessoa *enrolada*, que me vejo como pertencente a um ou mais grupos e que me refiro a este(s) na primeira pessoa.

Comecei a fazer macramê quando, ainda criança, ganhei um livro chamado *Friendship Bracelets*²⁵. Hoje só tenho a presilha vermelha (Figura 80) que acompanhava esse livro encantador que continha o passo a passo de como começar a criar pulseiras de macramê ou, traduzindo como são popularmente chamadas em países anglófonos, ‘pulseiras da amizade’. Passei a criar e distribuir pulseiras até começar a receber encomendas e ficar completamente assoberbada com as demandas, então, desisti do *hobby* por alguns anos. Quando voltei a fazer macramê, já com meus 13 ou 14 anos, não aceitei mais encomendas, me dediquei a aprender a executar modelos mais complexos, e optei por distribuir os

poucos exemplares que produzi a amigas mais próximas e a algumas professoras de matérias que eu gostava na escola. Lembro, também, de ensinar a técnica a algumas pessoas com quem tinha mais intimidade, e chegamos a passar alguns bons momentos tecendo juntas.

Figura 80.
Presilha



²⁵ Torres, Laura. **Friendship Bracelets**. Palo Alto: Klutz, 1996.

Que isso fique entre nós 2023

Este trabalho foi parcialmente realizado no meu ambiente de trabalho formal, onde, no período em que escrevo este trabalho, passo cerca de 24 horas por semana, mas já passei mais de 30. Lá, algumas colegas de trabalho e estudantes secundaristas perceberam o que eu fazia e passaram a puxar assunto, comentando sobre suas experiências pessoais com pulseiras da amizade, macramê, bordado, crochê e demais técnicas de criação tridimensional a partir de linhas. Foi impressionante como somente mulheres possuíam memórias fortes o suficiente para que julgassem importante compartilhar suas experiências comigo.

Aprendi a costurar e bordar com minha avó materna, Maria de Lourdes (Rio de Janeiro, 1942), que tentou, também, me ensinar a fazer crochê e tricô. As vivências das minhas colegas se assemelhavam à minha, visto que é uma tradição bastante comum que essas técnicas sejam passadas de geração em geração entre as mulheres das famílias. A pulseira de macramê é uma técnica de tecelagem manual ressignificada, pois normalmente não está vinculada à domesticidade, mas à amizade.

O jogo de palavras presente no título e no corpo do trabalho evidencia a polissemia da palavra ‘nós’. O público das pulseiras da amizade é, em sua maioria, do sexo feminino, o que é reforçado pela publicidade e identidade visual de brinquedos que seguem a lógica de ‘fábrica de pulseiras’. A frase evoca, portanto, relações afetivas entre meninas/mulheres. A frase também supõe a existência de um **segredo** indefinido que deve ser escondido. Sobre segredos e afetos entre mulheres, para não citar apenas experiências pessoais minhas ou compartilhadas comigo, posso citar uma lista de filmes que retratam essas relações de afeto e intimidade entre mulheres e confiança ou confidencialidade, dentre eles *Persona* (1966)²⁶, *Daisies* (1966)²⁷, *Monster* (2003)²⁸ e *Assunto de meninas* (2001)²⁹.

²⁶ **Quando Duas Mulheres Pecam (Persona)**. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: 1966. (85 min).

²⁷ **As Pequenas Margaridas (Daisies)**. Direção: Věra Chytilová. Tchecoslováquia: 1966. (76 min).

²⁸ **Monster - Desejo Assassino (Monster)**. Direção: Patty Jenkins. Estados Unidos: 2003. (109 min).

²⁹ **Assunto de Meninas (Lost and Delirious)**. Direção: Léa Pool. Canadá: 2001. (103 min).



Figura 81.
Que isso fique entre nós
Macramê com fios de algodão mercerizado
1,5 x 45 cm
2023

Que Isto Fique Entre Nós também é título da exposição individual de Cláudia Barbisan (Porto Alegre, 1964 - Porto Alegre, 2015) no Museu do Trabalho, como bem apontou Elaine Tedesco na pré-banca de TCC. Lá, a artista, professora de História da Arte e vocalista das bandas *She's Ok* e *She's so Fake* apresentou pinturas, intervenções sobre imagens apropriadas, fotografias e fotocolagens.

Figura 82.
Cláudia Barbisan na montagem de sua
exposição individual *Que isto fique entre nós*,
em 2010 (Flickr do Museu do Trabalho)



Figura 83.
Cláudia Barbisan
Jogo de Damas
Interferência em revista
24 x 18 cm
2009



Eisbär 2024

Enquanto planejava os trabalhos em macramê já citados acima, decidi fazer um teste que tivesse um formato e dimensão semelhantes a **Nunca fui líder de torcida**, mas que fosse consideravelmente mais simples na sua execução. Optei por recriar a capa do single **Eisbär**, da banda pós-punk suíça Grauzone. A prática de fazer um objeto com algum material simples me remete ao hábito infantil de criar réplicas para brincadeiras de faz-de-conta, de roupas de boneco de papel a computadores de papelão. A artista *pop* Dorothy Grebenak (1913 - 1990) trabalhava recriando logotipos e objetos do cotidiano em tricô, alterando suas dimensões, se comparados ao objeto verdadeiro.



Figura 84.
Dorothy Grebenak
Two Dollar Bill
Tapete de lã
1964

O objeto que o macramê representa, nesse caso, capa de um disco de vinil, é um objeto de desejo/fetichismo meu. Desde a adolescência sonho com um LP das **Cilibrinas do Éden**. A primeira compra que fiz com dinheiro do meu próprio cofre de porquinho, quando tinha 10 anos, foi o CD duplo **The Fame Monster**, da Lady Gaga. Sempre tive uma relação intensa e íntima com a música.

O formato do objeto não se encerrou quadrado como um encarte de disco, mas com uma franja, como em objeto decorativo têxtil - uma “barra”, característica que carregam diversos objetos utilitários e acessórios de objetos utilitários decorados, tradicionalmente, por mulheres.



Figura 85.
Pano de prato com
barra costurada
por minha avó



Figura 86.
Capa do EP Eisbär ou Eisbær,
da banda Grauzone
Lançado pelos selos
Welt-Rekord e EMI Electrola
Alemanha, 1981

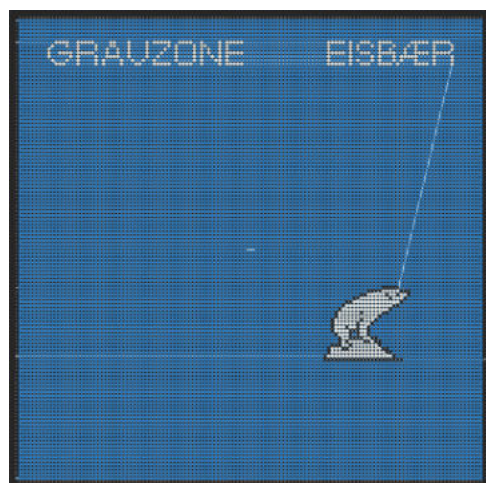


Figura 87.
Pattern para
execução de
macramê

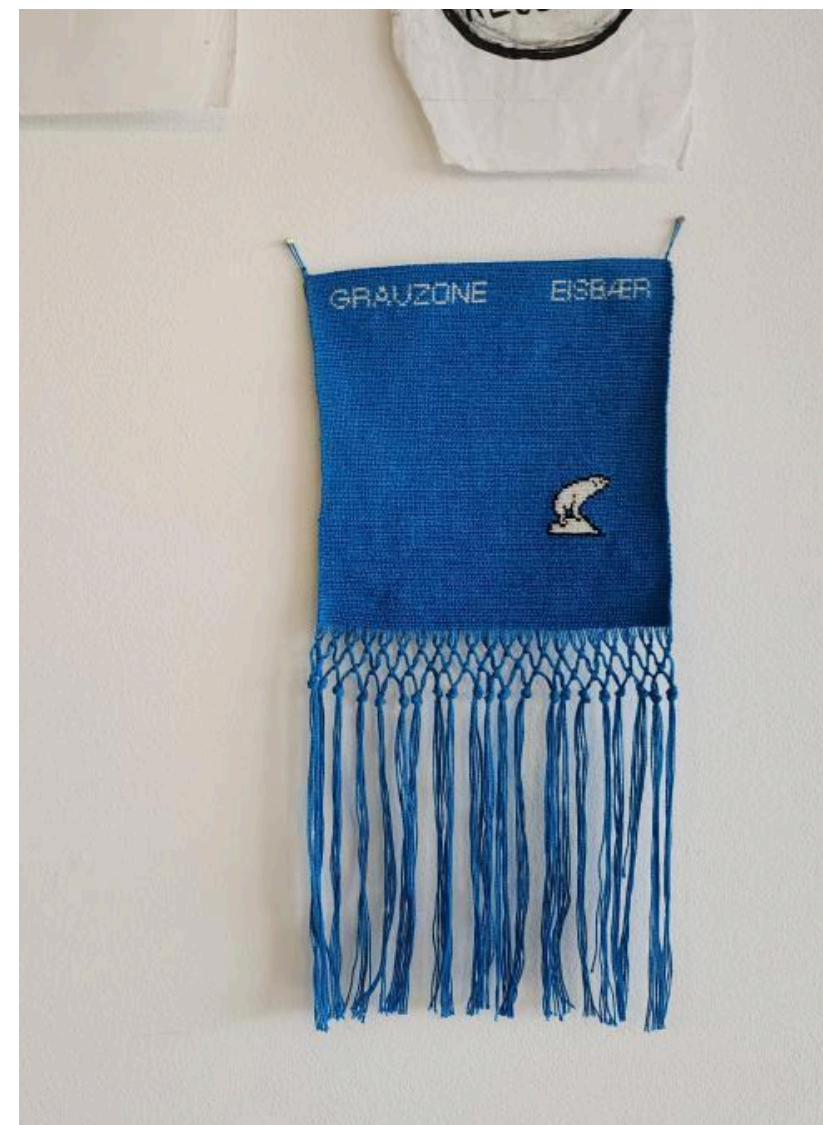


Figura 88.
Eisbär
Macramê de algodão
mercerizado
34 x 17 cm
2024
Foto: Marion Velasco

História, teoria e crítica 2023 - 2024

Em novembro de 2022 eu navegava pelo Instagram quando vi um *reels* postado pela galeria Currentwork (@currentwork.art) no qual a artista Cara Despain finaliza os trabalhos da série *slow burn* para a sua exposição individual *ashes of her enemy*. As fotografias de paisagens desérticas estão contidas em molduras-caixa que possuem um pavio que as atravessa. A artista, então, acende os pavios, e vê o espaço entre a fotografia impressa e o vidro da moldura sendo inundado pela fumaça decorrente da queima enquanto surgem marcas de queimadura na superfície da imagem. O registro do processo postado pela galeria viralizou. Em 25 de agosto de 2023, enquanto os outros reels têm entre mil e 6500 visualizações, o vídeo ao qual me refiro tem 41,6 milhões. Isso trouxe visibilidade e likes tanto à artista quanto à galeria, mas trouxe junto muitos comentários desproporcionalmente odiosos e de incabível indignação.

Não consegui conter a risada ao me deparar com tamanha raiva engatilhada por apenas uma série de trabalhos artísticos. Fiz diversas capturas de tela que contemplavam os comentários mais coléricos e as guardei em uma pasta intitulada *Art Critics*. Desenhei em nanquim sobre papel, em preto e branco, embaralhando os nomes de usuário a fim de preservar minimamente os *haters* e me prevenir de quaisquer improváveis, mas ainda possíveis, incomodações futuras.

Desde então venho coletando capturas de telas de comentários de pessoas que se sentem à vontade para expor críticas à arte e às artistas contemporâneas em comentários de posts em redes sociais e blogs.

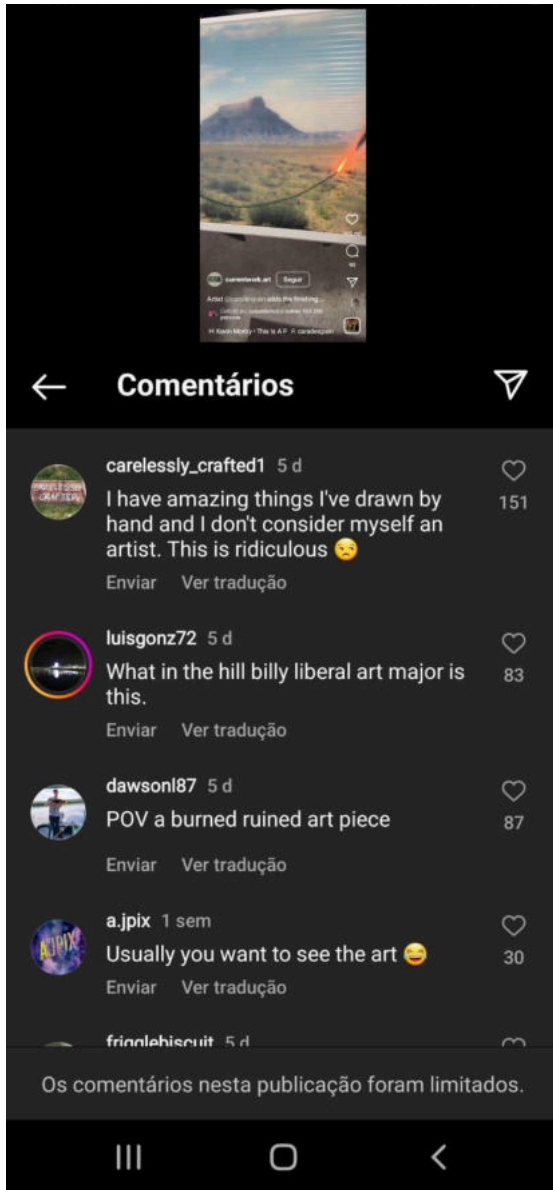


Figura 89.
Documento de trabalho:
captura de tela
(Art critics), 2022

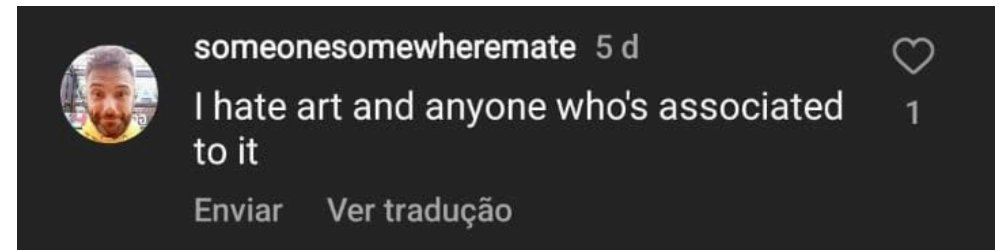


Figura 90.
Documento de trabalho:
captura de tela
(Art critics), 2022



Figura 91.
Documento de trabalho: captura
de tela de comentário em matéria
sobre Tracey Emin (Art critics)
2023

uiblihgcfgreri 5d
) Modern art is a psyppop
 to depress the masses. 62
 Enviar Ver tradução

nttneh8j5ataoacwf 6d
) I know art is subjective...
 but come on. 207
 Enviar Ver tradução

atnncuohodi 5d
) Gotta love "art". Don't hate
 me for putting it in quotes.
 That's what art is.
 My comment is art. 15
 Enviar Ver tradução

eysteirdceasl-1cfrq 5d
) I have amazing things I've
 drawn by hand and I don't
 consider myself an artista.
 This is ridiculous 😏 151
 Enviar Ver tradução

7os2uzilgn 5d
) What in the hill billy liberal
 art major is this. 83
 Enviar Ver tradução

osd8wl7na 5d
) POV a burned ruined art piece
 Enviar Ver tradução 87

Figura 92.
**História Teoria e Crítica
 (Modern art)**
 Nanquim sobre papel
 22x 22 cm
 2023

Figura 93.
**História Teoria e Crítica
 (Amazing things)**
 Nanquim sobre papel
 22x 22 cm
 2023

.gnneideykl 5d
) Anyone like that is low sanity.
 Modern art sucks in quality,
 a mix of drugs and politics 1054
 Enviar Ver tradução

salreu-pj 5d
) This is not good. 240
 Enviar Ver tradução

deca_orl
) Lol. you tried tho. 355
 Enviar Ver tradução

Figura 94.
**História Teoria e Crítica
 (Low sanity)**
 Nanquim sobre papel
 22x 22 cm
 2023

Madura pra idade ou

‘O mundo pertence a você’ 2024

Fui criança entre os anos 2000 e começo da década de 2010, tive acesso à internet e a conteúdos específicos para crianças. Em tempos de popularização após o surgimento de chats online, vivi o *boom* dos jogos de mundo virtual e *MMORPG*, sigla para *Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*, que possibilitavam diferentes níveis de interação entre quem jogava - em geral, crianças e adolescentes. Meu irmão mais velho jogava Tibia, Ragnarok e World of Warcraft enquanto eu experimentava jogos mais orientados ao público infantil - entre eles um jogo de browser brasileiro chamado Cosmopax. Uma característica forte deste mundo virtual era que todos os personagens eram construídos com letras, números e símbolos, o que resultava em figuras de visual curioso e bastante datado. Curiosamente, em aula de Laboratório de Arte e Design, acabei conhecendo a publicação de Michel Zózimo intitulada *O Reino das Fontes*, um pequeno livro

que contém uma fábula rimada que conta a história fictícia da Fonte de Marcel Duchamp ilustrada inteiramente com caracteres, o que acabou gerando personagens que poderiam ter sido ‘pixtars’, como se chamavam as personagens de Cosmopax.

Às vezes revisito ideias das quais já não lembro mais a origem precisa, como no caso deste trabalho. Me apeguei à visão que fermentou em mim por alguns meses, assim como o primeiro título, e esse tempo fez com que eu esquecesse a crise decisiva. O que sei é que queria criar algum pixtar fora do ambiente digital, utilizando letras transferíveis. Optei por não criar um personagem novo, mas recriar o personagem que dava as boas vindas a novas jogadoras.

Figura 95.
Referência para
Madura pra idade



Figura 96.
Michel Zóximo.
O reino das fontes
Tiragem: 100
25 pág.
10 x 23 cm
2009 [1ª ed.],
2011 [2ª ed.]



A empresa Letraset lançou as letras transferíveis a seco (às quais me refiro, nesse texto, repetidamente, como apenas 'Letraset) nos anos 60; é uma tecnologia ultrapassada utilizada pelo seu apelo vintage e resultados imperfeitos e charmosos. O jogo em Flash, embora mais recente, é, também, uma mídia ultrapassada. Ao utilizar Letraset, não me posiciono em uma temporalidade, visto que o trabalho poderia ter sido feito em qualquer momento a partir de 1961 e estou me apropriando de uma mídia cujo 'momento' eu nem vivi³⁰, mas quando resgato o Cosmopax, jogo descontinuado em 2012, sinto que estou denunciando minha idade, revelando que fui criança em algum momento entre 2008 e 2012.

³⁰ "(...) talvez seja coisa de uma geração 'hiper-histórica' [...] Tudo está ao alcance de um clique no Google [...] É uma memória imediata, que sempre volta à superfície." (Gioni apud Martí (2013, p. E1) apud Kern (2013, p. 17).)

‘Madura pra idade’ é um comentário que muitas meninas escutam na pré-adolescência e adolescência, frequentemente, embora nem sempre, acompanhado de tentativas de abuso e aliciamento. ‘O mundo pertence a você’ é o slogan do jogo e também soa como um comentário que uma garota ‘madura pra idade’ receberia.

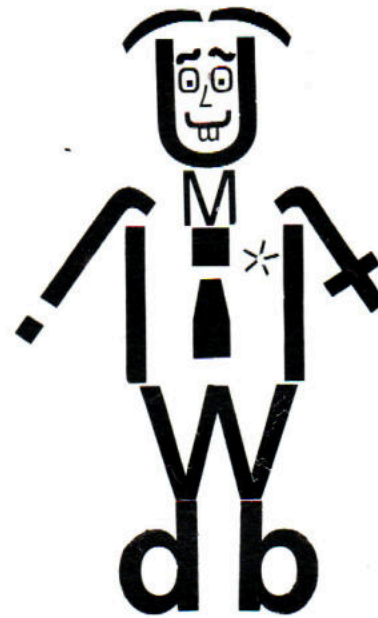


Figura 97.
Madura pra idade ou O mundo pertence a você
Letraset sobre papel
14,8 x 10,5 cm
2024

A filha de Drácula 2024

No filme *A Filha de Drácula*³¹, a condessa húngara Marya Zaleska, filha do recém finado Conde Drácula, quer se livrar da maldição herdada de seu pai, o vampirismo - aqui, uma alegoria para a homossexualidade. Nessa jornada em busca da cura, a protagonista queima o corpo do pai e comemora: “A maldição está quebrada. Agora posso viver uma vida normal, pensar coisas normais, até tocar música normal de novo”. Sua tentativa é frustrada e não faz com que desapareçam seus desejos, portanto, ela procura um psiquiatra que pratique uma espécie de terapia de conversão e a livre de seus “impulsos horríveis”. O psiquiatra, por sua vez, acredita que somente o poder da mente de Marya pode libertá-la, e a incentiva a se colocar em teste, pois ela precisa encontrar esses impulsos e lutar contra eles, sem evitá-los. Para ajudar em seu processo, Sandor, mordomo de Marya, recruta uma mulher na rua

³¹ **A Filha de Drácula (Dracula's Daughter)**. Direção: Lambert Hillyer. Estados Unidos: 1936. (71 min).

dizendo que ela poderia se abrigar do frio, ganhar comida e algum dinheiro por posar para uma pintura de sua patroa. Marya aguarda a jovem em seu estúdio para um estudo da sua *série de retratos de cabeça e ombros de mulheres jovens*, e neste processo, faz sua primeira vítima.

Em uma cena do filme, Marya pergunta “Sandor, olha para mim. O que vê em meus olhos?” e para isso ele responde após uma pausa: “Morte”. Como já citei em **Nunca fui líder de torcida**, já é um estereótipo clichê que personagens lésbicas ou codificadas-como-lésbicas tenham um final trágico em produções audiovisuais e, ao me apropriar dos frames da cena desse diálogo, pude manipular as imagens digitalmente e fazer com que Sandor respondesse outras coisas, provocações aceptivas no lugar da resposta lúgubre. Para fazer isso utilizo uma gíria e duas citações que foram apropriadas pela comunidade lésbica e se tornaram jargões.

A primeira é uma brincadeira com a canção [Garganta](#), de Ana Carolina, lançada em 1999, quase um hino para a comunidade lésbica brasileira. A segunda, ‘Que tu é entendida’, cita uma expressão que, segundo Danieli Machado Bezerra (2013, p. 4), se apossaram as lésbicas brasileiras de homens gays norte-americanos e europeus, que se denominavam “entendidos”. Ainda sobre o termo, cunhado e/ou popularizado em português brasileiro por mulheres de “camadas médias e altas”, Danieli Bezerra (2013, p. 5) escreve:

(...) “entendida” passa a ser um qualificativo social, ao contrário das outras referências sobre as mulheres que fazem sexo com outras, que as conotam pejorativamente, tais como sapatão e maria-homem, e passam a ser atribuídas aos espaços de sociabilidade que estão para além dos espaços lésbicos. Ser entendida é diferente de ser sapatão em ambientes nos quais as mulheres lésbicas não possam se identificar como tais.

Figura 98.
Comentário no
clipe de Garganta
no Youtube



A terceira resposta faz referência ao que diz (ou melhor, ao que *pensa*) [Nazaré Tedesco](#), vilã da novela *Senhora do Destino* (2004) interpretada por Renata Sorrah. A motivação da fala pela personagem é lesbofóbica e faz referência ao couro dos ‘sapatões’, mas a expressão tem sido ressignificada pela comunidade lésbica. A assimilação entre o frame do filme antigo com as gírias acontece em um processo de ‘remediação’. Como descreve Michelle Henning³² (2007, p. 49):

Essa familiarização do novo ou do recente é um aspecto que J. David Bolter e Richard Grusin haviam denominado “remediação”. Esse conceito chama a atenção para os modos como o novo e o velho se interceptam e coexistem. Refere-se tanto ao conteúdo como aos processos das mídias, ao ato de retrabalhar o conteúdo de uma mídia em outra mídia, à transformação de uma mídia em outra, e à hibridização de mídias.

³² HENNING, Michelle. **New lamps for old: Photography, obsolescence and social change.** In: ACLAND, Charles (Ed.). *Residual Media.* Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 2007. p. 49. No original: “This familiarization of the new or novel is one aspect of what J. David Bolter and Richard Grusin have termed ‘remediation’. This concept draws attention to the ways old and new intersect and coexist. It refers to both the content and the processes of media, to the reworking of one medium’s content in another medium, the transformation of one medium into another, and the hybridization of media”. (Tradução por Daniela Kern)



Figura 99.
A filha de Drácula
Imagem digital
2024

Murinho 2024

A frase ‘meu partido é as guria’ surgiu no mesmo período que Bandeira, em 2022. Anotei o insight coloquial em algum canto e percebi que essa seria uma boa frase para pichação, assim como penso que a junção de algumas palavras resultam em bons nomes de banda ou títulos de trabalho. Por algum tempo, inclusive, tive o hábito de manter essas frases organizadas.

A decisão sobre qual muro deveria ser pichado era importante, visto que, apesar de fazer intervenções urbanas, nunca fiz parte da comunidade do pixo, e não me via escrevendo a frase em um lugar qualquer. Cheguei à conclusão que eu deveria erguer meu próprio muro que serviria de suporte ao picho. A partir disso, noções de emancipação feminina e autonomia lésbica podem ser vinculadas à poética do trabalho. Este se torna, então, uma instalação vinculada a uma performance.

O muro, além de tela de grafite, existe no espaço urbano como algo que protege e separa. Em sua dissertação de mestrado, a também artista lésbica Dani Amorim traz apontamentos muito pertinentes acerca da relação entremulheres, espaço urbano, muros e pichações. Em sua fotoperformance *Eu construí um muro*, vestindo uma capa de chuva amarela, a artista constrói um muro mais alto e largo do que seu próprio corpo em uma ação que durou 4 dias.

Não tive a possibilidade de executar o trabalho da forma que pretendia desde o começo, mas isso fez com que eu buscasse soluções em escala reduzida. A partir disso comecei a planejar **Murinho**, uma miniatura do que seria o **Muro**, construída utilizando balas e elementos da confeitaria, área tradicionalmente associada ao feminino, que seria apresentada em um prato na abertura da exposição Sem Título nº II.

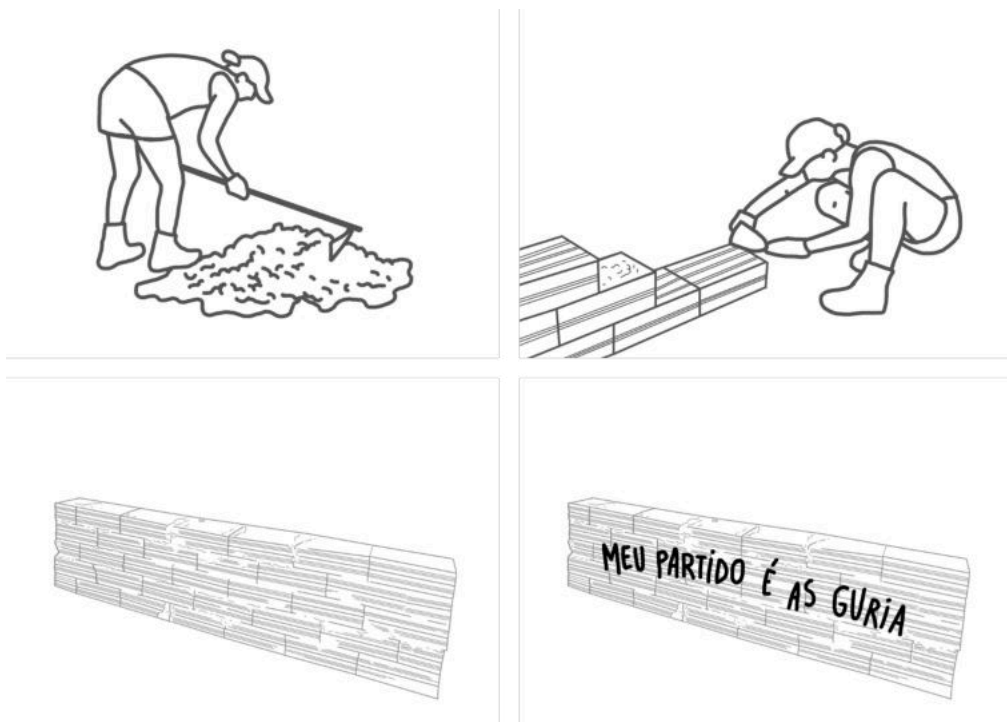


Figura 100.
Desenho digital
que descreve a
performance e
instalação **Muro**
2023



Figura 101.
Murinho, que não
resistiu à montagem
da exposição -
desmantelou-se
devido ao calor e a
alguns movimentos
bruscos.

Estandarte 2024

Fiquei muito tempo pensando em um suporte para a frase de **Estandarte**. ‘Ai, como eu queria ter dito: se tu me encostar tu tá fodido’ é um título polissêmico. Evoca assédio, abuso de poder, briga. Muitas das experiências que tive em carnavais envolveram algum tipo de conflito.

Em *toró de ideias* para exposição coletiva [Lomba Abaixo](#)³³, retomei a frase e pensei em botá-la em um estandarte, tipo de bandeira historicamente usada em situações bélicas, rituais e procissões de caráter religioso e desfiles de blocos de carnaval, escolas de samba e tribos carnavalescas.

Refletindo em aula sobre a função do estandarte na história e noções de territorialidade, medo, ameaça e autodefesa, passei a pensar nos

³³ **Mostra de arte com temática carnavalesca inaugura nesta quarta-feira na Casa Baka.** Jornal do Comércio. 6 de fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/cultura/2024/02/1141654-mostra-de-arte-com-tematica-carnavalesca-inaugura-nesta-quarta-feira-na-casa-baka.html> > Último acesso em 08/02/2024.

materiais que poderiam ser utilizados para confeccionar essa peça.

Fui a um ferro velho em busca de materiais e lá comprei o ferro de construção que, mais tarde, suportaria o tecido, e um pedaço de concertina enferrujada. Para a parte têxtil, utilizei um tecido Oxford, tradicionalmente usado em bandeiras e vexiloides, costurei nas dimensões adequadas e passei a tratá-lo com gesso e tinta. Fiz experimentos com, além do gesso, cimentos, mas estes não deram certo, e os resultados de gesso saíram melhor do que esperava. Misturando o gesso novo, descansado por alguns minutos, com o gesso já seco contido num mesmo pote, pude obter uma textura que se assemelha a de um muro. Com a ajuda de uma luva de raspa manipulei a concertina, a desprendendo de sua espiral rígida e moldando-a ao formato do estandarte. Planejei a organização das letras e, com uma fonte inspirada nas que vi em estandartes carnavalescos, entalhei-as no gesso e as colorei com cerol. Os

mesmos vidros utilizados para fazer o cerol foram, em cacos maiores, colocados na porção superior da peça, semelhante ao sistema de segurança tipicamente brasileiro que é colocar cacos de vidro em cima de muros. Essa também é a origem da cor utilizada na tipografia e na franja.



Figura 102.
Documento de trabalho: foto de muro com caco de vidro.

Figura 103.
Estandarte
Tecido, linha, gesso, tinta acrílica, ferro de construção, concertina, vidro, cerol
110 X 69 X 5,5 cm
2024



Considerações finais

É difícil conceber um encerramento para o presente trabalho, visto que não entendo que estou no final de um processo. Carrego, nesse momento, muitas descobertas recentes. Até os trabalhos que estão aparentemente concluídos podem se projetar em trabalhos novos, é quase inevitável. Além de mastigar constantemente os *revivals* da cultura visual, sigo revisitando minha própria produção em um processo constante de autoremídiação.

Estar pensando ativamente sobre o que foi feito até agora tem sido uma boa forma de amadurecer e fermentar ideias, transformá-las em algo novo, expandindo-as. Vejo que meu processo de criação se dá a partir do acúmulo e da profusão de informação, a antítese do ato meditativo. A montagem da exposição do TCC, em parte, é um reflexo desse processo, escancara a lógica de colagem, montagem ou Atlas. Tudo pode (tentar)

ser traduzido e ressignificado em diferentes contextos.

Entrei no instituto de Artes com a ideia fixa de que meu trabalho a partir dali era abstrair o que estava figurativo e limpar o que estava sujo. O tempo e o acúmulo de referências, que absorvi como possibilidades, me tornaram mais consciente e acolhedora do que, hoje, entendo como processo criativo. Aprendi que, inevitavelmente, a experiência vivida é o ponto de partida. O medo paralisante de olhar para si e se ver na própria produção artística está consideravelmente atenuado, e mal posso esperar para descobrir mais nomes para os procedimentos operacionais que realizo repetidamente há tantos anos, como a apropriação, tradução, transposição, o deslocamento e o remix. Questiono se isso irá crescer ou se esgotar, mas não me preocupo com a resposta.

O primeiro passo, de olhar para a própria produção, foi dado - a partir disso posso buscar olhar mais e além, demorar, esmiuçar o que antes era tão rápido. A materialização das ideias a partir do registro, seja escrito ou desenhado, é uma tentativa de tirá-las da mente e mantê-las seguras na superfície do papel (Polidoro, 2014, p. 35). O caderno de desenhos ou, eventualmente, qualquer papel que resista ao tempo de maturação entre o despejo da ideia e a revisitação, é um documento de trabalho que guarda consigo potencial para se tornar obra. Estas anotações, assim como qualquer documento, preservam *algo* e permitem que essa *alguma coisa* se desloque no tempo, o que pode lhe conferir cada vez mais significado. Se essa *coisa* vem a ser exposta em algum momento, é estabelecida a conexão do íntimo com o público. A dicotomia público/privado é tema caro às feministas, discutido com preocupação há muitos anos, e a tentativa de revelar na produção artística o que é íntimo, pode ser uma forma de constatar que, como reforça Hanisch (1970), o pessoal é político.

Devido à busca pelo letramento de gênero³⁴ e ao interesse pelas teorias feministas, compreendo que a linguagem, o discurso e a cultura visual têm papéis importantes nos processos de subjetivação do ser (Silva; Oliveira; Zanello, 2019, p. 3). Para além da análise do discurso, da hermenêutica, e da vontade de conhecer o mundo acumulando repertório e vocabulário, o interesse de toda vida pela linguagem sempre tomou novos rumos, ainda que difusos. Imagino que seja importante, agora, que eu me dedique mais ao(s) assunto(s), visto que os trabalhos mais recentes não têm escapado do texto. Olhando para a trajetória no Instituto de Artes, percebo, inclusive, que as palavras eram

³⁴ Sobre o conceito de gênero, Guacira Lopes Louro (1996, p.9 - 10) escreve que “(...) gênero não se pretende significar o mesmo que sexo, ou seja, enquanto sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, gênero está ligado à sua construção social como sujeito masculino ou feminino. (...) Entendendo gênero fundamentalmente como uma construção social - e, portanto, histórica-, teríamos de supor que esse conceito é plural, ou seja, haveria conceitos de feminino e de masculino, social e historicamente diversos. (...) Assim, o conceito buscava se contrapor a todos(as) que apoiavam suas análises em argumentos essencialistas, ou seja, apontava não para um *essência* feminina ou masculina (natural, universal, imutável), mas para processos de construção ou formação, histórica, linguística e socialmente determinados (e, então, múltiplos)”.

escondidas, diminuídas, e, quando visíveis, eu as tratava como intrusas. Em um desenho de observação de um crânio que realizei na aula de Fundamentos da Linguagem Visual, no meu primeiro semestre de curso, escrevi ‘[And the rumour spread that I was aging fast](#)’ (à esquerda da Figura 12), trecho de *Width of a Circle*, de David Bowie. No semestre seguinte, ainda em 2018, em exercícios da disciplina de Atelier de Percepção e Criação II, inseri texto para treinar as novas técnicas que estava aprendendo. Ali, fiz uma brincadeira entre ‘ponta seca’ e ‘boca seca’, citando [Sofá Florida](#), música da banda [Biônica](#). Esses exercícios foram feitos em um caderno de desenhos, onde eu já tinha facilidade em ‘comentar’ graficamente o que estava pensando ou o que era dito por outras pessoas e me chamava a atenção.



Em **Queria que desenvolvessem um fungo pra te eliminar** (Figuras 48 e 49) o texto era coberto pelos papéis transparentes e se tornava textura, só se revelando com uma grande proximidade física da observadora. A partir da retomada da produção antecedente entre 2022 e 2023, percebo, me sentindo a última a saber, que o texto é parte fundamental do meu processo de criação e é um elemento que permanece pulsante em minha produção há anos, o que me fez ter mais coragem para pensar em trabalhos baseados em texto em maiores dimensões, como **Abuse of minha boa vontade comes as no surprise, It's not a quiet meditation** e **Estandarte**.



Figura 104. Detalhes de exercícios de percepção cujo objeto era um blister de remédio que realizei em caderno de desenhos.

Apesar da recente coragem aumentada, a realização da exposição individual Sem Título nº II fez com que eu me sentisse muito exposta. A maior parte das minhas amigadas e da minha família não tinha muita ideia do que eram os meus trabalhos até este momento. Posso dizer que, em minha trajetória no Instituto de Artes, falar ou escrever a respeito da própria produção artística era uma enorme dificuldade; com o tempo, se tornou uma obrigação; e por fim, um trabalho ao qual estou disposta a continuar me dedicando. Tem sido uma experiência enriquecedora e gratificante.

Algumas imagens



Figura 105.
Exposição Sem Título nº II. Na foto é possível ver **História Teoria e Crítica, Postais, Estandarte e Bandeira**. Foto: Jonas Dieter

Figura 106.
Visitantes escolhem **Postais**
(**Coisas que eu ainda não**
finha entendido) e adesivos da **Bandeira**. Foto: Sofia Kerr



Figura 107.
A filha de Drácula. Foto: Sofia Kerr



Figura 108.
It's not a quiet meditation
Foto: Joana Falleiro Custódio



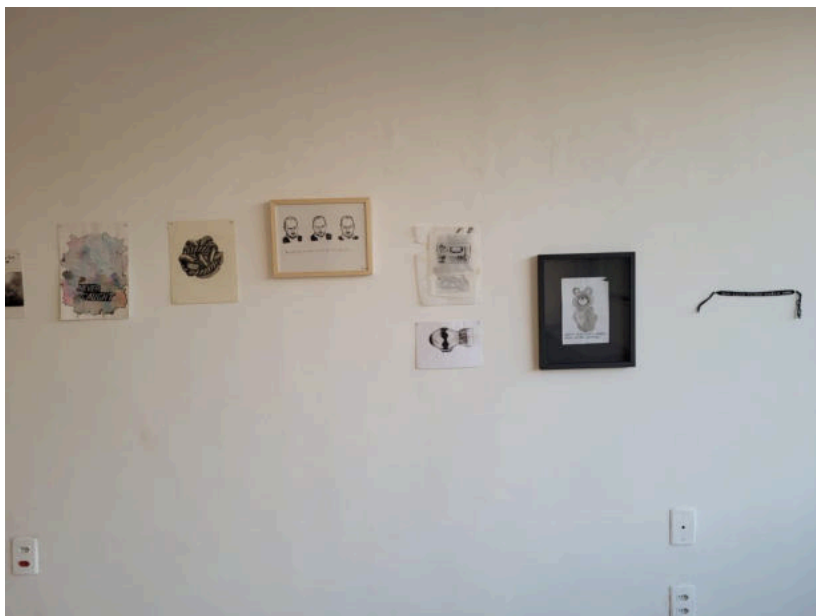


Figura 109.
Parede Oeste, registro do momento da montagem.



Figura 110.
Jesus, Youth e Madura pra idade
ou O mundo pertence a você.
Foto: Marion Velasco

Figura 110.
Tributo, Valisa e Eisbär.
Foto: Marion Velasco





Figura 111.
Filosofia Kac, Tia Sukita/XX XX XX e T.
 Foto: Sofia Kerr

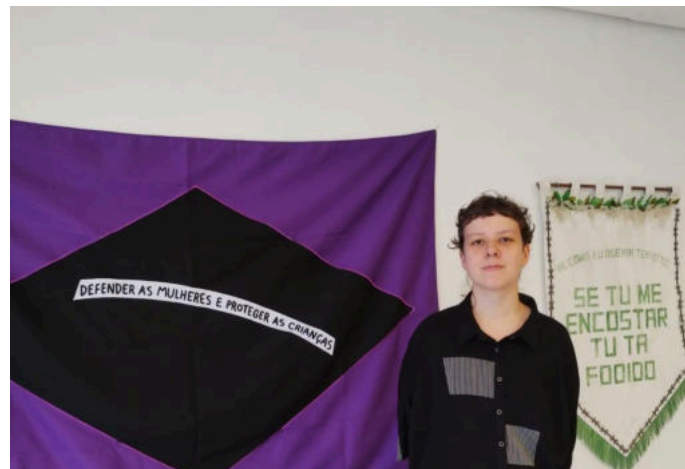


Figura 112.
 Registro da montagem.
 Foto: Maria Luiza Sacknies

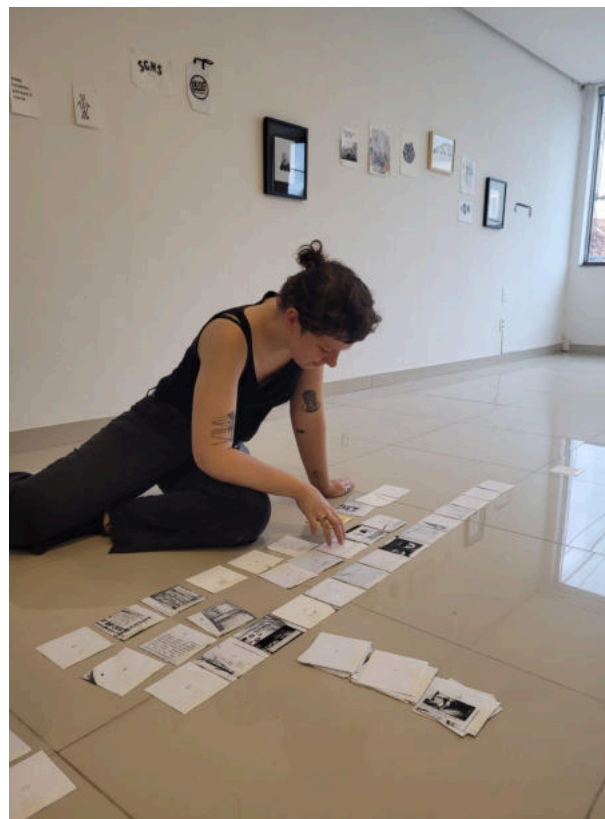


Figura 113.
 Registro da montagem.
 Foto: Sara Schwalm

Referências

AMORIM, Daniela. **De fora para dentro: ativações de um corpo específico**. Dissertação, PPGAV - UFRGS. Porto Alegre, 2021.

_____. **Dentro e fora**. In: Revista PHILIA, v. 2, n. 2. Porto Alegre, 2020.

ARENALES, Luis; BOTTI, Nelma. Taísa de Souza Machado. **A doença de sofrer por doença**. In: Psychiatry on line Brasil, v. 19 . n. 1. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.polbr.med.br/ano14/art03_14b.php>

AULER, Livia. **Às minhas antepassadas: genealogias lésbicas e feministas**. Trabalho de Conclusão de Graduação, UFRGS. Porto Alegre, 2021.

_____. **Histórias de resistência e (in)visibilidades: a artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres**.

Dissertação, PPGAV - UFRGS. Porto Alegre, 2019.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **Manual do artista-etc. 1**. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que são também obras....** Traduzido por Flávio Gonçalves. In: Revista Valise, v. 3, n. 6. Porto Alegre, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L & PM, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERDAHL, Daphne. **'(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things.** In: Ethnos, v. 64, n. 2. Minneapolis, 1999. p. 192-211. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00141844.1999.9981598>>

BEZERRA, Danieli Machado. **Tu é entendida, né, doidinha?** In: III Simpósio Internacional de Educação Sexual. Anais do [...]. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2013.

CADOR, Amir. **A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais.** In: MODOS: Revista de História da Arte, v. 6, n. 2, p. 59 - 90. Campinas, 2022.

CORONA, Marilice. **Início de um jogo: um estudo sobre os documentos de trabalho no processo artístico de Flávio Gonçalves.** In: Revista :ESTÚDIO, artistas sobre outras obras, v. 4. Lisboa, 2011.

DIAS, Bianca Coutinho. **Sophie Calle: a construção de um território singular.** Niterói: UFF, 2016.

DINIZ, Débora. **Carta de uma orientadora: o primeiro projeto de pesquisa.** 2. ed. Brasília: Letras Livres, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. 10 ed. São Paulo : Perspectiva, 2015.

FIRESTONE, Shulamith. **The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution.** New York, 1970.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição crítica.** Traduzido por Gisele Ribeiro. In: concinnitas ano 9, vol. 2, n. 13. Rio de Janeiro, 2008.

_____. **L' 1%, c'est moi.** In: Texte zur Kunst, n. 83. Berlin, 2011. p. 114 - 127.

_____. **O que é Crítica Institucional?** Traduzido por Daniel Jablonski. In: concinnitas ano 15, vol. 2, n. 24. Rio de Janeiro, 2014.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante (Das Unheimliche).** Traduzido por Paulo César de Souza. In: Freud (1917 - 1920) - Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329 - 376.

GERNSEBACK, Hugo. **The Isolator**. In: Science and Invention, v. 13, n. 3. New York: Experimenter Publishing Company, Inc. 1925. p. 214 e 281. Disponível em: <<https://www.worldradiohistory.com/Archive-Electrical-Experimenter/SI-1925-07.pdf>>

GONÇALVES, Flávio. **Documentos de trabalho: percursos metodológicos**. In: Revista-Valise. Porto Alegre, v. 9, n. 16, 2020.

_____. **Uma visão sobre os documentos de trabalho**. In: Panorama Crítico, v. 2. Porto Alegre, 2009.

GRAHAM, Dee; RAWLINGS, Edna; RIGSBY, Roberta. **Amar para sobreviver: mulheres e a Síndrome de Estocolmo Social**. Traduzido por Mariana Coimbra. São Paulo: Editora Cassandra, 2021.

GREGOLI, Roberta. **Violência simbólica e inclusão pela língua: uma introdução**. In: Mulheres e violências: interseccionalidades. Brasília: Technopolitik, 2017.

HANISCH, Carol. **The Personal Is Political**. In: Notes from the second year: WOMEN 'S LIBERATION. New York, p. 76-78, 1970. David M. Rubenstein Rare Book &

Manuscript Library, Duke University Disponível em: <<https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlms01039>>

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Traduzido por Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2022.

KERN, Daniela. **Tradição em paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias"**. Porto Alegre: Editora do Museu Julio de Castilhos, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. In: **Nas redes do conceito de gênero**. In: LOPES, Marta Julia Marques; MEYER, Dagmar Estermann; WALDOW, Vera Regina. **Gênero e Saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MACEIRA, Rodrigo. **Palavra pública, entre o desvio e a reobjetualização: uma trama para o letreiro luminoso na arte contemporânea**. In: Outras Fronteiras, v. 9, n. 1. Mato Grosso, 2021.

MILLER, Casey; SWIFT, Kate. **Words on Women**. Indiana: iUniverse, 2000.

MIQUELIN, Lara M. F.; CAMACHO-LOBATO, Luciana. **Avaliação da Qualidade de vida em Portadores de Globus**. São Paulo: UNIFESP, 2012.

MORRIS, Faith. **The Trabant and the Mercedes: A Psychological Analysis into the Disjunction of German Reunification**. Senior Thesis, Department of Psychology - USC. Columbia, 2020.

NEW YORK RADICAL WOMEN. **Notes from the first year**. New York, 1968. David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library, Duke University. Disponível em:<<https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlmms01037>>

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma: fragmentos justapostos**. Tese, PPGAV - UFRGS. Porto Alegre, 2003.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Traduzido por Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. v. 1, n. 2. São Paulo: ARS, 2003.

POLIDORO, Marina. **Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem**. Dissertação, PPGAV - UFRGS. Porto Alegre, 2014.

_____. **Como capturar imagens : sobre apropriações, cópias, rastros e traduções**. In: Revista-Valise, v. 11, n. 19. Porto Alegre, 2022. p. 79 - 87.

_____. **Sobre as coisas que escolhemos guardar ou que não conseguimos descartar: documentos de trabalho**. In: Panorama Crítico, v. 3. Porto Alegre, 2009.

RADICALESBIANS. **The Woman-Identified Woman**. New York, 1970. Disponível em: <<http://lzigelyte.digitalscholar.rochester.edu/queertheory/wp-content/uploads/2018/02/Woman-Identified-Woman.pdf>>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Traduzido por Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Paradoxos da arte política.** In: O espectador emancipado. Traduzido por Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 51-81.

Secretaria de Políticas para as Mulheres do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. **Manual para o uso não sexista da linguagem: o que bem se diz bem se entende.** Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3034366/mod_resource/content/1/Manual%20para%20uso%20n%C3%A3o%20sexista%20da%20linguagem.pdf>

SOVA, Down. **Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas.** New York: Checkmark Books, 2004.

TEDESCO, Elaine. **Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica “A Ira de Deus”, de Alfredo Nicolaiewsky.** In: Revista Farol, v. 16, n. 22. Vitória, 2020.

THIJE, Jan D. ten. **The Transition from Misunderstanding to Understanding in Intercultural Communication.** In: L. Komlosi, P. Houtlosser & M. Leezenberg (Eds.), Communication and Culture. Argumentative, Cognitive and Linguistic Perspectives.

Amsterdam: Sic Sac, 2003. Disponível em: <<https://www.jantenthije.eu/wp-content/uploads/2010/08/2003-tenhije-transition-misunderstanding.pdf>>

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Cópia e paródia: práticas de si na arte contemporânea de mulheres e a crítica feminista à História da Arte.** In: Gênero, subjetivação e perspectivas feministas. Brasília: Technopolitik, 2019. Capítulo 11, p. 309.

VILLARI, Rafael A. **É possível uma história da histeria?** In: Revista de Ciências Humanas, Florianópolis: EDUFSC, n. 29. Santa Catarina, 2001. p. 131-145.

CIP - Catalogação na Publicação

Ahlert, Andressa
Sem Título n° II: articulações do pessoal e do político no processo artístico / Andressa Ahlert. -- 2024.
222 f.
Orientadora: Marina Bortoluz Polidoro.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Cultura Visual. 2. Linguagem. 3. Memória. 4. Mídia. 5. Palavra. I. Polidoro, Marina Bortoluz, orient. II. Título.