

POLÍTICAS DE GÊNERO E SEXUALIDADE NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE GLORIA CAMIRUAGA E YEGUAS DEL APOCALIPSIS

SEXUAL AND GENDER POLITICS IN THE ARTISTIC PRACTICES OF GLORIA CAMIRUAGA AND YEGUAS DEL APOCALIPSIS

Gisele Barbosa Ribeiro*
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Kamila Polido Bodevan Peixoto**
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

173

RESUMO: O artigo investiga o debate político sobre gênero e sexualidade em práticas artísticas atuantes na América Latina a partir dos anos 1980, com foco na produção chilena de Gloria Camiruaga e do coletivo Yeguas del Apocalipsis. A investigação teve início em 2020, durante o período da pandemia pelo Covid-19, contando assim com este cenário político-sanitário como enquadramento reflexivo e metodológico. A pesquisa justifica-se pela necessidade de ampliação da reflexão sobre práticas artísticas que lidam com processos de construção de identidade no contexto latino-americano, contribuindo para o debate decolonial, tão urgente ao afrontar as dimensões políticas da arte. A metodologia se baseia no recorte de suas ações, entre filmes, performances, escritos e depoimentos, de modo a analisar criticamente suas produções prático-teóricas no confronto com uma literatura crítica voltada tanto para o campo da arte quanto para o debate identitário relativo a gênero e sexualidade. Como resultado, aproximamos suas ações e debates de nosso contexto político recente.

PALAVRAS-CHAVE: Arte na América Latina. Identidade. Arte e Sexualidade. Gloria Camiruaga. Yeguas del Apocalipsis.

ABSTRACT: This article investigates the political debate over gender and sexuality in artistic practices produced in Latin America, since the 1980's, focusing on the Chilean productions of Gloria Camiruaga and the collective Yeguas del Apocalipsis. The research has begun in 2020 during the pandemic period by the virus Covid-19, what led to a political-sanitarian scenario as a reflexive and methodological framework. It is justified by the necessity of amplification of

* Doutora em Artes pela Universidad de Castilla-La Mancha, Espanha. É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da UFES.

** Artista, educadora e pesquisadora. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo.

the discussions over artistic practices that lead with processes of identity construction in the Latin-American context, contributing with the decolonial debate, so urgent in confronting the political dimension of art. The methodology is based in a selection of their actions, among films, performances, writings and statements, as a way to analyze critically their practical-theoretical productions in dialogue with a critical literature dedicated as much as to the art field as to the identity debates relative to gender and sexuality. As result, we straighten the actions and debates towards our Brazilian recent political context.

KEYWORDS: Artistic practices in Latin America. Politics of Identity. Art and Sexuality. Gloria Camiruaga. Yeguas del Apocalipsis.

O TRABALHO QUE APRESENTAMOS AQUI TRATA DE DISCUTIR a relação entre arte e política nas práticas artísticas latino-americanas a partir dos anos 1980, tendo como foco questões de identidades de gênero e de sexualidade que atravessam as práticas de crítica institucional de Gloria Camiruaga e do coletivo Yeguas del Apocalipsis (formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas), ambos atuantes no Chile. Antes de adentrarmos em suas produções, contudo, devemos ressaltar que o enquadramento reflexivo e metodológico desta pesquisa foi determinante para sua abordagem. Partimos de 2020, durante o período de pandemia provocada pela Covid-19, tempos nos quais o isolamento social determinou tanto a relação entre nós, pesquisadoras, quanto entre a pesquisa e suas fontes. Entre nós, o dito “trabalho remoto” levou-nos também a um “trabalho íntimo”, que implicava necessariamente um contato constante entre a vida e os ambientes domésticos de cada uma. Quartos, filho, família, namorada, plantas, animais... atravessavam nossas conversas sempre mediadas por telas. Neste sentido, os debates identitários que discutimos na pesquisa foram também marcados pelo modo como nossos corpos e espaços domésticos nos enquadravam identitariamente. A atenção a esta perspectiva, acreditamos, também nos conecta com esta publicação, configurando-se como escrita em tempos pandêmicos. A pertinência da discussão no âmbito do simpósio que nos trouxe aqui, voltado para a produção artística e cinematográfica, é acentuada se levarmos em conta ainda a centralidade que a produção fílmica videográfica assume na prática de Camiruaga, bem como a forte relação que as Yeguas del Apocalipsis mantêm com a escrita, a literatura e a performance em um período

histórico e político marcado pela crise da AIDs devido à proliferação do vírus HIV.

Neste artigo também assumimos que a produção desses artistas se encontra fora do eixo hegemônico EUA-Europa - contexto no qual concentram-se a maior parte das análises de crítica institucional - e operam no momento histórico latino-americano de passagem de um regime ditatorial militar para um “país simuladamente democratizado” (LEMEBEL, 2000). Entendemos, portanto, que se o debate acerca das políticas de identidade tem sido largamente discutido nas práticas produzidas no contexto norte-americano e europeu desde os anos 1960, ainda que com mais ênfase a partir dos anos 1970 e 1980, o mesmo não ocorre com as análises das produções provindas da América Latina, cujos conceitualismos artísticos seriam considerados, inclusive, mais politizados que as propostas conceituais anglo-saxãs.

Denominado “conceitualismo ideológico” por muitos teóricos do contexto espanhol e latino-americano - como Simón Marchán Fiz (1986), Mari Carmen Ramirez (2001; 2007), Ana Langoni e Cristina Freire (2009) -, a produção conceitualista latino-americana se diferenciaria, segundo os autores mencionados, da arte conceitual anglo-americana justamente por sua ênfase em temas explicitamente político-ideológicos, contrapondo-se às supostamente restritas questões analíticas e autorreferências do conceitualismo tautológico próprias à Arte Conceitual.

Ao mesmo tempo, do ponto de vista da produção artística latino-americana, de acordo com Suely Rolnik (2009), questões ligadas ao corpo e à política marcariam as práticas brasileiras e latino-americanas do período da ditadura, abrindo espaço para uma crítica institucional singular.

O movimento de crítica institucional que se desenvolve pelo mundo no terreno da arte ao longo dos anos 1960 e 70 transforma irreversivelmente seu regime e sua paisagem. Naquelas décadas, como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado ‘sistema da arte’ na

determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo, às categorias a partir das quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. [...] No Brasil, como na maioria dos países da América Latina e em outras regiões que, como nosso continente, encontram-se então sob regimes ditatoriais, tal movimento ganha uma textura singular que se apresenta sob formas variadas. (ROLNIK, 2009, p. 155)

A pesquisa parte, assim, da hipótese de que os aspectos políticos inerentes às práticas artísticas de crítica institucional deveriam ser analisados considerando as diversas políticas de resistência e lutas que ocorrem nos espaços públicos políticos no contexto latino-americano, onde questões identitárias seriam incontornáveis (MOUFFE, 2007), incluindo aquelas relegadas aos espaços íntimos e domésticos como defendem diversas perspectivas feministas. Neste sentido, nosso entendimento do processo de construção identitária tem como base os argumentos da teoria política de Chantal Mouffe (2007), nos quais as identidades seriam sempre constituídas de modo relacional, contingencial e precário, marcadas por antagonismos e dissensos.

176

Se aceitarmos que as identidades nunca estão dadas de antemão, mas que são sempre o resultado de processos de identificação, que estão construídas discursivamente, a questão que se coloca diz respeito à que tipo de identidade as práticas artísticas críticas devem ser encaminhadas a fomentar. Está claro que quem propõem a criação de espaços públicos agonistas, nos quais o objetivo é revelar todo o reprimido pelo consenso dominante, vão conceber a relação entre as práticas artísticas e seu público de forma muito diferente daqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo quando o consideram crítico. (MOUFFE, 2007, p. 67, tradução nossa¹)

¹ No original: “Una vez que aceptamos que las identidades nunca están dadas de antemano, sino que son siempre el resultado de procesos de identificación, que están construidas discursivamente, la cuestión que se plantea es el tipo de identidad que las prácticas artísticas críticas deben ir encaminadas a fomentar. Está claro que quienes propugnan la creación de espacios públicos agonistas, en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante, van a concebir la relación entre las prácticas artísticas y su público de forma muy diferente que aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso, aun cuando lo consideren crítico” (MOUFFE, 2007, p. 67).

Yeguas del Apocalipsis

No levantamento das práticas artísticas das Yeguas del Apocalipsis, reunimos registros fotográficos, publicações em jornais e entrevistas com o coletivo, disponíveis na internet em diversos acervos, incluindo filmes como aquele de Joanna Reposi Garibaldi, lançado em 2019 (apenas um ano antes do início de nossa pesquisa). Uma das fontes mais importantes é o arquivo organizado pelos pesquisadores Fernanda Carvajal e Alejandro de la Fuente que em 2010 começaram a trabalhar juntos coletando mais de 800 documentos que perpassam as ações artísticas e políticas do coletivo. O material apresentado no arquivo também nos auxilia a pensar o modo como o corpo está implicado na produção crítica das Yeguas, ainda que resistisse às recorrentes tentativas de categorizações da arte como em sua delimitação como performance²:

A intensificação do corpo presente, dotava as intervenções de Lemebel e Casas de um caráter de acontecimento, o que permite identificar sua produção com as chaves da performance. Entretanto, dizer performance significava uma tomada de posição especialmente entre produtores que, a partir da América Latina, buscavam criar conceitos próprios questionando os centros internacionais da arte. As Yeguas del Apocalipsis tiveram uma postura crítica frente ao sistema artístico e desconfiavam de seus rótulos e modelos de validação de modo que entravam e saíam taticamente da categoria performance. De fato, não se inscreviam no relato de nenhuma tradição artística ou literária, como tampouco se filiaram a alguma corrente daquela época. Conseqüentemente, sua prática foi se deslocando para fora das instituições da arte, privilegiando lugares alternativos e espaços públicos da cidade. (YEGUASDELAPOCALIPIS.CL, 2021, tradução nossa³)

177

² Neste sentido, no caso do Yeguas..., destacamos a importância da oralidade na produção discursiva de Pedro Lemebel (um dos integrantes), o que nos levou a considerar a relevância das entrevistas em áudio disponíveis em documentários e nos arquivos da Radio Tierra (no qual atuou por vários anos). Em uma interessante aproximação, questões sonoras também envolvem as preocupações de Jota Mombaça (2015), que a partir do nosso contexto atual, no Brasil, discute questões sobre arte e sexualidade no artigo Pode um cu mestiço falar?. Como veremos adiante, suas reflexões nos permitem pensar na necessidade de amplificar as vozes LGBTQIA+++ na universidade e como esta escuta reverberaria na própria estrutura acadêmica.

³ No original: “La intensificación del cuerpo presente, dotaba las intervenciones de Lemebel y Casas de un carácter de acontecimiento, lo que permite identificar su producción con las claves de la performance. Sin embargo, decir performance significaba una toma de posición, especialmente entre productores que, desde América Latina, buscaban crear conceptos propios cuestionando los centros internacionales del arte. Las Yeguas del Apocalipsis tuvieron una postura crítica frente al sistema artístico y desconfiaban de sus rótulos y modelos de validación, de modo que entraban y salían tácticamente de la categoría performance. De hecho, no se inscribieron en el relato de ninguna tradición artística o literaria, como tampoco se afiliaron a

Formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas entre 1987 e 1988, suas ações começam a ser registradas justamente à medida que chamam a atenção da imprensa local, que em seus ataques lhes servia de divulgação e registro histórico. Ou seja, prescindem de catálogos e outros dispositivos comuns ao campo da arte para perpetuação e historicização de suas efêmeras ações, valendo-se das matérias em jornais diários, como no caso da ação *Coronación de Espinas*, 1988 (Figura 1).



Figura 1 - Yeguas del Apocalipsis, *Coronación de Espinas*, jornal La Época, 21 de octubre de 1988, p. 33.
 Fonte: Yeguasdelapocalipsis.cl (2021).

Ainda em 1988, quando executam a performance *Bajo el Puente*, concedem uma de suas primeiras entrevistas enquadrando as questões sexuais e de gênero que atravessariam suas propostas. Parte da entrevista - que pertence ao arquivo

alguna corriente de aquella época. Consecuentemente, su práctica se fue desplazando fuera de las instituciones del arte, privilegiando lugares alternativos y el espacio público de la ciudad” (YEGUASDELAPOCALIPIS.CL, 2021).

de Patricio Alarcón - pode ser vista no filme Lemebel (2019) de Joanna Reposi Garibaldi. Segundo extrato da conversa:

[...] a gente decidiu formar um coletivo e tentar falar com o resto das bichas, [...] A gente reivindica a “bicha” [“el coliza”]. A gente não gosta da palavra “gay”, a consideramos depreciativa, não? Não se adapta ao que é um homossexual pobre de Chile... Ou seja, a gente reivindica a louca, a louca de San Camilo, a louca, o boiola, cara, a que se joga do 10º andar por que busca amor, que é massacrada por cafetões, sabe? Que não lhe dão uma facada, mas leva dez facadas. Uma facada pela fome, a outra pelo isolamento... nós, bichas, pagamos por tudo isso. (YEGUAS apud LEMEBEL, 2019)

Ainda em 1988, organizam a *Refundación de la Universidad de Chile* (Figuras 2 e 3), uma intervenção realizada no contexto de uma ocupação estudantil da Faculdade de Artes, na qual Lemebel e Casas adentram o campus da Universidad de Chile nus montados em uma égua. Sob o regime ditatorial de Augusto Pinochet, a ação se valeu do apoio das escritoras chilenas Carmen Berenguer, Nadia Prado e Carolina Jerez, que conduzem as rédeas da égua de nome Parecia (LEMEBEL, 2011).

179



Figura 2 e 3 - Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, 1988.
 Fonte: Yegualdelapocalipsis.cl (2021). Fotos: Ulises Nilo e Carlos Berenguer.

Remontando à fundação da cidade de Santiago por Pedro de Valdivia, cujo monumento urbano como estátua equestre retrata tipicamente o suposto herói a cavalo, o evento reconfigura o patrimônio público, agora em movimento,

visando a refundação da universidade mais importante do Chile. Força, assim, reflexões tanto sobre monumento e memória quanto, mais enfaticamente, sobre a inserção de corpos homossexuais, bem como de outras identidades dissidentes, nas universidades, escolas e demais instituições latinoamericanas.

Já *La última cena - video casa particular*, de 1989, é uma ação produzida em parceria com Gloria Camiruaga, que dirige e produz o filme do projeto, nomeado *Casa Particular*, finalizado em 1990. A proposta é uma ação colaborativa, não apenas entre as Yeguas e Camiruaga, mas também entre esses artistas e as travestis que moravam e trabalhavam na Calle San Camilo, em Santiago do Chile. Segundo a descrição no arquivo yeguasdelapocalipsis.cl (2021, tradução nossa), “inspirados por uma tapeçaria pendurada em um dos quartos do prostíbulo que reproduzia o quadro de Leonardo da Vinci *A Última Ceia* em uma versão kitsch, Pedro Lemebel e Francisco Casas convocaram às travestis do lugar a encenar a última ceia cristã”⁴. Assim, em conjunto com as travestis La Madona, La Susana, La Alejandra, La Doctora, La Karen, La Palmenia, La Koni, La Paloma, La Luisa, La Ximena e Don Jorge, realizam um quadro vivo da imagem de Da Vinci (1495-1498), na qual atuava, entre Lemebel e Casas, La Doctora, a administradora do prostíbulo, no papel de Jesus Cristo (Figura 4). Enquanto repartia o pão e o vinho, anunciava “Esta é a última ceia, a última ceia deste governo. Este é o meu corpo, este é o meu sangue” (CASA PARTICULAR, 1990, tradução nossa).

⁴ No original: “Inspirados en un tapiz que colgaba en una de las habitaciones del prostíbulo y que reproducía el cuadro de Leonardo Da Vinci “La última Cena” en versión kitsch, Pedro Lemebel y Francisco Casas convocaron a las travestis del lugar a escenificar la última cena cristiana.” (YEGUASDELAPOCALIPSIS, 2021. Disponível em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-ultima-cena-video-casa-particular/>)



Figura 4 - Yeguas del Apocalipsis, *La última cena - video casa particular*, 1989; Gloria Camiruaga, *Casa Particular*, 9:30 min., 1990: frame do vídeo. Fonte: Casa Particular (1990).

O filme de Camiruaga, por sua vez, além de enquadrar a ação performática, coleta, grava e distribui os rostos, corpos, vozes e relatos de vida das moradoras e trabalhadoras do local, suas experiências dramáticas e suas formas de vida, bem como as condições urbanas e arquitetônicas dessas vivências (Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14). Essa intervenção possui uma série de valores simbólicos que fazem referência e confrontam, enquanto estratégia antagônica, os valores morais e católicos que tanto demonizam os corpos LGBTQIA+++ em especial os corpos travestis. Essa ação também faz referência à expansão do vírus HIV que se alastrava nas décadas de 1980 e 1990, pelo Chile e pelo mundo, atingindo principalmente a população travesti e os corpos sexualmente dissidentes.



Figura 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 - Yeguas del Apocalipsis, *La última cena - video casa particular*, 1989; Gloria Camiruaga, *Casa Particular*, 9:30 min., 1990: frames do vídeo.
Fonte: Casa Particular (1990).

Vale menção, ainda, o fato do filme *Casa Particular* ter sido censurado na mostra chilena Museo Aberto, de 1990, provocando uma (outra) ação de repúdio do Yeguas del Apocalipsis com *Estrellada II*.

Gloria Camiruaga

A produção de Camiruaga se concentra na prática audiovisual de mais de 21 vídeos realizados entre 1982 e 2006. Em depoimento a Gonzalo Maza (2006), a artista teria defendido que muitos de seus filmes surgiram de materiais para a docência - “muitos deles [filmes] têm servido como materiais de apoio no ensino tanto no Chile como no exterior” - e destacava seu interesse em apresentá-los em sindicatos, associações de trabalhadores e comunitárias, ou seja, organizações alternativas às instituições oficiais. Diria: “Meus trabalhos são feitos de carências, de ausências, não são assim por escolha, mas por paixão e delírio” (CAMIRUAGA apud MAZA, 2006, tradução nossa). Desde o princípio de sua produção audiovisual manteve uma perspectiva de gênero singular, trazendo à tona aspectos das políticas sexuais pouco vistas e ouvidas na produção artística, tal como em *Popsicle*, de 1982 (Figura 5), vídeo no qual diferentes bocas (maioria femininas) chupam picolés “militares” enquanto repetem orações católicas em ladainha.



Figura 5 - Gloria Camiruaga, *Posicles*, 5:32 min., 1982: frame do vídeo.
Fonte: Gloria Camiruaga (2021).

Além deste e do filme *Casa Particular*, iniciado em 1989, já apresentado, vale mencionar a importância do filme *La venda* (2000) (Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), no qual reúne 10 mulheres que sobreviveram às torturas da ditadura militar de Augusto Pinochet (1974- 1990), no Chile. Camiruaga resgata uma memória dolorosa e traumática, contrapondo a cegueira (da venda utilizada nas sessões de tortura com as mulheres) ao silenciamento de um estado patriarcal, revelando e fazendo soar as violências físicas e sexuais causadas por militares nesses corpos. Em seu artigo sobre o filme, Pedro Lemebel afirma que “talvez, o registro destas conversas multiplique uma somatória de vozes que durante muitos anos guardaram estes fatos caladamente, como quem se nega a reconhecer em si mesma a brutal evidência. Como quem não quer sentir nunca mais o roçar da luva militar que carimbou suas carnes com os hematomas datilares do selo pátrio” (LEMEBEL, 2000, tradução nossa).



Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20 - Gloria Camiruaga, *La venda*, 32 min., 2000: frames do vídeo.
 Fonte: *La Venda* (2000).

De acordo com Bernardita Llanos (2010), seria somente quatro anos depois de *La Venda* que a Comissão Nacional de Prisão Política e Tortura (Comissão Valech, instaurada pelo governo chileno) confirmaria publicamente “a violência sexual do estado ditatorial como método de tortura sistemática e generalizada contra as mulheres” (LLANOS, 2010, p. 44, tradução nossa). Ainda segundo Llanos:

O impacto social do vídeo *La venda* reside no fato de apresentar as histórias de mulheres torturadas perante a Comissão Valech, época em que o silêncio e o esquecimento prevaleciam sobre o passado ditatorial, os torturados e o paradeiro dos detidos-desaparecidos. Tornar visíveis especificamente as formas que a tortura feminina assumiu também confere a este trabalho uma perspectiva política de

gênero inédita no campo da visualidade. (LLANOS, 2010, p. 45, tradução nossa⁵)

La venda reúne e apresenta essas mulheres, produzindo um encontro identitário singular entre elas e entre quem assiste ao filme. Além dos fortes relatos, destaca-se o modo como as imagens também percorrem as cenas urbanas e modernas da cidade de Santiago contrapostas às práticas equestres tão caras ao patriarcado e aos militares (Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20).-Através da linguagem audiovisual, o filme relembra - com os relatos das próprias vítimas - as atrocidades e violências causadas em seus corpos durante a ditadura militar, e isso, voltando a Rolnik (2009, p. 156), seria “o que faz a diferença das propostas mais contundentes que se inventam na América Latina no período é que a questão política se coloca nas entranhas da própria poética”.

Últimas considerações

Dentre as inúmeras possibilidades de reflexão e análise que se abrem nesta pesquisa, a título de fechamento provisório, gostaríamos de destacar - como indicado na hipótese descrita inicialmente - a relevância destas práticas artísticas para os debates atuais tanto no que concerne à arte quanto às questões identitárias mais urgentes do momento político na América Latina e no Brasil, especificamente.

Voltando à entrevista concedida pelas Yeguas del Apocalipsis, logo após a ação *Bajo el Puente* (1988), em determinada passagem explicita-se a preocupação do coletivo com as violências e opressões causadas em corpos homossexuais e *trans**, inclusive no que se refere às crianças que sofrem homofobia nas escolas. Na relação com o contexto brasileiro mais recente, em seu artigo *Pode um cu mestiço falar?* (2015), a artista e pesquisadora Jota Mombaça reflete sobre as

⁵ No original: “El impacto social del video *La venda* radica en que presenta los relatos de mujeres torturadas antes de la Comisión Valech, época en que el silencio y el olvido se habían impuesto sobre el pasado dictatorial, los torturados y el paradero de los detenidos-desaparecidos. Visibilizar específicamente las formas que tomó la tortura femenina, le da también a este trabajo una perspectiva política de género inédita en el campo de la visualidad.” (LLANOS, 2010, p. 45).

dificuldades na escuta de pessoas cuja dissidência sexual produz evasões/expulsões/exclusões desde a infância. Citando Berenice Bento (apud Mombaça, 2015, p. 3), “a escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade, funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade. Para os casos em que as crianças são levadas a deixar a escola por não suportarem o ambiente hostil, é limitador falarmos em ‘evasão’”. Tais processos se somariam à vivência acadêmica, cuja estrutura supostamente “objetiva, neutra e universal” comprovadamente mascara os interesses sexuais, raciais e de gênero que impedem a escuta de vozes dissidentes. Seguindo ainda com Mombaça,

Esse marco consiste numa sorte de paradigmas e metodologias consolidadas que procuram definir que conhecimentos são reconhecidos enquanto tal e quais não; que conhecimentos compõe a agenda acadêmica; quem pode ser reconhecido ou não como detentor de conhecimento; quem pode ensinar; e, no limite, quem pode falar. [...] Consiste, portanto, numa operação que visa forjar um sujeito do conhecimento pretensamente não afetado pelas disposições geopolíticas de um mundo organizado por hierarquias coloniais, nem pelos efeitos de sociedades marcadas por uma corpo-política que privilegia uns tipos de sujeitos em detrimento de outros. (MOMBAÇA, 2015, p. 2)

187

Neste sentido, se considerarmos, inclusive, os pressupostos de neutralidade apresentados pela regulamentação da escrita acadêmica da instituição que abriga esta publicação - a Universidade Federal do Espírito Santo⁶ -, não seria preciso “refundar”, ainda, como na ação de 1988, a universidade na qual atuamos aqui e agora?

Já com *La Venda* (2000), sua análise demonstra o quanto é, ainda, imprescindível pensarmos a violência sexual e de gênero em nossa situação política atual, considerando inclusive sua reverberação no grito de mulheres

⁶ No recente arquivo que serve de “modelo de relatório final” emitido pelo órgão que regula o Programa de Iniciação Científica da Ufes, lemos: “a linguagem utilizada ao longo do trabalho deve ser técnica e impessoal, afinal, trata-se de um trabalho acadêmico. Deve-se evitar o uso de gírias e de termos de linguagem coloquial, bem como o uso de concordâncias nas primeiras pessoas do singular e do plural [...]” (PRPPG-UFES, 2022).

que não se calam diante dos casos de violência sexual perpetrados por policiais durante as manifestações no Chile em 2019. Casos recentes no Brasil, também apontam para a conexão entre as violências sexuais e de gênero na própria estrutura parlamentar do Estado. Nesse contexto, são muitas as aproximações entre arte e política sexual e de gênero no Brasil e nos demais estados latino-americanos. A cegueira percebida em relação à produção latino-americana no Brasil pode ser entendida como efeito do grande distanciamento que o circuito artístico e acadêmico daqui mantém das importantes contribuições críticas e políticas das práticas do Chile e da América Latina em geral, provocadas justamente por “vendadas” determinações coloniais.

Referências

CASA PARTICULAR (1990). Direção Gloria Camiruaga. Edição Francisco Casas e Glória Camiruaga. Santiago de Chile: Gloria Camiruaga. vídeo, cor, 9:30 min. 1990. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> . Acesso em 14 de janeiro de 2021.

DEUTSCHE, Rosalyn. The rude museum of Louise Lawler. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: reinventing institutional critique*. London: MayFly Books, 2009, p. 63-77.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GLORIA CAMIRUAGA - COMPILADO DVD. Disponível em <https://vimeo.com/85184698>. Acesso 10 de setembro de 2021.

LA VENDA (1999). Roteiro e direção Glória Camiruaga. Santiago de Chile: Gloria Camiruaga. vídeo, cor, 32 min. 2000. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=K62TVhq39w4&list=PLtDcwWbgxys08ITnF_PyW-Bjqv4HpBM0r. Acesso em 20 de novembro de 2020.

LEMEBEL, Pedro. Entrevista Pedro Lemebel. In: *Programa Retratos* (2011). Santiago de Chile: REC TV-Chile. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SMA6Yz11HXM>. Acesso em maio de 2021.

LEMEBEL, Pedro. “La venda”, un video de Gloria Camiruaga (O dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca). In: *Punto final*, supl. El país de Lemebel. Santiago de Chile, Chile, n. 473, ano 34, s.p., 2 de junho de

2000. Disponível em <http://www.puntofinal.cl/000616/artetxt.html>. Acesso em maio de 2021.

LEMEBEL, UM ARTISTA CONTRA A DITADURA CHILENA (2019). Roteiro e direção Joana Reposi Garibaldi. Documentário sobre Pedro Lemebel. Santiago do Chile: Companhia de Cine / Soltia Producciones / Señal Colombia RTVC, 2019. 1h 36 min., cor. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KOrO-LXrBM8>. Acesso em 10 janeiro de 2021.

LLANOS, Bernardita. Memoria y Testimonio Visual en Chile: el documental "La Venda" de Gloria Camiruaga. In: Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. Arizona: Arizona State University. v. 39, n. 2, p. 42-53, novembro 2010. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41340868> Acesso em 20 de julho de 2021.

MAZA, Gonzalo. Gloria Camiruaga (1941-2006). In: ADOC Chile: *El blog de la Asociación de Documentalistas de Chile*. Disponível em: <https://adocchile.blogspot.com/search?q=Camiruaga> Acesso em 30 de maio de 2021.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? (2015). In: *Medium.com*. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Acesso em 30 de janeiro de 2021.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. Disponível em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/> Acesso em 10 de setembro de 2021.