

DIVERSAS E PLURAIS: LINHAS, LÃS, AGULHAS, MISSANGAS, LANTEJOLAS, BOTÕES, TECIDOS... NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DAS DISSIDÊNCIAS SEXUAIS E DE GÊNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Fábio José Rodrigues da Costa¹

Resumo: O artigo traz um panorama sobre as práticas não artísticas e artísticas das dissidências sexuais e de gênero a partir de técnicas e materiais que constituem os saberes e fazeres têxteis, desde a segunda metade do século XX até as duas primeiras décadas do século XXI. Tensiona os apagamentos desses não artistas e artistas pela História e História da Arte e tece uma contranarrativa do lugar dos femininos no artesanato e na arte têxtil a partir das diversas e plurais formas de pensar/criar desde a margem/marginalidades que estão submetidas as dissidências sexuais e de gênero.

Palavras-Chave: Dissidências sexuais e de gênero. Práticas Artísticas. Arte Têxtil.

MISCELLANEOUS AND PLURAL: THREADS, WOOL, NEEDLES, BEADS, SEQUINS, BUTTONS, FABRICS... IN THE ARTISTIC PRACTICES OF SEX AND GENDER DISSIDENCIES IN CONTEMPORARY ART

Abstract: The article provides an overview of the non-artistic and artistic practices of sexual and gender dissidences based on techniques and materials that con-

¹ Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri – URCA. Líder do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos – GPEACC/CNPq. Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ensino da Arte – NEPEA. Endereço eletrônico: fabio.rodrigues@urca.br.

stitute textile knowledge and practices from the second half of the 20th century to the first two decades of the 21st century. It tensions the erasures of these non-artists and artists through the History and History of Art and weaves a counter-narrative of the place of women in handicraft and textile art from the diverse and plural ways of thinking/creating from the margin/marginalities that are subject to sexual dissidences and gender.

Keywords: Sexual and Gender Dissidences. Artistic Practices. Textile Art.

En este momento de la historia no es posible obviar la evidencia de que el mundo, también el del arte, está habitado no solo por el hombre, sino que existen seres de distinto sexo y género y que ello se refleja y trata en las creaciones artísticas.

M.^a Teresa Alario Trigueros

Este artigo foi gerado a partir das investigações em andamento na linha de pesquisa “Arte/Educação para uma educação dissidente” do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos (GPEACC/CNPq), do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA). Nosso caminho investigativo articula práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero com os processos de ensino, aprendizagem e criação em artes visuais em contextos escolares e não escolares e como estas articulações e imbricamentos colaboram para pensar um projeto emancipatório que oriente as práticas docentes, com base nas contribuições da teoria *queer* (BUTLER, 2016, 2019; BENTO, 2011, 2017; LOURO, 2001, 2018; MISKOLCI, 2020; COLLING, 2011, 2015, 2016, 2019), do pensamento *queer* decolonial (BUTTI, 2011; CANFIELD, 2010; COSTA, 2019), do *queer of color* (MUÑOZ, 1999, 2006) e das abordagens transfeministas (NASCIMENTO, 2021; OLIVEIRA, 2020a, 2020b) que estão sendo tecidas, a partir de teóricas travestis e transexuais.

Início este texto citando a Maria Teresa Alario Trigueiros (2008), para a partir dessas primeiras linhas tensionar e desconstruir imaginários que orbitam nossas práticas educativas e culturais que marginalizam os fazeres e saberes têxteis, ora situando-os como artesanato e por isso não gozando do estatuto de arte; ora situando-os como de natureza do feminino e, portanto, seu lugar seria o da casa e não dos museus, galerias ou centros culturais.

Estes imaginários e, principalmente, essa perspectiva que vincula o têxtil como prática de mulheres cisgêneras acaba por exercer a função de regular e sedimentar papéis normativos de gênero (BRYAN-WILSON, 2017), o que Lauretis (2019) considera como uma tecnologia da política de gênero que atravessa corpos e práticas culturais e sociais.

No entanto, a vinculação ou associação do têxtil como prática de mulheres cisgêneras não significa que elas tenham gozado ou gozem de qualquer privilégio, uma vez que o patriarcado historicamente tem tratado o trabalho das mulheres na indústria têxtil e, principalmente, do vestuário, por meio do trabalho não remunerado, do racismo e de desigualdades que afetam a milhões de mulheres no mundo atual.

Para Julia Bryan-Wilson (2017), os têxteis ocupam um lugar central nas histórias tradicionais, explodem como potências de resistência a essa tradição e é reivindicado por grupos hegemônicos e contra hegemônicos. Ainda para a autora, os têxteis são objetos a serem compreendidos, mas como ocorre com qualquer sistema de linguagem, eles são densos, com vários significados e estão disponíveis para uma variedade de leituras e interpretações conflitantes. Nesse sentido, Bryan-Wilson define têxteis para se referir a tudo que vai das técnicas baseadas em agulhas como apliques a roupas produzidas em massa, fibras como cordões, barbante e fios, objetos marginalmente “feitos à mão”.

Assim, seja entre mãos e máquina, ou entre estados de devir e do desfazer, os têxteis são fazeres que constituem a

história, a trajetória e a memória de suas criadoras, seja como fazeres não artísticos e artísticos (BRYAN-WILSON, 2017). Com o propósito de identificar práticas não artísticas e artísticas das dissidências sexuais e de gênero, suas relações, imbricamentos, tramas e políticas no processo de pensar/criar por meio de práticas consideradas de mulheres cis-gêneras pela história da arte, este artigo entende os têxteis como resultado do processo de criação que, pelas mãos de não artistas e artistas, tratam de políticas, de pessoas, de momentos, de afetos, de memórias e de expressões das dissidências sexuais e de gênero. Assim como, busca visibilizar esses artefatos/objetos como memórias de lutas, de afetos e de sentimentos. De histórias tecidas por dissidentes sexuais e de gênero que entre mãos e máquinas, pensam, sentem e fazem a partir de corporalidades, materialidades, construções comunitárias e das interseccionalidades de raça, classe, gênero e sexualidades (BRYAN-WILSON, 2017).

Lanço, portanto, para nossa reflexão a seguinte pergunta: que importância pode adquirir um suéter de malha pura para um museu? Ou melhor, o que muda quando um museu adquire para seu acervo e coleção um suéter de malha pura tecido por uma mulher lésbica? Segundo o site do *Schwule Museum* (Museu da Homossexualidade ou Gay), criado em 1985 na cidade de Berlim, a ativista lésbica Ulrike Lachmann (Figura 1), no início dos anos de 1980, tricotou um suéter de lã pura com muito amor e o usou por vários anos. O suéter é carregado de simbolismo lésbico com seus signos femininos, signos lésbicos, triângulos rosa, machado duplo e lua crescente ou minguante (mulher lua), que são alternados entre listas horizontais coloridas. Ainda para o site do museu, as cores correspondem ao contexto dos feminismos da época, com destaque para os corações que foram tricotados em roxo fazendo alusão a segunda onda do movimento feminino e seu slogan “O feminismo é a teoria, ser lésbica é a prática”. O artefato/objeto foi doado ao museu em 2019, por sua criadora, passando a fazer parte da coleção e arquivo.

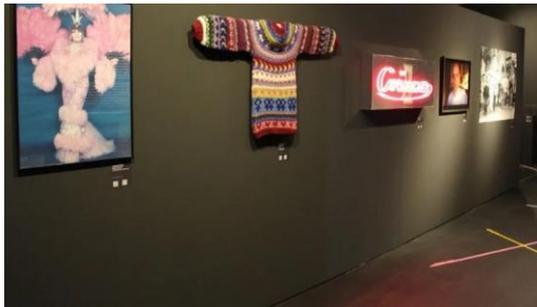
Figura 1 — Ulrike Lachmann usando seu suéter lésbico



Fonte: www.schwulesmuseum.de/bibliothek-archiv/6127/?lang=en.

Em 2020, o museu realizou a exposição "100 Objetos: Um Arquivo de Sentimentos", com curadoria de Peter Rehberg. O curador trabalhou para essa mostra com um total de 100 objetos pertencentes ao arquivo do museu e organizou a exposição a partir de cinco sentimentos: alegria, cuidado, desejo, raiva e medo. O suéter lésbico foi um dos objetos expostos (Figura 2).

Figura 2 — Exposição "100 Objetos: Um Arquivo de Sentimentos", 2020



Fonte: <https://benwritesthings.com/100-objects-an-archive-of-feelings-schwules-museum/>.

A exibição do suéter de lã pura pelo *Schwule Museum* pode nos sugerir que o uso de técnicas e materiais para criação de artefatos/objetos considerados artesanais seja algo novo nas práticas não artísticas e artísticas das dissidências

sexuais e de gênero. Entretanto, anteriormente ao suéter de lã pura, lésbicas criavam à mão, desde a década de 1970 nos Estados Unidos, seus dildos e outros objetos sexuais.

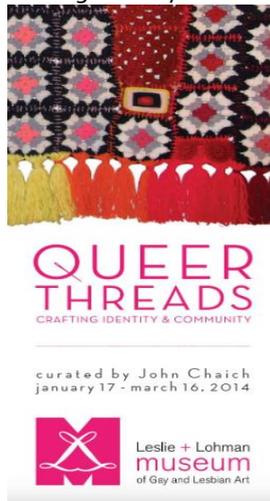
Pensar no têxtil como memória e como evocador de memórias ao ser exposto em museus deveria ser uma prática comum e claro que os artefatos/objetos não artísticos e artísticos das dissidências sexuais e de gênero deveriam compor toda e qualquer exposição, seja ela etnográfica, antropológica ou artística. Mas a realidade que vivenciamos, pese a TRANSLGBTIFOBIA que nos afeta e mesmo nos mata, parece que não diz muito às instituições museológicas, como destacam Batista e Boita (2018, p. 253), ao se referirem ao contexto brasileiro. Para os autores, "De fato, nos mais distintos campos que se silenciam, aí está a Museologia. Majoritariamente indiferente ao extermínio, mas focada nos objetos glamorosos, o campo tende a ser meramente decorativo em relação às minorias políticas." E no que diz respeito as culturas LGBTI+ e das dissidências sexuais e de gênero é ainda mais escancarado o preconceito e o descaso, pois "nem mesmo nossos adereços a interessam: a ausência de ações sobre a questão LGBT nos mais de três mil museus do país é chocante quando se percebe a emergência do genocídio de pessoas LGBT" (BATISTA; BOITA, 2018, p. 253).

Esse cenário aponta para o papel e importância para alguns poucos museus, como é o caso do Museu da Diversidade de São Paulo que foi criado em 2011 no Brasil. Essas instituições são um misto de instituições governamentais e ativistas, ou seja, mesmo estando vinculadas às secretarias de cultura municipais, estaduais ou mesmo federal, não deixam de ser ativistas dado que se especializam tanto nos artefatos/objetos das culturas das dissidências sexuais e de gênero, como, também, em promover exposições de práticas artísticas, reunindo coletivos de artistas ou mesmo exposições individuais. Outros museus surgem a partir de coleções particulares e se mantêm fora do domínio governamental,

como é o caso do *Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art* de *New York*, que possivelmente possui a maior coleção de artes LGBTI+ e das dissidências sexuais e de gênero do mundo.

Em 2014, o *Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art* de *New York*, hoje conhecido apenas como *Leslie-Lohman Museum of Art*, realizou a exposição *Queer Threads: Crafting Identity and Community* (Figura 3). A exposição contou com a participação de vinte e quatro artistas de várias geografias de todo o mundo. Segundo o curador John Chaich, a proposta era reunir um coletivo que se utilizando de técnicas, materiais e fios tratavam da diversidade de experiências lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e *queer*.

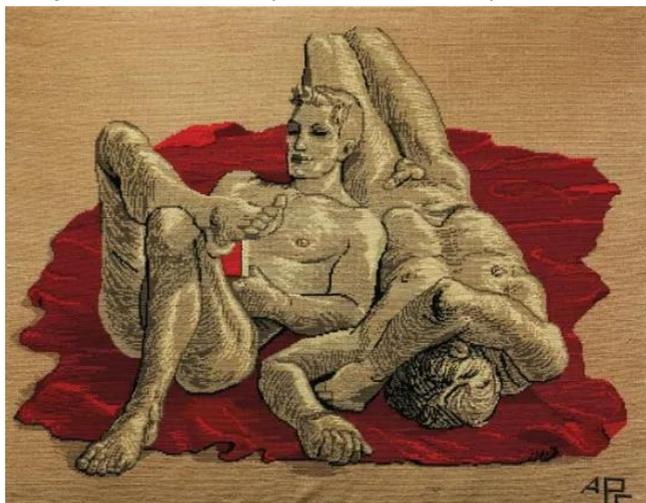
Figura 3 — Print do catálogo da exposição *Queer Threads: Crafting Identity and Community*, 2014



Fonte: https://issuu.com/leslielohmanmuseum/docs/queerthreadscatalogue_final.

E sobre estas experiências, a exposição exibiu um bordado de 1955 do artista Allen Porter (1934-), que retrata cena homoafetiva e homoerótica (Figura 4).

Figura 4 — Allen Porter, *Untitled*, ca. 1955, Lã sobre algodão, coleção Leslie-Lohman, presente de Timothy Stuart Warner



Fonte: <https://filthydreams.org/2014/01/28/crochet-embroidery-and-macrame-oh-my-finding-the-queer-in-craft-at-queer-threads>.

Fora das instituições especializadas nas práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero, entre o fim de 2019 e o começo de 2020, o *Queens Museum* prestou uma linda homenagem ao artista Nicolas Abdallah Moufarrege (1947-1985), com a exposição “*Nicolas Moufarrege: Recognize My Sign*”, um dos mais significativos nomes da pintura bordada e da tapeçaria (Figura 5).

Figura 5 — “The First Time Ever I Saw the Volcano”. Linha e pigmento em tela de bordado (1979). 45 × 57



Fonte: <https://hyperallergic.com/538328/the-unbridled-exceptional-techniques-of-nicolas-moufarrege/>.

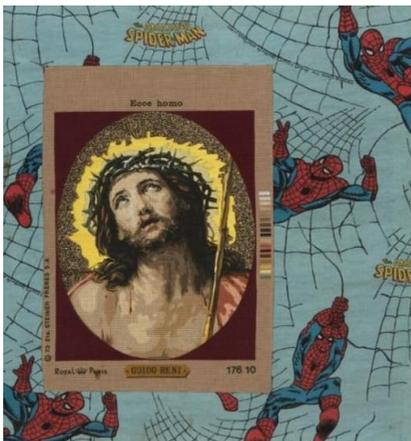
Nicolas Moufarrege, nasceu em Alexandria no Egito e seus pais eram libaneses. Moufarrege dedicou-se à prática artística logo após obter sua graduação e pós-graduação em Química pela *American University of Beirut*, Líbano em 1965 e 1968. Ainda em 1968 mudou-se para Cambridge, Massachusetts, após receber uma bolsa *Fulbright* e trabalhou como professor assistente na Universidade de Harvard. Ao regressar para Beirute — Líbano, em 1973 fez sua primeira exposição individual de tapeçarias na *Triad Condas Gallery*. Moufarrege mudou-se de Beirute para Paris — França em 1975, logo após o início da Guerra Civil Libanesa. Vivendo na Europa até 1980, seu trabalho foi incluído em exposições na *Mathaf Gallery*, Londres (1976); *Gallery Kamp*, Amsterdam (1977); Galeria George Zeeny, Beirute (1979); e *Galleries de Varenne* | Jacques Damase, Paris (1980).

Moufarrege migrou definitivamente para os Estados Unidos em 1981 e, em 1985, aos 37 anos faleceu por complicações relacionadas à AIDS. Apesar de sua curta estadia em New York, o artista teve uma presença singular no florescen-

te cenário artístico do East Village. Como crítico de artes colaborou com importantes revistas, como a *New York Native*, *Arts Magazine*, *Flash Arts* e *Artforum*. Como curador foi responsável pelas exposições *NY Times Front Page* (1982), *A Flag for os anos 80* (1983), *Intoxication* (1983) e *Ecstasy* (1984) na Monique Knowlton Gallery em Nova York. Ainda em vida teve duas exposições individuais em Nova York: *On Pins and Needles na Gabrielle Bryers Gallery* (1983) e na *FUN Gallery* (1985).

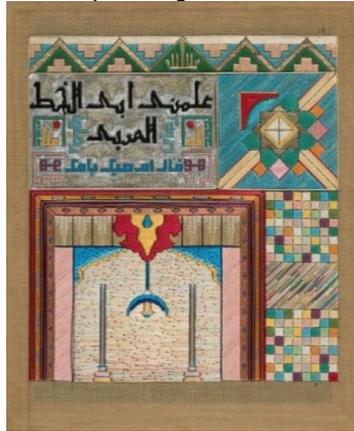
A prática artística de Moufarrege envolve uma narrativa pessoal que brinca e ao mesmo tempo ironiza a arte e a história da arte, com suas pinturas bordadas e tapetes que misturam referências de esculturas clássicas e pinturas barrocas com heróis de quadrinhos (Figura 6), desenhos de azulejos islâmicos, arte pop e caligrafia árabe (Figura 7). Ainda em suas pinturas bordadas, traz referências orientais e ocidentais, ficção e realidade e registros pessoais e históricos (Figura 8).

Figura 6 — Título desconhecido, nd. Fio e pigmento em tela de bordado



Fonte: <https://visualaids.org/artists/nicolas-moufarrege>.

Figura 7 — Languages,1980. Linha e pigmento em tela de bordado, 18 "x 15"



Fonte: <https://visualaids.org/artists/nicolas-moufarrege>.

Figura 8 — Título desconhecido, nd. Linha, tela de bordado pré-impressa, tecido e tela de bordado



Fonte: <https://visualaids.org/artists/nicolas-moufarrege>.

O têxtil como práticas não artísticas e artísticas acompanha a história, assim como documenta suas vitórias e perdas. Muitos fazeres tradicionais em diferentes culturas prestam homenagens a seus entes queridos por meio de bordados, de colchas, de camisas, de lenços e painéis. Essa

tradição foi muito utilizada por não artistas e artistas a partir da pandemia da AIDS nos Estados Unidos.

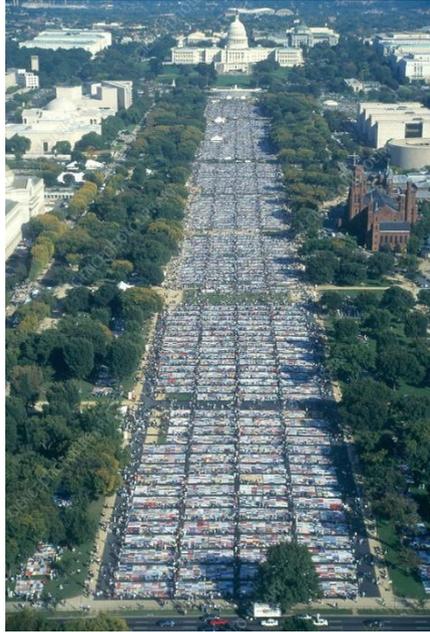
Para Bryan-Wilson (2017), o têxtil, assim como os materiais utilizados por não artistas e artista para a manufatura de objetos a partir da pandemia da AIDS, pode ser comparado a um relicário que recorda muitas histórias. E nada mais expressivo e mesmo emocionante do que o *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* (*AIDS Memorial Quilt* ou *AIDS Quilt*), iniciado em 1985 pelo ativista Cleve Jones que pediu as pessoas que escrevessem os nomes de entes queridos que morreram por complicações relacionadas à AIDS. Oficialmente o projeto começou em 1987, com a primeira exibição das colchas de retalhos. Hoje, o *AIDS Memorial Quilt* pode ser considerado como a maior tapeçaria do mundo com suas 54 toneladas, o que inclui cerca de 50.000 painéis dedicados a mais de 105.000 pessoas (Figuras 9 e 10).

Figura 9 — AIDS memorial quilt. View of the AIDS memorial quilt, part of the "Names project" for remembering and honouring AIDS victims. A quilt is assigned to each victim with their name and insignia on it. AIDS. Photographed in Washington D.C.



Fonte: <https://www.sciencephoto.com/media/251460/view>.

Figura 10 — 1996 The AIDS Memorial Quilt in Washington, D.C. As seen from atop the of the Washington Memorial 45,000 panels covering 15 city blocks



Fonte: <https://www.sciencephoto.com/media/665104/view>.

Um dos principais nomes do ativismo e do artivismo na luta contra a AIDS é o artista estadunidense Hunter Reynolds (1959-). Seu processo de criação trata de questões de identidade de gênero, histórias políticas, sociais e sexuais, luto e perda, sobrevivência, esperança e cura. Reynolds é muito conhecido pela performance *Patina du Prey's Memorial Dress* (Vestido Memorial Patina du Prey's), que foi executada pela primeira vez em 1993 (Figura 11).

Figura 11 — Performance Vestido Memorial, Hunter Reynolds (1993)



Fonte: <https://www.artforum.com/interviews/hunter-reynolds-on-patina-his-alter-ego-81320>.

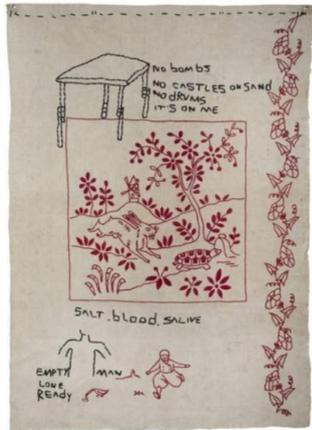
A *performance* do Reynolds, que durou de 1993 a 2007, poderia ser apenas mais um dissidente sexual usando um vestido, porém a peça de vestuário carrega 26.000 nomes que foram transcritos, impressos e colados para criar uma serigrafia. Os nomes são de pessoas que faleceram por complicações decorrentes da AIDS.

O tema arte e pandemia ganhou mais uma página com a pandemia da Covid-19, iniciada em março de 2020. De um momento para o outro nos refugiamos em nossas casas, evitamos o contato social e experimentamos os efeitos de um vírus que durante a escrita desse artigo já matou mais de 550 mil pessoas, só no Brasil, e no mundo mais de 4 milhões de pessoas e segue aumentando. Diferentemente da pandemia da Covid-19 que ainda em 2020 a ciência desenvolveu vacinas, a pandemia da AIDS vitimou e segue vitimando muita gente no mundo sem que se tenha investimentos para o desenvolvimento de vacinas, ainda que tenham ocorridos avanços em relação aos medicamentos antirretrovirais que, mesmo não matando o vírus, evitam sua multiplicação no organismo e o enfraquecimento do sistema imunológico. Nesse momento, temos uma primeira vacina contra o HIV

sendo testada já em fase três, após 40 anos desde o surgimento da AIDS.

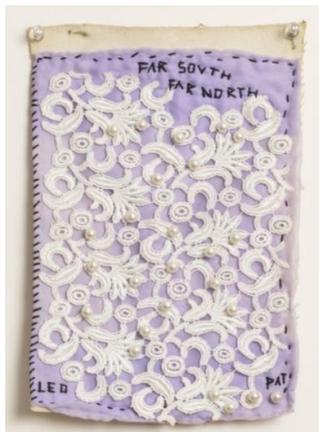
A pandemia da AIDS tirou da cena artística dissidentes sexuais como o brasileiro José Leonilson (1957-1993), que logo após ser diagnosticado com HIV em 1991, dedicou-se ao bordado até sua morte em 1993, com 36 anos (Figuras 12 e 13). Os bordados de Leonilson remetem ao íntimo, ao autobiográfico e se aproxima aos painéis de tecido bordado e das colchas de retalho que muitos dissidentes sexuais e de gênero teciam quando testavam positivo pelo HIV ou mesmo durante o surgimento de complicações e a morte parecia inevitável. Bem como, com painéis que familiares, amigos e companheiros montavam para recordar de seu ente que se foi, o que Bryan-Wilson (2017) chama de *an expectant and resigned gesture* (um gesto expectante e resignado).

Figura 12 — Empty man. Linha em linho bordado, 53 x 37 cm, 1991



Fonte: <https://visualaids.org/artists/leonilson>.

Figura 13 — Far south far north. Renda de guipure, linha e contas em voile em tela não esticada, 28 x 18 cm.1991



Fonte: <https://visualaids.org/artists/leonilson>.

O artista paraguaio Feliciano Centurión (1962-1996), contemporâneo a Leonilson, porém vivendo em Buenos Aires onde faleceu em 1996, aos 36 anos, em decorrência advinda da AIDS, desenvolveu sua prática artística desde os anos de 1980 com pintura em tecido e bordado. Diferente de Leonilson, Centurión viveu sua sexualidade abertamente e a trouxe para sua prática artística, pois defendia que o pessoal é político. Antes do diagnóstico, seus grandes painéis pintados sobre cobertores sintéticos baratos que eram distribuídos a pessoas sem teto ou para confecção de malas, remetiam a animais de seu contexto cultural paraguaio (Figuras 14 e 15).

Figura 14 — Tigres (Tigers). Acrílico sobre cobertor, 70 7/8 "x 72 3/4", 1993



Fonte: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>.

Figura 15 — untitled. Tinta acrílica sobre manta sintética, 239 x 192 cm, 1993



Fonte: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>.

Diferente de Leonilson que incorporou à sua prática artística o bordado logo após seu diagnóstico de HIV, Centurión seguiu com suas pinturas e bordados, porém ao ser diagnóstico passou a trabalhar com formatos cada vez

menores e complexos e usava seu próprio texto, muitas vezes referindo-se a sua doença (Figuras 16-17).

Figura 16 — Que en nuestras almas no entre el terror (May fear not enter our souls). Bordado em tecido, 14 1/2 "x 16 1/2", 1992



Fonte: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>.

Figura 17 — En el silencio descanso...(In the silence of my rest...). Bordado em tecido, 18 "x 21", 1996



Fonte: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>.

Feliciano Centurión, em seu processo criativo e poético, se utilizou de linguagens visuais tradicionalmente feminino-

nas para expressar sentimentos e explorar questões de gênero e sexualidade e juntamente com José Leonilson e muitos outros se constituíram na geração de artistas que nos anos de 1990 retrataram os impactos do HIV/AIDS sobre a população de dissidentes sexuais e de gênero. Centurión recebeu uma linda homenagem na 33ª Bienal de São Paulo de 2018, que por meio das práticas artísticas desenvolveu o tema “afinidades afetivas” (Figura 18).

Figura 18 — Feliciano Centurión, *Inmensamente azul*, 1991; *sem título*, 1993; *Ciervo*, 1994



Fonte: © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Para finalizar esta abordagem, ou melhor, pausar, destaco o artista brasileiro Rodrigo Mogiz (Belo Horizonte-BH, 1978) e a dupla de argentinos ou o casal, Leo Chiachio (1969-) e Daniel Giannone (1964-), ou Chiachio&Giannone como são conhecidos. A prática artística do casal passou a criar juntos, a bordar a quatro mãos, teve início em 2003 quando se conheceram. Chiachio e Giannone pintam quase que exclusivamente com o bordado e buscam desenvolver os princípios da pintura usando fios. Para Ariel Schettini (2016, s/p) “El retrato posado mirando al espectador y, por cierto, interpelando su mirada. Comienza con una serie de autorretratos de ambos participantes bordados en telas de índole diversa” (Figura 19).

Figura 19 — “HeArt Breakers”, 2015. Bordado a mano con hilos de algodón, lana, rayón, y efecto joya s/gabardina y tela. 1,30 x 1,70m



Fonte: Print do livro Chiachio & Giannone Monobordado.

Ainda para Schettini (2016, s/p), os autorretratos são bordados nos quais exploram todas as possibilidades dos materiais, porém o que é constante é “la figura, siempre central del matrimonio que se retrata y el lugar siempre inferior y privilegiado del perro en ese matrimonio”. E, de fato, são inúmeras as pinturas bordadas do casal em que retratam sua família (Figuras 20 e 21).

Figura 20 — Arco Iris de Luna y Sol. Bordado a mano con hilo de algodón y pompones s/tela. 1,46 x 1,34 mts. 011/2012



Fonte: <http://www.chiachigiannone.com/Web/2005-03/>.

Figura 21 — Familia de la Buena Suerte. Bordado a mano c/h de algodón, lana y apliques de pompones, cintas, bordados, p.plastificado s/manta de telar pert. al Arq. J Lorenzo 1,3 x 2 mts. 2009



Fonte: <http://www.chiachigiannone.com/Web/2011-09/>.

É importante destacar na prática artística do casal o lugar do autorretrato e da ideia de família que buscam retratar, uma vez que

Lo fantástico del retrato posado, como es el caso de los autorretratos (¿se debería decir las "selfies"? de los Chiachio & Gianonne, es que nos permiten ver hasta qué punto se pueden poner en escena las ficciones familiares, o dicho de otro modo, estos retratos nos permiten ver hasta qué punto los vínculos más familiares que tenemos son siempre fantasmáticos, ficcionales, narrativos (SCHETTINI, 2016, s/p).

O casal de artistas tem um forte vínculo com o movimento LGBTI+ argentino e internacional, desenvolvem e participam ativamente de projetos de promoção, visibilidade e representatividade da população LGBTI+. Em 2020 mediaram *workshops* no Museu de Arte Contemporânea, no *The Front Arte & Cultura* e no *The Studio Door*, instituições localizadas em San Diego, na Califórnia. Os participantes das ofi-

cinas receberam pedaços de pano reutilizado nas cores das bandeiras trans e do orgulho e sobre esses tecidos criaram composições, depois as peças foram costuradas pelos artistas formando um grande mosaico (Figura 22).

Figura 22 — LATINX. Patchwork con telas reutilizadas. 3 x 4,50 m. 2020



Fonte: <http://www.chiachiogiannone.com/Web/2020-2/>.

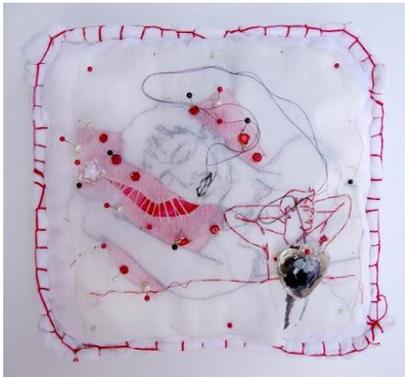
Diferente do casal argentino, o artista brasileiro, Rodrigo Mogiz (1978-), mescla a pintura, o desenho e o bordado para criar uma narrativa por meio da sobreposição de imagens que se apropria de revistas, televisão, internet, cinema, moda, entre outras que constituem as culturas visuais contemporâneas. Com o uso de linha, agulha, aplicação de miçangas, pedras, rendas, alfinetes, entre outros materiais de costura, ele cria suas composições usando como suporte travesseiros, almofadas e alfineteiros (Figuras 23, 24 e 25).

Figura 23 — Com quem você tem bordado? Bordado sobre travesseiro, mesa de mdf e vidro. Acervo Orlando Lemos Galeria. 2006



Fonte: <http://almofadinhasbr.blogspot.com/p/rodrigo-mogiz.html>.

Figura 24 — Para que sonhar. Almofada bordada 38 x 38 x 30 cm, 2010



Fonte: <http://almofadinhasbr.blogspot.com/p/rodrigo-mogiz.html>.

Figura 25 — Alfineteiro. Bordado sobre tecido, feltro, espuma, alfinetes e pingente de acrílico, 2016



Fonte: <http://almofadinhasbr.blogspot.com/p/rodrigo-mogiz.html>.

O bordado sem técnica, proposto por Rodrigo Mogiz, nos remete tanto ao artista Feliciano Centurión, quanto ao José Leonilson; porém, em Mogiz, as questões afetivas e sexuais das dissidências sexuais e de gênero se constituem em micronarrativas, que ao mesmo tempo exploram um ideal de beleza, tensionam as relações entre corpo, sexualidade e afetividades. Segundo Marco Antônio Vieira, no texto curatorial (2021, s/p) para a exposição *Aqueles (In)visíveis, exibida pela Casa Fiat de Cultura* (Belo Horizonte, 2021),

Rodrigo Mogiz propõe-nos nada menos que sua (sub)versão da História da Arte. Uma história de intervenções, em que se imbricam indissociáveis, o figurativismo de imagens de dissidências sexuais e desobediências de gênero e suas interpretações têxteis, a partir de como o artista apropria-se da prática do bordado em sua poética e processos (VIEIRA, 2021, s/p).

Creio que o objetivo do artigo foi alcançado na medida em que busquei apresentar uma curadoria de não artistas e artistas dissidentes sexuais e de gênero que, juntamente com Mogiz, ao longo do século XX e já das duas primeiras décadas do século XXI estiveram e estão tensionando “as noções assentadas e domesticadas de gênero que inscrevem corpos dissidentes e desobedientes e suas práticas artísticas como

indignas de figurar no conjunto de narrativas nomeado “História da Arte Ocidental” (VIEIRA, 2021, s/p).

Penso que a história, trajetória e memória dos artefatos não artísticos e artísticos das dissidências sexuais e de gênero deveriam ocupar espaços de exibição permanente, sem excluir as exposições temporárias. Defendo que em cada cidade sejam criados lugares de memória sobre as culturas das dissidências sexuais e de gênero como espaço educativo e social. A existência desses lugares contribuiria para que as populações locais desaprendessem sobre a heterossexualidade compulsória como verdade única, assim como, colaboraria para enfrentar o sistema educativo e social que pune “qualquer forma de dissidência com ameaça, intimidação e até a morte” (PRECIADO, 2020, p. 72).

Referências

BATISTA, Jean; BOITA, Tony. Por uma Primavera nos Museus LGBT: entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, n. 13, jan./jun. de 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17790> Acesso em: jul.2021.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19 (2), 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ref/a/DMNhmpzNbKWgH8zbgQhLQks/abstract/?lang=pt> Acesso em: jun. 2021.

BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidades e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

BRYAN-WILSON, Julia. *Fray: art and textile politics*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.

BUTTI, Agustín. ¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina? In: *ÍCONOS – Revista de Ciencias Sociales*. Quito, FLACSO Equador, v. 15, n. 39, 2011, p. 145-158. Disponível em: <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/742>. Acesso em: jul. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. Entrevista. *Revista Boitempo*, São Paulo, número 33: outubro de 2019.

CANFIELD, Liz. *Locating the Queer in Postcolonial/Decolonial Discourse: A Bibliographic Essay*. 2021. Disponível em: http://people.vcu.edu/~ercanfield/assets/locatingthequeer_oggel_2009.pdf. Acesso em: jul. 2021.

COLLING, Leandro (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011.

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro (Org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.

COSTA, Fábio José Rodrigues da. Ensino/Aprendizagem das Artes Visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. Porto Alegre: *Revista GEARTE*, v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92908>. Acesso em: jul. 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 9, n. 2, p. 541- 553, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/ref/a/64NPxWpgVkt9BXvLXvTvHMr/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: jul. 2021.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.

MUÑOZ, Jose Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, Jose Esteban. Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performativity of Race, and the Depressive Position. *Signs. Journal of Women and Culture and Society*, v. 31, n. 3, 2006, p. 675-688. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/499080?journalCode=signs>. Acesso em: jul. 2021.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Salvador, BA: Editora Devires, 2020a.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *Nem ao centro, nem à margem! Corpos que escapam às normas de raça e de gênero*. Salvador, BA: Editora Devires, 2020b.

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

SCHETTINI, Ariel. Especialidades en labores. In: *Chiachio & Giannone Monobordado*. Buenos Aires: Galeria Pasaje 17, 2016.

TRIGUEROS, M.^a Teresa Alario. *Arte y Feminismo*. Donastia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2008.

VIEIRA, Marco Antônio. *Aqueles (In)visíveis ou como (Des)costurar uma História da Arte Hegemônica segundo Rodrigo Mogiz*. Disponível em: http://www.casafiat.com.br/wp-content/uploads/2021/05/Texto_Curatorial_Aqueles_Invisiveis.pdf. Acesso em: jul. 2021.

[Recebido: 30 set. 2021 — Aceito: 25 out. 2021]