

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

ARTE-ATRAQUE:
FISSURAS E SUTURAS NA
‘NOVA’ ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
(2013 – 2023)

ALICE DE PAULA GABINA

JUIZ DE FORA
2025

ALICE DE PAULA GABINA

**ARTE-ATRAQUE:
FISSURAS E SUTURAS NA
‘NOVA’ ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
(2013 – 2023)**

*Dissertação apresentada para banca de defesa
do Programa de Pós-Graduação em Artes,
Cultura e Linguagens, da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre.*

*Área de concentração: Teorias e Processos
Poéticos Interdisciplinares.*

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Lucia Bueno

JUIZ DE FORA

2025

“A crise também é estética”

“A Cultura é a manutenção da nossa história”

Erika Hilton

“A arte é o macete do game”

Raoni Azevedo

Agradecimentos

Ao mulungu, camomila, batata doce e a beterraba.

À minha família. Ser Gabina é uma experiência de vida incomensurável. Em particular, agradeço imensamente aos meus pais, pelo financiamento do tempo ~~ansioso~~ ocioso em que pude pensar e acessar a prática intelectual como trabalho.

À Sushi, minha colega felina que foi companhia constante na escrita desse texto.

Ao meu psicólogo, Guilherme Afonso.

À CAPES, pelo apoio financeiro que viabilizou a execução desta pesquisa.

À UFJF, o IAD, e o PPGACL cujo equipamento foi fundamental na realização dessa pesquisa.

Aos TAEs, que garantem o funcionamento dessa estrutura de produção e difusão de conhecimento.

Agradeço muitíssimo à Flaviana e Lara, pela atenciosidade e cuidado, pelo trabalho fundamental no funcionamento do PPG.

Renata Zago, coordenadora do PPG durante meu tempo no mestrado, uma grande amiga e referência fundamental na realização deste trabalho. Agradeço pelas aulas, trocas e apoio ao longo da realização da pesquisa. Principalmente por ter me apresentado Agamben.

Guilherme Marcondes, pela paciência com o meu processo, pela dedicação posta na qualificação do meu trabalho, e pela conversa que tivemos na entrada do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM). Um precioso momento de exceção.

À Paula Guerra e ao evento Todas as Artes, momento marcante de troca que foi fundamental na concepção dos termos que norteiam esse trabalho.

À professora Rosane Preciosa, minha orientadora não oficial da graduação, por ter me levado à sério e me despertar o prazer pelo conhecimento e diálogo.

À Noah Mancini, grande amiga e referência de escrita, criatividade e debauche .
Uma inspiração desde os meus dias de graduanda.

Aos colegas Paulie e Clara Downey, exemplos marcantes na minha trajetória acadêmica, cujo trabalho e pesquisa me inspiraram a seguir esse caminho.

Aos amigos e colegas de curso, pelos momentos de troca e afeto. Meu tempo no mestrado foi marcado pelo isolamento e torpor, e fico muito grata àqueles que permaneceram comigo. Em especial, agradeço à Clara Carvalho, Marcio Rezende, Vico Zanardi e Lucas Krambeck, pois esse trabalho são as nossas conversas.

Agradeço também à Tai Bianco, Alice Ruffo, Ivo Lazarevitch, Luiza Penna, Luiza Amorim, Everton Aguiar, Camila Vitória, Pedro Teixeira e Dener Alves, pela amizade e apoio fundamental durante a realização desta pesquisa.

Às minhas companheiras de representação discente e
às minhas amigas da graduação em Moda.

Ao Wayback Machine, pelo amplo arquivo de rastros virtuais que me permitiram atravessar diversas “páginas não encontradas”, “Erros 404”, e PDFs excluídos.

Ao Aaron Swartz, LibGen, Anna 's Archive e à todas as iniciativas de democratização do acesso ao conhecimento, informação e cultura.

Aos DJs de Juiz de Fora, em especial Amanda Fie e Craudinho, pelos momentos de exceção e atravessamento estético numa cidade que segue muito brega.

Por último, e de suma importância, agradeço à Maria Lúcia Bueno, mentora e uma grande amiga, que me abriu as portas da academia e com quem aprendi a mirar. Agradeço imensamente as trocas, vivências, afetos e atraques. Foi babado <3

RESUMO

‘Arte-Atraque’ se desenvolve no estudo da vida-obra de Lyz Parayzo e seu movimento das margens ao centro do mundializado circuito de arte contemporânea, um caso exemplar do recente imbricamento entre arte e política na cena artística brasileira (2013 a 2023), período caracterizado pela entrada significativa de artistas oriundos de grupos historicamente marginalizados no circuito nacional e, em alguns casos, internacional, parte do movimento descrito como “Virada Decolonial” (SIMÕES PAIVA, 2023) ou “Giro Minoritário” (VASCONCELLOS, 2021) na arte contemporânea brasileira.

O estudo tem como foco as bombas plásticas detonadas por Parayzo no Parque Lage (RJ), no ano de 2015, intervenções de caráter ativista que tiveram impacto estrutural na instituição e inseriram a artista no circuito artístico brasileiro. Através das noções de “atraque”: a captura do atravessamento estético; “fissura”: a ruptura sensível e simbólica; e sutura: processos de integração de sujeitos e ideias, o objetivo desta reflexão é observar a negociação de sentido que caracteriza a inserção da “nova” arte contemporânea brasileira no circuito artístico, um processo complexo de hibridização (CANCLINI, 1990), cujas especificidades se pretende examinar.

PALAVRAS-CHAVE: Atraque; Lyz Parayzo; Parque Lage; Arte Contemporânea Brasileira; Ativismo.

ABSTRACT

‘Arte-Atraque’ develops through the study of the life-work of Lyz Parayzo and her movement from the margins to the center of the mundialized contemporary art circuit, an exemplary case of the recent entanglement between art and politics in the Brazilian art scene (2013–2023), a period marked by the significant entry of artists from historically marginalized groups into the national and, in some cases, international circuits, a movement known as the “Decolonial Turn” (SIMÕES PAIVA, 2023) or the “Minoritarian Turn” (VASCONCELLOS, 2021) in Brazilian contemporary art.

The study focuses on the plastic bombs that Lyz Parayzo launched at Parque Lage (Rio de Janeiro) in 2015, activist interventions with structural impact on the institution, that introduced the artist into the Brazilian art circuit. Through the notions of “atraque”: the capture of aesthetic encounter; “fissure”: the sensible and symbolic rupture; and “suture”: processes of integration of subjects and ideas, this reflection aims to observe the negotiation of meaning that characterizes the insertion of the “new” Brazilian contemporary art into the artistic circuit, a complex process of hybridization (CANCLINI, 1990), whose specificities this research seeks to examine.

Keywords: Atraque; Lyz Parayzo; Parque Lage; Brazilian Contemporary Art; Activism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Bandeira #2 (Latão Polido, 40 x 55 x 50 cm), 2021.....	10
Imagem 2: putação ‘GENTRIFICADO’ (12/2015), instaurada na inauguração do Museu do Amanhã.....	29
Imagem 3: Unha Navalha #2 e Operação Bixa Presente (‘Imersões’. Casa França-Brasil, RJ), 2016.....	32
Imagem 4: 3º Salão Parayzo, Antiga Fábrica da Behring, RJ, 2016.....	33
Imagem 5: Pós-pornô ‘Guarda Nacional’, 2016.....	37
Imagem 6: Unha-Navalha #1, 2016 (esquerda) e Unha-Navalha #2, 2017 (direita).....	38
Imagem 7: Colar Concertina Popcreto (Prata, 6 x 25 x 26.5 cm), 2017.....	41
Imagem 8: Parayzo Carioca (Putinha Terrorista #1), 2016.....	46
Imagem 9: Lyz Parayzo contra o macho-astral (Putinha terrorista #2), 2017.....	48
Imagem 10: Garota Banana (Putinha Terrorista #3), 2017.....	51
Imagem 11: Mesticinha de programa (Putinha Terrorista #4), 2017.....	53
Imagem 12: Lyz Parayzo, a putinha decolonial (Putinha Terrorista #5), 2018.....	54
Imagem 13: Próteses Bélicas (‘Top dentado’ e ‘Gargantilha Lança’), 2018.....	56
Imagem 14: Bixinha (alumínio, 45 x 45 x 45 cm), 2018.....	58
Imagem 15: Individual Lyz 40° (Galeria Aymoré, RiJ), 2019.....	62
Imagem 16: Individual Quem tem medo de Lyz Parayzo? (Verve Galeria, SP), 2019.....	64
Imagem 17: Lyz Atômica gongando Foucault (2020).....	65
Imagem 18: Mercredis Art Party (Galeria Espace_L, Suíça), 2020.....	67
Imagem 19: Top Diva da Dúvida (2020).....	69
Imagem 20: Trojan Horse Behind Glass/Chapter II: Cuir Cuir, 2021.....	71
Imagem 21: Parque Lage, Rio de Janeiro.....	82
Imagem 22: Turistas no Café Lage, Rio de Janeiro.....	85
Imagem 23: Recortes do Monumento-Documento à Presença, Yhuri Cruz, 2018.....	87
Imagem 24: Clipping de notícias da Gestão OCA Lage: Botner e Lagnado (2015).....	90
Imagem 25: Lista de artistas da exposição ‘Encruzilhada’ (2015).....	99
Imagem 26: Clipping: divulgação da exposição ‘Encruzilhada’ (2015).....	100
Imagem 27: Secagem Rápida (Fotografia, 10 x 15 cm), 2015.....	102
Imagem 28: Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira falam sobre a retirada de	

Secagem Rápida da exposição Encruzilhada.....	104
Imagem 29: Divulgação da exposição A Mão Negativa no jornal ‘O Globo’ (20/6/2015)....	108
Imagem 30: Lista de artistas da exposição A Mão Negativa.....	111
Imagem 31: EAV AVE YZO (2015).....	113
Imagem 32: Página da zine EAV AVE YZO.....	115
Imagem 33: EAV AVE YZO: FOME.....	116
Imagem 34: Lista de artistas da ‘Quarta-Feira de Cinzas’	121
Imagem 35: Divulgação da ‘Quarta-Feira de Cinzas’ na revista Vogue.....	123
Imagem 36: Texto crítico da Quarta-Feira de Cinzas na revista SELECT.....	125
Imagem 37: Esboço conceitual de Fato Indumento.....	126
Imagem 38: Fato Indumento na EAV, 2015.....	128
Imagem 39: Márcio Botner constrange Parayzo.....	129

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Arquivo audiovisual sobre Lyz Parayzo (2013 – 2023).....	160
Anexo 2: Levantamento de links sobre Lyz Parayzo (2013 – 2023).....	163
Anexo 3: Exposições individuais de Lyz Parayzo (2019 – 2023).....	166
Anexo 4: Exposições coletivas de Lyz Parayzo (2013 – 2023).....	167
Anexo 5 - Texto curatorial de <i>Lyz 40°</i> , por Gabriela Davies.....	170

PLAYLIST

[!\[\]\(529949c2c3dadbaa4e538e8c643454bc_img.jpg\) Novo Poder – BK’](#)

[!\[\]\(3dfb8d66e81160ad61421a3452093d1b_img.jpg\) Bixa Travesty \(Remix\) – Linn da Quebrada,
Ventura Profana & PODESERDESLIGADO](#)

[!\[\]\(99f58673407353e96a019fbca558fd72_img.jpg\) Pagu – Rita Lee & Zélia Duncan](#)

[!\[\]\(0f848bbd71cef6b345273b16f905912a_img.jpg\) Bomba pra Caralho – Linn da Quebrada](#)

[!\[\]\(339a16584d5da0f0a3ca4e9ec17bf6a1_img.jpg\) Female Trouble – Divine](#)

[!\[\]\(a870788d6ed9b8fd294b7654a8c8526b_img.jpg\) Benedita – Elza Soares](#)

[!\[\]\(de95854c7ee024cfadc48187bbb781b2_img.jpg\) Medley do Submundo – Irmãos de Pau](#)

[!\[\]\(3211b5d1d968fc1665909b34f9f16010_img.jpg\) Maiô da Mulher Maravilha – NoPorn](#)

[!\[\]\(6059a5aa8b4ca7bb793408023d6c6e42_img.jpg\) Eu matei o Junior – Linn da Quebrada & Ventura Profana](#)

[!\[\]\(c50c8b7b2cc2cf9ff925edec0ee94c0d_img.jpg\) Homenzinho Torto – Ventura Profana](#)

[!\[\]\(6a9b39b98eb945faa14c645ec99e4eaa_img.jpg\) If you hold a Stone – Caetano Veloso](#)

[!\[\]\(9c2e8d1b5bd77cb5c9f83b7a9cff79fd_img.jpg\) Diva da Dúvida – Claudia Wonder](#)

[!\[\]\(e3275251d0893157c3584e20c81dc3ba_img.jpg\) Travesti – Claudia Wonder](#)

[!\[\]\(f60b7a900783ac3fd531bfd9c111be6d_img.jpg\) Cobra Rasteira – Linn da Quebrada](#)

[!\[\]\(f1c5da15572e3e09d343161be98f508d_img.jpg\) Vai Render – Letrux](#)

[!\[\]\(235bfe13ebf007ce2eea9e689707fac7_img.jpg\) Gasolina – Teto Preto](#)

[!\[\]\(eabd9f9ababee93effadc3b380fe65fd_img.jpg\) Voz do Brasil – Urias & Major RD](#)

[!\[\]\(83bbbd261710c59db0214aa27b2edc0d_img.jpg\) David Bowie – The Man Who Sold the World](#)

[!\[\]\(166772600a13ad0a433053f90fe45649_img.jpg\) Print – Edgar](#)

[!\[\]\(291e070cef6c4d5e78fefe4696ef53be_img.jpg\) Sinfonia do Corpo – Jup do Bairro](#)

[!\[\]\(a73c1962d20a39dd8fd6a060ae69693f_img.jpg\) Baile de Peruas – NoPorn](#)

[!\[\]\(f507db636256ac11a5525ef93ec6b8d7_img.jpg\) Vontade de Voar – Urias](#)

[!\[\]\(a8ff699ced33317c53c86f9bf3171905_img.jpg\) O after do Fim do Mundo – Clarice Falcão & Linn da Quebrada](#)

[!\[\]\(066cb4a00c9d9f40edb6f87372ec6f08_img.jpg\) Money, Sucess, Fame, Glamour – Party Monster](#)

[!\[\]\(aceb1790ece33f2eac474d4a9431c6d6_img.jpg\) Digital Witness – St. Vicent](#)

[!\[\]\(b9742ff0bb3da904abeeee81c2bcb456_img.jpg\) Comida – Titãs](#)

Imagem 1: **Bandeira #2** (Latão Polido, 40 x 55 x 50 cm), 2021



Fonte: registro de Ana Pigosso, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA. Disponível em:
<<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/Bandeira-2-Lyz-Parayzo-1.jpeg>>

[A.TRA.QUE]

É sobre tensão e tesão.

*“A intensidade de embate entre corpos
tanto em sentido de disputa quanto afetivo”.*

“Uma metralhadora em estado de graça.”

Pajubá. É um saber travesti.

[Presença. Envolvimento, embate, conflito, atravessamento, transcendência, fascínio, desejo, sexo e violência, perturbação, desarranjo, apavoro (espanto), desaforo, absurdo, impropério, deleite, totalidade, vontade de potência, contemplação, pertencimento, aliança afetiva.]

[dissenso e consenso; fissura e sutura; corte e cura.]

[Relacional.]

[suspensão sensorial, espaço-temporal; encruzilhada.]

[Expansão da Consciência (ESBELL)]

[Estado de Vigília (ALEXANDRE)]

[Urgência do Corpo (PARAYZO)]

[Diálogo, no sentido mais profundo do termo, quando há a possibilidade de expressar e suturar no dissenso. É nessa crise – a sociedade contemporânea e o simulacro de comunicação – que está minha cabeça, de onde penso ataque. Como romper o torpor?]

Um dispositivo teórico. Síntese. Para falar de um fenômeno sensível. Na iminência (CANCLINI). Da estética idealista à arte como antítese de uma cultura hegemônica, entre consenso e dissenso, o ataque emerge no estudo da treta (Dissenso, RANCIÈRE), como um dispositivo de análise do atravessamento estético em sua contingência e multiplicidade, e da hibridização cultural, entre fissuras e suturas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A ‘NOVA’ ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	11
CAPÍTULO I – ARTISTA DO FIM DO MUNDO	18
1.1 – FASE MARGINAL: VÍRUS PARAYZO [2015 – 2019]	24
1.1.1 – Bombas Plásticas	30
1.1.2 – Manicure Política	33
1.1.3 – Pós-pornôs	37
1.1.4 – Jóias bélicas	38
1.1.5 – Putinha Terrorista / Parayzo Carioca	45
1.2 – FASE INTEGRADA: CAVALO DE TRÓIA [2019 – 2023]	55
1.2.1 – Bixinhas	57
1.2.2 – “Mixeky, prepare meu táxi para Paris”	61
1.2.3 – Cuir Popcreto	66
1.2.4 – Parayzo	73
CAPÍTULO II – ATRAQUE	77
2.1. – “Uma escola na Floresta”	82
2.2 – Gestão OCA Lage	88
2.3 – Curador Visitante	93
2.3.1 – Encruzilhada	97
2.3.2 – Secagem Rápida	103
2.3.3 – A Mão Negativa	108
2.3.4 – EAV AVE YZO	114
2.3.5 – Quarta-feira de Cinzas	118
2.3.6 – Fato Indumento	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	145
ANEXOS	159

INTRODUÇÃO: A ‘NOVA’ ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

[ *Novo Poder – BK*]

No Brasil, a década de 2010 foi um momento de turbulência social, marcado por uma crescente descrença popular em relação ao espetáculo político e práticas de manipulação do aparato estatal com fins ideológicos, cenário intensificado pelas manifestações massivas de junho de 2013 e pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff. Esses acontecimentos repercutiram profundamente na sociedade brasileira como um todo, inclusive no circuito cultural (SANT'ANNA; MARCONDES; MIRANDA, 2017). Tal aproximação entre arte e política é um processo que atravessa agentes, instituições, coletivos e meios de comunicação, do circuito institucionalizado às redes paralelas, o que Jorge Vasconcellos define como um ‘giro minoritário’ (2021) e Alessandra Mello Simões Paiva vai chamar ‘virada decolonial’ (2023) na arte contemporânea brasileira.

Nesse período, a cena artística brasileira foi palco de uma expressiva inserção de artistas advindos de grupos socialmente marginalizados. Num contexto social-territorial de precarização da cultura, em que acervos e museus correm o risco de se acabar em fogo e artistas trabalham de graça para instituições de prestígio, artistas como Lyz Parayzo, Jaider Esbell e Maxwell Alexandre têm sido muito bem sucedidos no movimento das margens ao centro do mundializado circuito de arte contemporânea¹, consolidando carreiras no circuito artístico nacional e hoje circulando mundialmente.

¹O **mundializado circuito de arte contemporânea** é pensado aqui à luz do pensamento de Renato Ortiz e Maria Lucia Bueno. Refere-se ao circuito institucional que confere legitimidade aos fatos artísticos e agentes do meio em escala mundial, influenciando no circuito de arte em geral. A Bienal de Veneza, instituições como MoMA, Centre Georges Pompidou, Tate Modern, École Supérieure de Beaux Arts de Paris, etc.

A mundialização pode ser caracterizada como a proliferação da matriz social moderna em escala global, “um processo e uma totalidade que se reproduz e se desfaz incessantemente no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste, no caso que nos interessa, de uma dimensão abrangente, englobando outras formas de organização social: comunidades, etnias e nações. A totalidade penetra as partes no seu âmago, redefinindo-as nas suas especificidades.” (ORTIZ, 1994, p. 30). Essa reconfiguração das relações econômicas, políticas e simbólicas em escala planetária instaura o que Ortiz chama de modernidade-mundo, uma configuração social na qual a modernidade se torna descentrada e mundializada, penetrando o cotidiano e reorganizando os modos de vida e de percepção cultural.

Um dos vetores da mundialização foi a expansão do sistema de arte ocidental em escala global. Segundo Bueno, “o universo que designamos como campo ou mundo da arte contemporânea, refere-se a um segmento da arte atual, configurando-se como um sistema próprio, com alto reconhecimento intelectual e econômico, que opera em âmbito global, se desenvolvendo em continuidade e diálogo com o sistema social (instituições, mercado, etc) e ideológico da arte moderna.” (BUENO, 2020, p. 64).

“A “Nova” arte contemporânea brasileira é indígena, negra e trans”², afirma o título de uma matéria do portal Ecoa UOL sobre ‘*Artérias*’ (2021), programa do SescTV sobre artistas de destaque na cena artística brasileira atual, com foco naqueles advindos de grupos minorizados. “Segundo a diretora Helena Bagnoli, a proposta da série é desafiar o eurocentrismo, o racismo e as hierarquias coloniais ainda presentes no circuito de arte”.

Apesar do teor crítico ser lugar comum na postura dos artistas desde a virada à Arte Moderna, “talvez seja este o primeiro momento em que essa disposição emerge no país como traço que disputa a hegemonia do que define uma geração de artistas.” (DOS ANJOS, 2018). Conforme analisado por Moacir do Anjos, essa nova geração parte de recortes sociais até então afastados do circuito de arte, e atribui essa mudança às políticas públicas em curso nos anos 2000, que ampliaram o acesso da população à cultura e ao ensino superior. Na entrevista à UOL, Bagnoli caracteriza o trabalho desses artistas como uma “força transformadora” e afirma que “o sistema de arte está sendo obrigado a se abrir, não está concedendo nada.”

Todos eles têm um trabalho bastante político e estão buscando conquistar cada vez mais espaço com o que produzem, trabalhando para ampliar o alcance e a força dos seus grupos. Todos são discriminados, estão apartados, então o que eles têm em comum é usar a arte que fazem como um instrumento de manifestação política, de conscientização, cada um à sua maneira.

Você vê que estão todos preocupados com as mesmas questões: com o planeta, com o nosso futuro, para onde está indo a raça humana, o que há de ser do Brasil. E trabalham para que todo mundo seja respeitado. O que mais me chamou atenção foi ver como esse grupo tem uma potência absoluta em relação à arte que se produz de modo geral. (BAGNOLI, Ecoa UOL, 2021)

São novos protagonistas da produção artística, de origem diferente daqueles que compunham o lugar comum dessa cena até então. A primeira formação de um mercado de arte moderna no Brasil se constitui entre o final da Segunda Guerra Mundial e meados dos anos 1960, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Trata-se de uma esfera recente, construída por uma parcela significativa de agentes e artistas refugiados e imigrantes, vindos principalmente do Velho Mundo, que trouxeram consigo as convenções do sistema da arte moderna, que vinha se expandindo em escala mundial.

Esses processos que ajudaram a consolidar, no seio de uma sociedade oligárquica, marcada por um longo período de escravização, um circuito artístico próprio, um mercado de arte moderna no país, cuja primeira formação teve como um dos principais eixos condutores

² [“Nova” arte contemporânea brasileira é indígena, negra e trans](#) (Ecoa UOL, 03/09/2021)

as galerias privadas de arte moderna e contemporânea (BUENO, 2005), que operavam em conjunto com as bienais e os museus de arte moderna.

O campo artístico (BOURDIEU, 2003[1984]) brasileiro evolui, a partir do final do século XX, para um ecossistema complexo, integrado ao ‘mundializado circuito’, que flutua entre o público e o privado, entre o Estado, o mercado e a universidade, formado por coletivos, museus, galerias, feiras, prêmios, mídias e seminários – territórios onde se consolidam matrizes estéticas e se estruturam diálogos, disputas e negociações.

O “jogo da Arte Contemporânea” – sistema de significação que integra e legitima a ação e enunciação de agentes do meio artístico – é entendido aqui como uma “negociação de sentido”, aglutinando cooperação (BECKER, 2010[1982])³ e conflito simbólico (BOURDIEU, 2003[1984])⁴. Vivemos na contemporaneidade uma condição contingente (BUSKIRK, 2003) – ou pós-autônoma (CANCLINI, 2016) – do fato artístico, em que, basicamente, qualquer fato estético pode se tornar arte, e a inserção nesse meio envolve, além do bom domínio dos códigos convencionados como artísticos, a integração a uma malha de relações sociais que, como observa Guilherme Marcondes (2018), se organiza por redes de interdependência entre agentes e instituições, nas quais poucos ocupam posições centrais de legitimação.

A circulação nesses espaços é atravessada por disputas simbólicas, onde a visibilidade e o prestígio se acumulam de forma desigual. A inserção de jovens artistas, segundo Marcondes, depende tanto do acúmulo de capital simbólico quanto da capacidade de acessar

³ Em ‘**Mundos da Arte**’, Howard Becker (2010[1982]) analisa a arte como atividade coletiva, que envolve a cooperação de agentes diversos – artistas, técnicos, instituições, mediadores, públicos – em torno de consensos – amálgamas de convenções compartilhadas – que viabiliza a produção cultural, e determina a divisão do trabalho, dos recursos, do conhecimento, etc. Segundo o sociólogo: “todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte.” (BECKER, 2010[1982]. p. 27)

⁴ Em sua **teoria dos campos**, Pierre Bourdieu (2003[1984]) define-os como espaços sociais relativamente autônomos, estruturados por relações de força e disputas por legitimidade entre seus agentes, tensão dialética que sustenta o campo como estrutura viva, em constante transformação. A noção de ‘campo artístico’ é elaborada a partir dos processos que consolidaram a arte moderna, quando novos atores sociais disputaram legitimidade contra as instâncias consagradas, tensionando a oposição entre a conservação (ortodoxia, “o clássico”) e transformação (heterodoxia, “o moderno”) da estrutura do campo e seus critérios de legitimação. “A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta ou, se se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores. Esta estrutura, que está no princípio das estratégias destinadas a transformá-la, está ela própria sempre em jogo: as lutas cujo lugar é o campo têm por parada em jogo o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado.” (BOURDIEU, (2003[1984]), p. 120)

circuitos estratégicos: prêmios, exposições e representações institucionais. É uma história em que repetem-se muitos nomes, o que instiga questionamentos sobre as relações que estruturam o circuito de arte e sua relação com interesses econômicos, políticos e individuais.

Se por um lado, há uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na sociedade; por outro lado, ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. (SIMÕES PAIVA, 2023, p. 31–32)

Nesse contexto de distribuição desigual das estruturas da vida, incluindo o circuito de arte, como viver junto? Os agentes de destaque na ‘nova’ arte contemporânea brasileira transitam entre universos díspares, participando de um complexo processo de hibridização entre as matrizes que compõem suas vivências e as convenções vigentes no sistema de arte ocidental, onde há a possibilidade de reconfiguração das estruturas do imaginário e do subjetivo, mas também pode operar como mecanismo de atualização das estruturas vigentes e perpetuação das relações de poder.

Ao falar de hibridização, me refiro ao conceito como elaborado por Nestor Garcia Canclini (1990): são processos socioculturais em que estruturas, práticas ou repertórios antes separados se combinam para gerar novas formas (estas já marcadas por misturas anteriores). A hibridização, para Canclini, não é uma fusão harmoniosa, mas um campo de disputas, negociação e conflito, sujeição e resistência. Ela ocorre em meio a assimetrias de poder que definem quem pode hibridizar, em que condições e com quais consequências. Nesse cenário, como não se deixar dissolver na hegemonia?

Reflico sobre a hibridização em termos de **fissuras** – a ruptura e contestação de estruturas sociais e subjetivas normalizadas, que instaura a possibilidade de deslocamento concreto e simbólico. A redefinição do possível. – e **suturas** – a recomposição das fissuras, seja para potencializar alianças insurgentes, seja para recompor a ordem e repaginar hierarquias. São movimentos de ideias, mas principalmente movimentos de sujeitos.

'Arte-Atraque' é uma reflexão situada no estudo da vida-obra de Lyz Parayzo (Campo Grande, Rio de Janeiro, 1994). A artista é parte de um movimento recente de insurgência transfeminina na cultura brasileira, em que podemos citar, na arte contemporânea, Jota

Mombaça, Castiel Vitorino Brasileiro, Bruna Kury, Elle Bernardini, Ventura Profana, Agrippina Manhattan, Vulkanik Pokaropa e Efe Godoy. Entre coletivos, residências, exposições, podcasts, livros e premiações, vemos a construção e consolidação coletiva de um universo poético (ou imaginário político) cuir⁵, num processo de fissuras e suturas operadas por essas e outros agentes de dentro e fora do circuito artístico.

Parayzo destaca-se pelo seu apurado saber social e sua manipulação incisiva e insubordinada do fio teórico-histórico que sustenta o “jogo da Arte Contemporânea”. Ela iniciou sua prática em 2015, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, num momento em que não havia espaço institucional ou adesão dos agentes do meio artístico à discussão das pautas *queer/cuir*. Através de escândalos de arte-atraque[*treta*], em que manipulou com sagacidade as relações e convenções do campo artístico, Lyz rasgou um caminho para integrar-se à cena artística brasileira.

A lógica da fissura – modo de agir privilegiado no meio artístico desde Duchamp – é um elemento central de sua prática e poética. Destacam-se também as suturas operadas pela artista: o modo como relaciona seus fatos artísticos à outros enunciados⁶, e a relação que estabelece com outros sujeitos, dentro e fora do circuito, a fim de garantir a integridade de seu discurso e viabilização de sua carreira, reivindicando seu espaço de enunciação no mundializado circuito de arte contemporânea.

⁵ É importante distinguir o universo de poéticas travestis ao qual me refiro de movimentações anteriores que tensionaram o binarismo de gênero no meio artístico ocidental, como Rose Sélavy (alter ego de Duchamp) ou as experiências de Lili Elbe e Claude Cahun. Embora relevantes para a história da arte e para a crítica às normatividades de gênero, tais figuras operam dentro de um horizonte eurocentrado, marcado por enquadramentos – destacam-se diferenças marcantes de classe e raça – que condicionaram suas possibilidades de imaginário, enunciação e reconhecimento.

O conjunto aqui caracterizado como um ‘**universo poético travesti**’ emerge das especificidades de vivências transfemininas do sul global. Os gestos que se inscrevem nessa linhagem operam a partir da intersecção entre gênero, classe e raça, respondendo a formas históricas de violência e marginalização com uma estética e uma política próprias, inseparáveis da experiência concreta das travestilidades (IAZZETTI, 2023) enquanto vivência encarnada e historicamente situada.

É nesse contexto que utilizo o termo **cuir**: uma torção crítica do *queer* – teoria da dissidência sexual e de gênero consolidada na intelectualidade contemporânea – centrada nas realidades concretas das dissidências de gênero latino-americanas.

⁶ Tomo como referência o ‘**enunciado**’ conforme utilizado na 34ª Bienal de São Paulo, *Faz Escuro mas eu Canto* (2021). São elementos “fora-de-quadro”: fatos estéticos não necessariamente artísticos, mas impregnados de significados marcantes na ficção social. Articulados aos fatos artísticos como parte da curadoria, produzem uma teia de significados, atuando como ‘máquina mnemônica prospectiva’, capazes de engajar o público em múltiplas temporalidades e leituras. Segundo Paulo Miyada: a conexão de cada um deles com a história se faz evidente desde a leitura do texto que o apresenta; o mais importante, porém, se dá no que não pode ser colocado em palavras: na relação da narrativa dos enunciados com as obras dos artistas que se apresentam em sua vizinhança.” (MIYADA, 2021, p. 37)

Articulo o **atraque** como palavra do pajubá, dialeto travesti. O termo “evoca a intensidade de embate entre corpos tanto em sentido de disputa quanto afetivo”⁷. Uma colisão de afetos. O estudo do atraque começou nas cenas de dissenso (RANCIÈRE, 1996) arquitetadas por Parayzo, intervenções estético-políticas que a inseriram na cena artística carioca. Imergindo em seu universo poético, e observando as relações que estabelece dentro e fora de quadro, surgem algumas questões: “o que atravessa?”, “para quem?”, “como?”. Quando a provocação é frutífera? Quando o fato estético tem um impacto tangível nos sujeitos, nas estruturas, nos sistemas? Quando é arte? E por que?

O atraque é, em síntese, o atravessamento estético no aqui- agora, em sua contingência e diversidade. Um estudo das experiências que movem os sujeitos, [re/des]configuram subjetividades e, em larga escala, consolidam estruturas sociais. Pode ser arte, mas nem sempre. Geralmente não é. Aproximando o termo do verbo ‘atracar’, o estacionar de uma navegação, podemos dilatar o sentido de atraque para também um movimento de reivindicação da opacidade ([MOMBAÇA, 2018d](#)). Essa dilatação dialoga com a especificidade do estudo em questão: a inserção de uma artista dissidente no circuito de arte contemporânea e a negociação simbólica nesse processo de hibridização cultural.

O objeto do presente estudo também poderia ser chamado pelo termo coloquial *treta*. Aqui, refere-se à captura da dissonância sensível, de disputas no “jogo da Arte Contemporânea” que fraturam o ‘lugar comum’ desse sistema, evidenciando não apenas um determinado debate, mas também quem tem o direito de debater e intervir, e sob quais

⁷ Tal é a definição do termo pela **Mamba Negra**, house da cena Ballroom brasileira que realiza o espetáculo ‘*Atraque*’, inspiração direta dessa pesquisa. A **cultura ballroom** é uma convergência estético-política iniciada por pessoas negras e latinas LGBTQIA+ (com protagonismo de pessoas trans) nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos, que se estrutura em redes de afeto, pertencimento e resistência para sujeitos historicamente marginalizados – as houses – redefinindo as concepções de família e coletividade possíveis.

A sociabilidade da ballroom organiza-se em torno das balls: competições que envolvem *voguing*, moda, e a performatividade de gênero, classe e raça. As balls operam como dispositivos de exaltação identitária e produção coletiva de imaginários políticos que tensionam as formas hegemônicas de pertencimento social.

A mundialização da ballroom ocorre principalmente a partir dos anos 1990 com a visibilidade midiática do vogue, especialmente pela apropriação da estética por Madonna na era *Blond Ambition* e após o documentário *Paris Is Burning* (1990), que apresenta um panorama da cena norte-americana dos anos 80. No Brasil, a cultura Ballroom se desenvolve sobretudo a partir dos anos 2010, encontrando terreno fértil em centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife. A ballroom brasileira hibridiza-se de modo intenso com territorialidades locais, incorporando referências do funk, do passinho, da cultura de rua, das religiões de matriz africana e das estéticas periféricas.

Podemos considerar o espetáculo como um movimento de hibridização da cultura ballroom com os formatos culturais hegemônicos. No release compartilhado pelo portal [Rota Cult](#), a diretora artística Patfudyda, afirma que o espetáculo olha para a cultura Ballroom para além do vogue, enxergando as coreografias encarnadas no cotidiano de uma comunidade. “Incorporamos poses e gestos radicais para projetar cenas que questionam o imaginário do que poderia ser uma peça Ballroom. Esse espetáculo não pretende responder ou dar conta de toda a imensidão de uma cultura criada por corpos urgentes, mas ser uma das possíveis criações de mundos”.

condições, bem como as relações entre o meio artístico e a sociedade que o cerca (o ‘Grande Mundo’ como dizia o artista Jaider Esbell). São fissuras que revelam aspectos de seu ‘negativo’ – os consensos latentes que sustentam sua estrutura – podendo efetivar, ou não, uma reconfiguração de convenções (BECKER, 2010[1982]). Uma “cena de dissenso”, conforme o aparato metodológico construído pelo filósofo político Jacques Rancière.

Eu construo a cena como uma pequena máquina na qual o máximo de sentidos pode ser condensado em torno de uma questão central, que é a questão da partilha do mundo sensível. (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2022, p. 11)

A cena expõe as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre para mim o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas. (RANCIÈRE *apud* MARQUES, 2022, p. 2)

A reflexão é dividida em dois momentos: no **capítulo I – Artista do Fim do Mundo**, retraço a primeira década da vida-obra de Parayzo, mapeando a construção de sua carreira e universo poético, numa leitura centrada em seus feitiços, e segmentada em duas fases: 1.1. ‘*Virus Parayzo*’ (2015–2018) e 1.2. ‘*Cavalo-de-Tróia*’ (2019–2023). No **capítulo II – ATRAQUE[*treta*]**, retornamos ao ano de 2015, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Parque Lage), momento inaugural de sua obra. Após uma breve introdução à instituição, sua história (2.1. “*Uma escola na Floresta*”) e o contexto do atraque[*treta*] (*subcapítulos* 2.2 e 2.3), desloco nosso olhar à tríade de intervenções clandestinas protagonizadas por Parayzo. Cada cena é constituída por uma leitura do espaço discursivo instaurado pelo curador de cada exposição e do atravessamento provocado por Parayzo com cada bomba plástica.

Começo ‘Arte-Atraque’ com um olhar cínico em relação ao mundializado circuito de arte contemporânea, sua relação com o Grande Mundo e recente abertura às poéticas dissidentes. Na discussão da chave arte-política (BISHOP, 2004, 2008; CHAIA, 2007; MOURÃO, 2014; CANCLINI, 2016; GROYS, 2017; EBOLI, 2018; SANT’ANNA, MARCONDES, MIRANDA. 2017, 2019), proponho refletir, a partir dos movimentos aqui capturados: como esse modo de produção estética e intervenção simbólica -”arte” – se relaciona com os demais processos que constituem a condição de jovem artista dissidente? Quais as possibilidades? E os limites? Como romper com o torpor?

CAPÍTULO I – ARTISTA DO FIM DO MUNDO

[[!\[\]\(2e897e890e69d81eae4503a8342c36b0_img.jpg\) *Bixa Travesty \(Remix\) – Linn da Quebrada, Ventura Profana & PODESERDESLIGADO*](#)]

Comecei este estudo pela superfície: o que me atravessa no contato imediato com o universo poético da artista e seus movimentos dentro e fora de quadro. Conheci o trabalho de Lyz em 2021, através do podcast da youtuber de arte Vivi Villanova⁸ (Canal Vivieuví). Destacou-se na primeira ouvida o diálogo da artista com o concretismo, especialmente sua relação com a vida-obra de Lygia Clark. Comecei a refletir sobre os meios e métodos de atuação do artista na contemporaneidade: o entrelaçamento à tradição como um mecanismo de conceituação e legitimação da prática no sistema de arte, e o podcast como um mecanismo possível de reconhecimento que atravessa e ultrapassa o meio artístico.

O trabalho de Lyz é marcado por sua ancestralidade e por uma relação incisiva e insubordinada com o “jogo da Arte Contemporânea”, suas convenções e relações sociais. Na imersão, percebo entre Lyz e Lygia um ataque[*envolvimento*]: a vida-obra de Clark provoca um atravessamento subjetivo profundo na jovem artista, processo de corte e cura, de transmissão de saberes, através do qual Parayzo conceitua e expande suas possibilidades de prática estética, iniciadas como reações instintivas e críticas às violências que a atravessam no cotidiano.

É uma poética com origem em sua vivência e os atravessamentos que essa condição, travesti⁹, catalisam. São corpos-encruzilhada, que carregam em si a potência do dissenso, tão consagrada no meio artístico atual. Como a artista afirma: “Eu tenho meu corpo como plataforma de pesquisa e meu dia a dia enquanto laboratório. Eu sempre tento transfigurar

⁸ **Vivi Villanova** é historiadora da arte, crítica e criadora de conteúdo digital. Desde 2015 mantém o canal Vivieuví no YouTube, dedicado à divulgação de arte contemporânea e história da arte, abordando obras, exposições e debates do campo artístico em linguagem acessível. Em 2021, produziu uma série de episódios em formato de podcast no mesmo canal, com entrevistas a mulheres artistas brasileiras – entre elas Lyz Parayzo, Efe Godoy, Regina Parra e Ana Frango Elétrico – buscando ampliar o alcance de suas vozes e processos criativos para além dos espaços institucionais da arte.

⁹ Evoco a **travestilidade** como ancestralidade que atravessa a vivência de pessoas transfemininas no Brasil, uma poesia de gênero marcada por processos históricos na encruzilhada entre raça, gênero e classe. Brume Dezebreno (IAZETTI, 2023) identifica a emergência da travesti como categoria identitária na transição democrática dos anos 1980, produzindo-se em meio a estigmas, sociabilidades, modificações corporais, táticas de guerrilha e redes de afeto e resistência. Ela define “travestilidades” como experiência encarnada, comunidade política e figura simbólica no imaginário social, um amálgama diverso que se constrói em diálogo com a violência, a medicina, a sociabilidade e a politização.

essas violências da opressão em algo plástico. Meu corpo é muito potente nesses espaços, acaba catalisando discussões.”¹⁰

Vemos essa potência no curso de sua vida-obra: a fluidez de sua imagem, postura e autoidentificação, e as estratégias da artista para estruturar um espaço de enunciação e traduzir sua singularidade em fato artístico. Lyz referencia gestos, discursos e atravessamentos que a constituíram como sujeito, elementos que [re/des]arranja nas possibilidades de seu entorno para produzir fatos estéticos que projetam um imaginário político contrasexual. Sua instrumentalização do enunciado de Paul Preciado – o ‘*Manifesto Contrasexual*’¹¹ (2018) – está em consonância com o traveco-terrorismo de Tertuliana Lustosa (2016), que defende um uso insubordinado das teorias *queer* que se consolidaram na intelectualidade contemporânea, centrado na realidade concreta das dissidências de gênero no Sul Global. Pensando a decolonialidade como práxis no meio artístico, Lustosa tece uma reflexão crítica dos processos de hibridização que estruturam a ficção cultural brasileira e a (não) participação dos grupos minorizados nesse processo.

Pensar práticas discursivas que desconstroem as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. Etnias indígenas, nordestinidades, trabalhadores da lavoura brasileira e mulheres negras foram facilmente assimilados para a construção de perfis nacionais – pelos olhos de centralidades periféricas: brasileiros, porém mulheres e homens brancos, artistas e escritores... (LUSTOSA, 2016, p. 387)

¹⁰ In: VIDAL, Ícaro. *Ícaro Vidal entrevista Lyz Parayzo*. Pivô TV, 12 nov. 2018.

¹¹ O *Manifesto Contrasexual* parte da compreensão de que “a (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (PRECIADO, 2018, p. 26). Nesse quadro, a contrasexualidade dedica-se a localizar “os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos interessesexuais, hermafroditas, loucas [...])” para “reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado” (PRECIADO, 2018, p. 27). O manifesto não propõe substituir termos ou eliminar referências de gênero, mas, como afirma Preciado, transformar as posições de enunciação a partir das quais falamos, desejamos e produzimos corpos e subjetividades.

A autoidentificação de Lyz começa na adolescência, e gera atritos com sua com a família, de matriz evangélica e espírita. Como tantas dissidências no Brasil, correu o risco do abandono, e o acolhimento familiar não a livrou das violências cotidianas às quais está sujeito o corpo trans na sociedade¹², por muito tempo normalizadas pela cultura hegemônica, que sempre reafirmou leituras abjetas e sexualizantes das corpos não-normativas. O país que mais mata pessoas trans é também o que mais consome pornografia com esses corpos.

Nos primeiros anos de sua trajetória artística, Parayzo habitava o entre-lugar da recusa ao enquadramento binário, condição que gera atritos mais agudos com a sociedade. “Quando eu estou meio desleixada, e não sou nem um menino nem uma menina, eu sinto que tem uma leitura abjeta do meu corpo.”¹³ Esse corpo tornado abjeto, é precisamente o que Judith Butler (1990, 1993¹⁴) identifica como efeito da matriz de gênero: um sistema que só reconhece como humano aquilo que se encaixa nos parâmetros da normatividade cis-heterossexual. “A minha imagem para elas é violenta. Enquanto uma imagem que elas não querem que exista no mundo.”¹⁵

Seu trabalho opera, no contexto social-histórico de sua realização, como um dispositivo de redistribuição da violência, lógica formulada por Jota Mombaça, artista e intelectual cuja atuação no campo da arte contemporânea e da teoria crítica tem sido central para a elaboração de epistemologias dissidentes, racializadas e transviadas. Trata-se de manipular a violência como matéria estética e política, produzindo uma dissonância capaz de romper o torpor da dominação: esse engessamento sensível que naturaliza hierarquias e estabiliza, como se fossem inevitáveis, os papéis de sujeito e objeto¹⁶, opressor e oprimido.

¹² Por evidenciarem que o binarismo de gênero é uma ficção social, esse grupo de pessoas é sistematicamente marginalizado, apagado pela linguagem, pela cultura, pela mídia e pela lei. Segundo o relatório mais recente da ANTRA (BENEVIDES, 2025), o Brasil segue, pelo 16º ano consecutivo, o país que mais assassina pessoas trans no mundo, com 150 mortes registradas, uma redução de 16% em relação ao ano anterior que não altera o quadro de genocídio contínuo da população trans.

¹³ In: BALBI, Clara; BARCELOS, Talita. *Parayzo*. YouTube, 22 out. 2017 [02:29]

¹⁴ Em *Gender Trouble* (1990), Butler problematiza a construção da identidade de gênero dentro de uma lógica binária e normativa. Já em *Bodies That Matter* (1993), aprofunda a discussão sobre a materialidade do corpo e a abjeção dos corpos que fogem a essa normatividade, descrevendo como tais corpos são marcados como violentos e indesejados socialmente.

¹⁵ In: BAGNOLI, Helena; NIEMAN, Henk. *Artérias: Lyz Parayzo*. SescTV, 27 ago. 2021 [04:50]

¹⁶ A referência à oposição “**sujeito e objeto**” segue os termos utilizados por Gabriel Cohn em *Esclarecimento e ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje* (Lua Nova, n. 43, 1998). Na *Dialética do Esclarecimento* (1985[1944]), tal dicotomia revela-se como o alicerce histórico da razão instrumental, uma racionalidade que produz e administra a desumanização: o sujeito moderno se afirma ao reduzir a alteridade à condição de objeto passível de dominação. Adorno e Horkheimer identificam no anti-semitismo o ponto extremo dessa lógica, e Aimé Césaire demonstra, em seu *Discurso sobre o Colonialismo* (2020[1950]), que tal violência não é exceção, mas a continuidade da lógica colonial retornando ao coração da Europa.

Ao deslocar o vetor da agressão de sua direção normativa, o gesto artístico transmuta a violência em ferramenta de fissura, tornando visível a naturalização da opressão sobre identidades marginalizadas pela configuração social vigente.

Em entrevistas recentes, Lyz também aproxima sua poética do pensamento de Silvia Federici¹⁷, que analisa as caças às bruxas como instrumento de disciplinamento dos corpos e subjetividades femininas no contexto da acumulação primitiva capitalista. Para ela, ser trans na contemporaneidade constitui uma atualização desse regime persecutório¹⁸. A figura da bruxa tem sido integrada à sua poética, que passou a conceber seus trabalhos como feitiços. Opto pelo termo para abordar sua prática, por percebê-la como um [des/re]arranjo sensível-simbólico-concreto que almeja, no atravessamento estético (atraque), a intervenção no aqui-agora de sua instauração. A redefinição do possível.

Como é que a gente desarma a armadilha do realismo político? [...] Como é que a gente elabora nossas ficções sem que o nosso horizonte seja hiper definido pelos limites daquilo que a gente considera possível, tendo em vista que o possível é uma ficção politicamente regulada, extremamente densa, extremamente vigiada. E é nesse lugar que a imaginação política, que a ficção visionária... todas essas estratégias [...] Ferramentas políticas que nos permitem sair, imaginar outros mundos, imaginar outras formas de resistir, de ser resiliente, outras formas de elaborar criticamente nossa relação umas com as outras, com as coisas, com o mundo.

[...] As coisas são como elas são porque elas foram sonhadas, produzidas e imaginadas como elas são. O ponto é: se a gente libera isso, se a gente luta para liberar a imaginação contra como as coisas são, a gente chega em alguns lugares[...] É um trabalho contínuo de deixar aberto o registro do possível. Deixar o registro do possível mole, ou pelo menos intervir sobre ele de maneiras mais contundentes. ([MOMBAÇA, 2018e](#))

¹⁷ Em *Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation* (2004), Federici propõe que a caça às bruxas na Europa moderna foi uma estratégia central do capitalismo nascente para controlar as mulheres e sua capacidade de reprodução social. A autora conecta esses processos à formação do trabalho assalariado e à consolidação de hierarquias de gênero, apontando como a violência simbólica e física sobre corpos femininos foi estrutural na construção do mundo moderno.

¹⁸ [...] Eu comecei a estudar a história das bruxas, uma perseguição misógina dos séculos 14 e 15. E quando eu comecei a ler os livros eu me dei conta que, nossa, ser uma trans em 2024 é como ser uma bruxa no século 14. [...] Porque as trans não colonizaram nenhum país, não fizeram nenhum genocídio internacional, mas somos perseguidas justamente pela questão de nosso gênero não ser tão normativo. E aí eu comecei a pensar também nesses objetos [as esculturas] não mais só num lugar muito explícito da transidentidade, mas também com um lugar mágico ([PARAYZO, Portal RFI, 2024](#))[#]

Introduzida à sua poética, parti para os currículos institucionais e portfólios disponibilizados pela artista e/ou pelas galerias que a representam, o registro cronológico de sua travessia no meio artístico. A investigação então fragmentou-se em individuais, coletivas, mostras, residências, catálogos... espaços, sujeitos, diálogos e atraques (tanto tretas quanto tratos) e no levantamento e análise de vídeos, textos críticos e curatoriais, material jornalístico e referências articuladas pela artista em sua produção, bem como no acompanhamento de seus relatos e movimentos nas redes sociais – Instagram¹⁹ e Facebook²⁰.

A pesquisa englobou a primeira década da formação artística de Lyz Parayzo, entre 2013 e 2023. Encontrei um discurso que se repete e se refina, através do contato e acesso a agentes, espaços, recursos, saberes e instâncias de legitimação do circuito artístico. Tal é o ritmo da arte contemporânea, um sistema pautado pelo imperativo da novidade, onde ecos consolidam e legitimam os relatos. Em meu estudo dei prioridade ao material audiovisual (ver [anexo 1](#)), por trazer um registro da presença, da oralidade. Da memória do corpo.

Na internet, Lyz deixou um rastro audiovisual de suas ações, como registros das ativações *Fato Indumento* (2015–2018) e *Putinha Terrorista* (2016–2018) bem como da repercussão da intervenção *Secagem Rápida* (2015). Em seu perfil no Instagram, a artista publica recortes esporádicos de seu cotidiano e sua agenda institucional. Ela foi tema dos mini documentários ‘*Parayzo*’ (2017), ‘*Lyz Parayzo: artista do fim do Mundo*’ (2020) e ‘*Cuir Popcreto*’ (2020), e foi entrevistada em diversas mídias que atravessam o circuito de arte, como *Desaquenda* (2018), *Artérias* (SescTV, 2021), o podcast da youtuber de arte Vivieuv (2021), *Raw and Radical Women in the Arts* (2022), entre outros.

Paralelamente à sua inserção no meio artístico, consolidou-se uma produção considerável de ensaios e artigos acadêmicos sobre seu trabalho (ALTMAYER, 2016; FERREIRA, 2016; LUSTOSA, 2016, 2018; QUEIROZ; MOSS, 2017; TINOCO, 2018; PARAYZO, 2019), indicando que a Universidade constituiu uma das vias de legitimação de sua poética. A artista também integra duas publicações recentes dedicadas à arte contemporânea brasileira: *Bienal de São Paulo desde 1951* (2022), com o ensaio *Terapia Narrativa*, e *Hackeando o Poder* (2023), com *Táticas de Guerrilha: obra é a vida — o resto são nomes e ismos*. Publicou ainda o livro *Thérapie Narrative: lettres à Lygia Clark* (2022),

¹⁹ <https://www.instagram.com/parayzo/>

²⁰ <https://www.facebook.com/lyzbigfield> e <https://www.facebook.com/lyz.parayzo.9>

resultado de sua dissertação de mestrado (obra que ainda não tive a oportunidade de analisar em ‘Arte-Atraque’, e será explorada em estudo futuro).

Meu estudo e sistematização de sua vida-obra começou na leitura dos movimentos, discursos e ações da artista no tempo e no espaço. Atravessada pela teia de sentido articulada por Parayzo, reflito sobre as estruturas de seus feitiços e as faíscas de sua colisão com o mundo. Apresento então uma síntese do que é dito, o que é feito e o que (e como) circula, numa análise combinatória das superfícies de contato: entre o que diz a artista, como é interpretada pelo mundo, e o que escuto eu.

No recorte temporal 2013-2023, podemos dividir sua trajetória em duas fases:

Outsider/Marginal²¹ – Vírus Parayzo: Parayzo desenvolve, entre 2015 e 2018, diversas infiltrações em circuitos artísticos. Esse foi um período de muito trabalho, com tretas e tratos com agentes do circuito, participações em residências, exposições, e indicações à prêmios importantes do circuito artístico nacional. A artista acumula capital simbólico, mas não capital financeiro, sendo convidada para exposições e instituições de prestígio da cena nacional que não pagam pelo seu trabalho. Somente a partir de 2017 começa a viabilizar financeiramente sua carreira, vendendo performances para o Sesc São Paulo.

Insider/Integrada – Cavalo de Tróia: no ano de 2018, a jovem artista muda-se para São Paulo, onde participa de residências na FAAP e Pivô Arte & Pesquisa. Integrada ao sistema, Lyz teve acesso a tempo, recursos e trocas com agentes para ampliar sua produção. Nesse momento, desenvolve uma incisiva apropriação da matriz estética concreta e neoconcreta, e o ataque[*envolvimento*] com Lygia Clark torna-se um pilar de seu universo poético. Legitimada no território nacional, num contexto de ascensão da extrema-direita no país, a artista parte, no ano de 2019, para um autoexílio em Paris, onde cursou o mestrado na *École Supérieure de Beaux Arts* e hoje reside. No novo contexto, a artista acessa melhores condições de vida e viabilização de seu trabalho, e depara-se com outras camadas de opressão e debates no circuito artísticos. Desenvolve então novas táticas de redistribuição da violência, onde destaca-se uma sofisticada síntese da memória de seu corpo em escultura, marcada por uma apropriação insubordinada das propostas estéticas do grupo GRAV.

²¹ Ao usar o termo **marginal**, estou tanto fazendo uma livre tradução de *Outsider*, conforme elaborado por Howard Becker em sua sociologia do desvio (1963), quanto uma referência à marginalização social, conforme Aníbal Quijano: “a marginalidade social consistiria em um modo limitado e inconscientemente estruturado de pertencimento e de participação na estrutura geral da sociedade, seja a respeito de certas áreas dentro de suas estruturas dominantes ou básicas, seja a respeito do conjunto destas, em todos ou em parte de seus setores institucionais”. (QUIJANO, 1978. p. 43)

1.1 – FASE MARGINAL: VÍRUS PARAYZO [2015 – 2019]

[ *Pagu – Rita Lee & Zélia Duncan*]

Lyz Parayzo (Campo Grande, Rio de Janeiro, 1994) foi criada numa casa de mulheres. É filha de uma mãe solo, que é esteticista, mas já atuou em diversas profissões, e de um pai ausente, ex-presidiário por problemas com drogas, com quem não mantém contato. Em seu Facebook da adolescência²², vemos que Lyz era uma jovem politizada que não deixava de expressar suas opiniões, e demonstrava interesse pelas artes cênicas e do corpo.

“Eu não nasci artista. Essa narrativa lúdica é coisa da classe média pra cima”²³. A futura artista cresceu em Campo Grande, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, um território atravessado pela Igreja evangélica e a Indústria Cultural, sem acesso a museus ou teatros. Consideradas as clássicas críticas a tais dispositivos de cerceamento do imaginário e sutura da ficção social (ADORNO, HORKHEIMER, 1985[1944]), é fundamental pensar seu papel como mecanismos de coesão social, da coletividade e respiro que fomentam.

Na conversa ‘*Fé na Arte*’, entre Maxwell Alexandre e Ventura Profana²⁴, realizada pela Revista ZUM em 2022, a pastora e artista contemporânea explica como o Evangelho é, no território da periferia, um meio possível de expressão criativa (citando sua própria experiência como cantora na igreja) e, principalmente, a via de transcendência possível, emaranhada a um discurso de salvação pelo embranquecimento. Maxwell comenta que a arte institucionalizada – o que chamamos “Arte Contemporânea” – não é um valor na favela, e que isso é um projeto de divisão do sensível. Suas percepções, articuladas plasticamente na série *Novo Poder*, fazem eco à tipologia bourdiana.

A falta de interesse das periferias e favelas por arte contemporânea é um programa construído. Esse é um segmento de elite e também de distinção social, mesmo entre os ricos. Para aqueles que têm iates, helicópteros, mansões e piscinas como bens corriqueiros, a arte torna-se uma referência para dizer quem é mais sofisticado. Nesse sentido, quem tem Picasso em casa e pode compreender Mark Rothko sai na frente.

²² <https://www.facebook.com/lyzbigfield>

²³ In: CANAL ARTE. *Entrevista Lyz Parayzo*. YouTube, 2015

²⁴ “Filha das entranhas misteriosas da mãe Bahia, donde artérias de águas vivas sustentam em fé, abunda. Ventura Profana profetiza multiplicação e abundante vida negra, indígena e travesti. Rompe a bruma: erótica, atômica, tomando vermelho como religião. Doutrinada em templos batistas, é pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual, cuja prática está enraizada na pesquisa das implicações e metodologias do deuteronismo no Brasil e no exterior, através da difusão das igrejas neopentecostais. O óleo de margaridas, jibóias e reginas desce possante pelas veredas até inundá-la em desejo: unção. Louva, como o cravar de um punhal lambido de cerol e ferrugem em corações fariseus.” (*Prêmio PIPA: Ventura Profana, 2021*)

Para além do capital financeiro, o campo da arte contemporânea é, sobretudo, detentor de um grande capital intelectual e simbólico. Tendo esse fator mapeado, eu entendi que a reivindicação desses lugares tem relação direta com uma posição de poder. Porque são nesses espaços que a história é legitimada, que narrativas e a construção de imagens são manipuladas. ([ALEXANDRE, In: Testemunho, 2022](#))

Em sua entrevista no terraço do Parque Lage²⁵, realizada em 2015, poucos meses após seu ataque[*treta*] com a instituição, Lyz comenta que a moda foi seu primeiro envolvimento com a prática criativa, de autocriação. Era entre ela e seu grupo de amigos, uma forma de negar o subúrbio. Essa noção de performatividade, de montagem, se aplica tanto à sua noção de gênero quanto à sua percepção da condição de artista:

Nada é. Tudo está sendo. Performance é essa ação contínua. Eu sou uma artista ou estou sendo uma artista? Por que na minha realidade eu posso daqui a pouco estar num subemprego de oito horas por dia, sete dias por semana, e aí eu não vou estar sendo artista. [...] Eu sou uma mulher, uma bicha trans, ou eu estou sendo? ([PARAYZO, In: Desaquenda, 2017, \[14:50\]](#), grifo meu)

No segundo semestre de 2013, Lyz ingressou no curso de Teatro da UNIRIO. Paralelamente, começa a frequentar os cursos livres do Parque Lage, onde é capacitada como mediadora e passa a trabalhar. Nesse trânsito entre a periferia, a universidade e o circuito de arte, se depara com um regime de sociabilidade e compartilhamento de conhecimento que exclui sua vivência, tanto por questões de gênero quanto de classe social. Era, nesse território, uma marginal/*outsider* (BECKER, 1963).

Em ‘*Desaquenda*’, série documental realizada pela artista Vulkanik Pokaropa entre 2018 e 2020, direcionada ao mapeamento da produção de pessoas T brasileiras no meio artístico, Parayzo critica: “Para mim, a Universidade pública no Brasil é uma instituição falida, porque ela realmente não sabe lidar com os novos corpos que estão habitando esses lugares”²⁶. Parayzo caracteriza o ambiente como hostil, e sem a abertura ao diálogo concreto e horizontal.

Sua percepção ecoa diversas das tensões que se instauraram no meio universitário com o recente acesso de grupos sociais até então afastados desses espaços. Embora aberta ao acesso formal, a Universidade ainda se apoia fortemente em um paradigma epistemológico cishétero, branco e de classe média, sendo comum que as políticas afirmativas não sejam

²⁵ CANAL ARTE. Entrevista Lyz Parayzo. YouTube, 2015

²⁶ In: CUCETA PRODUÇÕES. #4 Lyz Parayzo @ *Desaquenda*. YouTube, 2017.

acompanhadas por práticas institucionais que promovam o acolhimento e o reconhecimento de vivências e saberes marginalizados²⁷.

Esse cenário revela a continuidade e atualização do que Aníbal Quijano (2000) denomina colonialidade do poder: as relações de dominação racial, sexual e epistêmica que estruturam a configuração social moderna. A universidade – produto e instrumento dessa matriz – não é apenas uma instituição de ensino, mas um dispositivo de ordenamento epistêmico atravessado pela apologia da modernidade, condicionado à reprodução de uma configuração social enraizada em processos coloniais.

O discurso da neutralidade científica e da universalidade do conhecimento opera como um mecanismo de epistemicídio: segundo Boaventura de Sousa Santos (SANTOS *apud* NECTOUX, 2021), a destruição ou deslegitimação de saberes não reconhecidos pela racionalidade ocidental. Assim, os grupos sociais que carregam modos não-hegemônicos de produzir sentido, quando ingressam no espaço acadêmico, são condicionados a abandonar as próprias matrizes ou traduzir-se na língua do opressor.

As consequências da desqualificação desses saberes, que estruturam as formas de compreender, de ser e de viver dos sujeitos, são desastrosas, levando à ruína da estrutura subjetiva e social dos seus protagonistas. Partindo dessa devastação, dirimindo a resistência subjetiva, identitária e política dos sujeitos e grupos, através de processos de assimilação cultural, a ordem e os valores coloniais ganham aderência e força para grassarem hegemonicamente e serem reproduzidos pelos próprios sujeitos colonizados. (NECTOUX, 2021. p. 775)

Parayzo narra um episódio de disforia de gênero pelo qual passou durante um exercício da faculdade, de exploração do corpo, que reproduzia um enquadramento binário. “É super agressivo pro meu corpo [...] Não tem o cuidado de pensar a subjetividade desses corpos que não trabalham numa lógica binária.”(PARAYZO, 2018, 17:16). Esse processo violento de normatização pode ser compreendido como produção do torpor: um estado de engessamento sensível que atravessa tanto o sujeito marginalizado quanto o sujeito hegemônico. No primeiro caso, pela internalização das violências simbólicas e do lugar de subalternidade e cerceamento da expressão; no segundo, pela reprodução incontestada das

²⁷ Em seu estudo do acesso, permanência e pertencimento de pessoas trans no ensino superior brasileiro, Brume Dezembro (IAZZETTI, 2021) demonstra que, mesmo com o avanço das políticas afirmativas para pessoas trans em instituições públicas brasileiras, essas ações ainda encontram inúmeros limites burocráticos, simbólicos e epistemológicos.

dinâmicas que garantem sua posição de privilégio. Um adormecimento coletivo que, pela repetição de padrões e hierarquias, naturaliza e reproduz a configuração social vigente.

A ideia do corpo vivo, falante e atuante, em contraposição ao corpo dissecado, bidimensionalizado, subalternizado, é uma questão central de ‘Arte-Atraque’, não só ao se tratar de Lyz Parayzo, mas de toda a nova geração de brasileiros que transitam, negociam e intervêm em espaços de conhecimento e poder. São sujeitos que rompem com o torpor e instrumentalizam, de modo insubordinado²⁸, o repertório intelectual propagado nesses espaços, tensionando seus limites e abrindo fissuras para formas não-hegemônicas de ser e agir no mundo. O atraque, nesse contexto, emerge como um campo de tensão e envolvimento marcado pela horizontalidade, onde subjetividades se atravessam, em afinidade[trato] ou dissonância[treta].

É nesse atravessamento que a emancipação se torna possível: quando os sujeitos se reconhecem como igualmente capazes e desigualmente posicionados na configuração social, deslocando o compartilhamento de saberes de uma configuração hierárquica para um espaço de troca horizontal, em que o conflito ocorre como parte da própria dinâmica de diálogo e convivência. Parayzo conclui: “As pessoas que estão no lugar da hierarquia da academia têm que olhar seu lugar de poder e privilégio e ter empatia. Entender que se alguns corpos nesse lugar são agressivos é justamente pelas violências simbólicas que eles recebem o tempo todo.”²⁹

Ainda que atravessada por uma lógica hegemônica, a Universidade, além de ser um importante eixo da produção artística no Brasil (BUENO, 2016), também abriga zonas de fissura – onde o pensamento crítico germina e encontra abrigo, mesmo que precário – e sutura – ao fomentar espaços de convergência e coletividade. Lyz cita a UERJ como um espaço importante em sua formação³⁰, onde participou de aulas como ouvinte, produziu com o artista Augusto Braz no Ateliê de Performance da Universidade, organizado por Eloisa Brantes, e

²⁸ Emprego o termo ‘insubordinado’ em consonância com a noção de **desobediência epistêmica** formulada por Walter Mignolo (2010): um gesto de fissura com a colonialidade do saber, que desloca a autoridade cognitiva eurocentrada e afirma epistemologias subalternizadas. Trata-se de recusar a docilização imposta pelas normas acadêmicas e de produzir conhecimento a partir de outras possibilidades de mundo.

²⁹ In: CUCETA PRODUÇÕES. #4 Lyz Parayzo @ Desaquenda. YouTube, 2017. [17:45]

³⁰ Na mesa redonda ‘[Agenda de Gênero](#)’(2025) do PPGHA-UERJ. Palestrantes: Ana Paula Alves Ribeiro, Claudia de Oliveira, Fernanda Pequeno e Lyz Parayzo. Mediação: Mariana Pimentel.

integrou o coletivo *Seus Putos*³¹, uma articulação gestada no interior da UERJ, sob a condução da professora-etc Mariana Pimentel.

O coletivo nasceu em reação à repressão institucional evidenciada no “abraço pela paz” convocado em 3 de Junho de 2015 na Universidade, um gesto supostamente não violento que, na prática, silenciava críticas à desigualdade estrutural no campus. Em contraponto a essa assepsia simbólica, seus integrantes organizaram um ataque[*treta*] visceral: corpos nus, bocas vendadas e sangue cenográfico para expor as feridas da universidade pública. Foi então que, ao ouvir a agressão “Sua hora vai chegar, seus putos!” proferida por uma professora da UERJ, o grupo ressignificou a frase como nome coletivo e manifesto estético-político de desobediência.

O coletivo se estruturou a partir de um devir-quilombista³², constituindo-se por vínculos afetivos e trocas cotidianas que reconfiguraram modos de ser e estar no mundo. Relatos dos participantes (SEUS PUTOS, 2019) reforçam essa dimensão relacional do coletivo como espaço de acolhimento radical, de fabulação conjunta e de resistência viva, onde se elaboram estéticas da dissidência a partir da sensibilidade, da afetividade e do escracho. A ação do coletivo é norteadada pelo que o *Coletivo 28 de Maio* poucos anos depois conceituará como ação estético-política³³: uma instrumentalização coletiva dos meios, métodos e conceitos consolidados no campo artístico em ações que visam a emancipação dos sujeitos e intervenção estrutural no aqui-agora da sociedade.

Quando falamos de uma ação, por mais que possamos relacioná-la a um artista, a um grupo, ou a um coletivo, o que está em jogo é o campo de forças que ela ativa... os efeitos que ela produz no campo social e sua capacidade de ser reapropriada, serializada... daí porque, para nós, o campo do *socius* é incontornável. O artista cede lugar aos efeitos que sua ação produz sobre o campo social, inclusive sobre a instituição arte. Uma ação-estético política incide e embaralha a partilha do sensível vigente dando ensejo ao que

³¹ As ações do coletivo foram compartilhadas no blog <<https://coletivoseusputos.wordpress.com/>> e posteriormente publicadas na Revista Concinnitas em 2019. (SEUS PUTOS, 2019)

³² Segundo Jorge Vasconcellos: “Uma forma de contrapoder [...] Produção de acolhimento e invenção de modos de outros de práticas artísticas e existências a partir de procedimentos coletivos, comunitários, colaborativos... àquelxs que se deixem atravessar por esses devires.” (VASCONCELLOS, 2021, p. 40)

³³ Com um **contramanifesto** (PIMENTEL, VASCONCELLOS. 2017) instaurado como um ataque[*trato*], em que a questão “o que é uma ação estético-política?” é abordada em vídeo-ensaio acompanhado de registros audiovisuais das ações de outros coletivos e sujeitos (incluído o Coletivo Seus Putos, o Movimento Cidades (in)Visíveis, Batman Pobre e o trabalho individual de Parayzo), que integraram, junto ao público, um diálogo aberto na ocasião. “O público acompanhava os vídeos, interrompia as falas e inquiria xs propositorsxs; ele, o público, andava, comia e bebia, quase como em uma festa, com certeza como em um happening... deixando assim de ser público para ser co participante das atividades.”

denominamos um dispositivo de subjetivação artista. Isto é, à possibilidade de invenção e experimentação de outros modos de vida. (PIMENTEL; VASCONCELLOS, 2017. p. 195)

Entre 2015 e 2018, as putas realizaram uma série de ações estético-políticas – *putações* – que questionaram a higienização institucional, a gentrificação dos espaços urbanos e o fetichismo neoliberal em torno da arte e da dissidência. Segundo Tertuliana Lustosa (2016), também integrante do coletivo, as putações deslocam as noções de *site-specific* para uma ética do “*site unespecific*”, ações deliberadamente impróprias aos espaços institucionais, que operam como fissura, atraque[*treta*]. O impropério programado força uma reação e revela os limites da tolerância institucional à dissidência. Nos movimentos posteriores de Lyz, ressoam as *putações* vividas na UERJ.

Imagem 2: **putação ‘GENTRIFICADO’** (12/2015),
instaurada na inauguração do Museu do Amanhã.



Fonte: [Wordpress do Coletivo Seus Putos](#)

1.1.1 – Bombas Plásticas

[[*Bomba pra Caralho – Linn da Quebrada* \]](#)

O ano de 2015 marca o começo da prática artística de Parayzo. Até então, ela emprestava seu corpo para os trabalhos de Augusto Braz. Sua trajetória se inaugura como um gesto de insubordinação, de ataque[*treta*] ativista. “Meu trabalho começou como um ativismo, mas como eu trabalhava e estudava em uma escola de artes esse ativismo tomou um caráter artístico.”

A artista cita como referência fundamental na estruturação de sua prática o livro ‘*Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*’ (2013), do pesquisador Artur Freitas, especialmente o texto ‘*Contra arte afluyente: o corpo é o motor da obra*’, do crítico de arte brasileiro Frederico Moraes, e as obras *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio e ‘*O Corpo é a Obra*’, de António Manuel, trabalhos que perturbam a divisão entre arte e vida e, em seus respectivos momentos de instauração, produziram críticas contundentes à configuração social da época, marcada pelas ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX. Em seu relato, ela destaca a definição de arte e artista que Moraes propõe em seu texto:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. **Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos) e, sobretudo, necessita tomar iniciativas.** A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação." (MORAIS *apud* PARAYZO, 2022, p. 173, grifo meu.)

Entre 2014 e 2016, o Parque Lage foi administrado pela organização social OCA LAGE, em parceria público-privada com o Estado do Rio de Janeiro. Sob direção de Márcio Botner, a nova gestão priorizou o aspecto turístico e o autofinanciamento do espaço, em detrimento da Escola Livre, especialmente no tratamento de funcionários e alunos bolsistas. No ano seguinte, Lisette Lagnado, então diretora da Escola, instituiu o programa *Curador Visitante*, que convidou cinco jovens curadores a organizar exposições no Parque Lage. A iniciativa, que priorizou uma formação artística direcionada à inserção no circuito institucional, reduziu a participação dos estudantes nas mostras.

Parayzo reagiu à nova realidade com uma série de bombas plásticas – *Secagem Rápida*, *EAV AVE YZO* e *Fato Indumento* – que evidenciaram as arbitrariedades na circulação de indivíduos, práticas e discursos na EAV, num contexto de “tráfico de influências da cafona e ridícula elite branca carioca” (PARAYZO, 2022, p. 175). O ataque[*treta*] (foco do capítulo II de ‘Arte-Atraque’) passou por censura institucional, resultou em intervenções estruturais na EAV (com a instituição de medidas de apoio à permanência de alunos de baixa renda na Escola) e tornou a jovem artista uma fofoca na cena artística carioca. Da repercussão de registros de ‘*Secagem Rápida*’ à instauração de ‘*Fato Indumento*’, e depois em sua entrevista no terraço da EAV, é nítido em Lyz o desenvolvimento de uma postura de resiliência e autoafirmação.

O Parque Lage foi muito bom pra mim, porque **eu tive que conquistar um espaço para estar aqui dentro e isso me empoderou muito como ser humano** em todas as áreas da minha vida. Pensando o meu gênero, a minha sexualidade, no meu lugar na sociedade e até onde eu posso ir tendo esse lugar na sociedade. Ficou muito mais claro a sociedade de castas que a gente vive. **Nessa escola eu tive a possibilidade de um deslocamento da posição que me foi dada.** (PARAYZO, 2015, [08:48], grifos meus)

E então, o Estado do Rio de Janeiro quebrou. A falta de recursos obstruiu o funcionamento da EAV, e o programa *Curador Visitante* foi interrompido, sendo retomado no ano de 2016. Dando continuidade ao formato iniciado com suas bombas plásticas, Parayzo desenvolve novas táticas de hackeamento de outros espaços de visibilidade do circuito, que ressignificam a urgência de seu corpo em fatos estéticos que bagunçam a divisão entre arte e vida (fórmula já datada do jogo da arte), perturbam a configuração social. “Como um vírus que desorganiza as células, sua obra revela o descompasso entre o que se diz, o que se faz, o discurso e a prática.” (QUEIROZ, MOSS. 2017)

Um de seus primeiros experimentos foi realizado no projeto *Imersões Poéticas* (2016), da Escola sem Sítio, que Lyz integrou como participante e descreveu como “uma experiência de troca horizontal e liberdade para além de parâmetros formais de ensino da arte”³⁴. A artista integrou a exposição *Imersões* (2017), realizada na Casa França-Brasil com a jóia bélica *Unha Navalha #2*, uma impressão em A3 da artista usando a jóia, e objetos que foram ativados na performance *Ocupação Bixa Presente*³⁵. Lyz entra na galeria portando uma bata branca

³⁴ Depoimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o7TUyklSkRE>>

³⁵ Uma bicicleta rosa, e, pendurado em um cabide, um colete, também rosa, que remete ao uniforme da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Nas costas, os dizeres “BIXA PRESENTE” e uma ilustração de sua mão vestindo a navalha.

esvoaçante. Lentamente, troca suas roupas, substituindo a montagem feminina por um visual mais neutro, e a bata pelo colete. Ela pendura a bata no cabide, monta na bicicleta e percorre a Casa França-Brasil emitindo gritos agudos, e sai pela cidade pedalando.

Imagem 3: *Unha Navalha #2 e Operação Bixa Presente*
(‘Imersões’. Casa França-Brasil, RJ), 2016



Fonte: registro de Gabriela Rocha, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/7.jpg>>

Entre 2016 e 2019, a artista desenvolveu uma série de inserções em circuitos artísticos, que denominou *Vírus Parayzo*. Podemos dividir sua fase marginal em quatro formatos: os *Pós-Pornôs* – vídeo artes que subvertem a linguagem pornográfica – *Jóias Bélicas* – pesquisa objetual onde a violência que atravessa corpos trans no espaço público é transmutada em jóias de autodefesa – *Putinha terrorista* e *Manicure Política* – feitiços de deboche e diálogo (respectivamente) com o circuito artístico que, a partir da presença e ação de seu corpo, provocam questões acerca da performatividade de classe e gênero.

1.1.2 – Manicure Política

[*Female Trouble – Divine*]

Como os demais feitiços que constituem a fase marginal da artista, *Manicure Política* (2016→) é um exercício de ‘infiltração em circuitos artísticos’ iniciado em ‘*Permanências e Destruições*’, projeto de arte pública idealizado em 2016 por João Paulo Quintella, que propôs intervenções artísticas em espaços abandonados do Rio de Janeiro, com o objetivo de ressignificar a cidade. Lyz atuou como educadora nas ocupações da Torre H, e no segundo dia da exposição instalou o *Salão Parayzo* em uma das salas do 35º andar do edifício abandonado projetado por Oscar Niemeyer, onde ofereceu serviços de manicure gratuitos ao público, utilizando apenas esmaltes cor-de-rosa.

Imagem 4: 3º *Salão Parayzo*, Antiga Fábrica da Behring, RJ, 2016



Fonte: registro sem autoria especificada, extraída da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/11.jpg>>

Apropriando-se de um dos ofícios de sua família (sua mãe é esteticista e sua avó foi manicure) a artista instaura, em contextos diversos, um espaço relacional, em diálogo com a instituição (mas não só, pois é uma ação que pode ser realizada em qualquer lugar) e com o público. Através do ato de fazer unhas, do contato horizontal com uma travesti, desmonta-se o

imaginário consolidado sobre essa identidade dissidente. Seu corpo, na troca com os sujeitos, instiga questões que atravessam gênero, classe e performatividade. Esse aspecto de consenso destoa dos demais feitiços de sua fase marginal, que trabalham o dissenso. Ela afirma: “não dá só pra ficar atacando.”³⁶

A 'manicure política' é um momento em que as pessoas têm um toque com o meu corpo, têm um diálogo, têm um lugar de humanização, um lugar de ressignificação do imagético sobre esta população. De todas as vezes, o salão é feito por mim ou por outras mulheres trans para criar uma rede de apoio e de distribuição de capital simbólico e financeiro. (...) É um trabalho para criar um lugar de acolhimento, de cuidado com o outro e também para criar novos imaginários sobre estes corpos fora de um lugar marginal. Um lugar que pode ser construtivo. Um lugar que pode fazer arte e um lugar que pode ser descontraído. É um lugar para atacar a imaginação e para reconstruir imaginações. Juntos. ([PARAYZO, Portal RFI, 2024](#))³⁷

A *Manicure Política* é um contágio. “O trabalho começa quando a pessoa sai do meu salão, marcada pela cor rosa.”³⁸. O ato de pintar as unhas – e especificamente o uso da cor rosa – carrega uma série de enquadramentos relacionados à performatividade de gênero, direcionando o olhar do público para a subalternização das práticas estéticas atreladas ao feminino. Lyz afirma que a maioria das participantes da ativação são mulheres e meninas, e que até mesmo homens homossexuais demonstraram desconforto ao ter as unhas pintadas de rosa.

Em Fevereiro de 2024 tive a oportunidade de ter as unhas pintadas pela artista. Lyz estava num trânsito global, entre Paris, Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro, e em sua passagem pelo Brasil, conjurou seu feitiço nos pilotis do Museu de Arte do Rio (MAR). A instauração do *Salão Parayzo* teve um formato diferente naquele dia. Éramos cerca de nove pessoas, jovens artistas e universitários com uma vivência *cuir*, então não seria necessariamente a proposta de “contato com a alteridade” que inicia o trabalho.

Lyz apresentou brevemente sua vida-obra ao grupo e depois, um a um, cada participante se apresentou também. Geralmente, a artista pinta as unhas do público, mas dessa vez foi definida uma divisão em duplas. Todes ganhamos um kit de manicure contendo a combinação de esmaltes Impala cor-de-rosa e o perolado ‘Paraíso’, e cada dupla pintou as unhas um do outro. Tive a sorte (ou foi feitiço?) de formar dupla com Lyz.

³⁶ In: BAGNOLI, Helena; NIEMAN, Henk. Artérias: Lyz Parayzo. SescTV, 27 ago. 2021 [05:09]

³⁷ [Lyz Parayzo, a artista que transforma a violência em escultura](#) (Portal RFI, 21/03/2024)

³⁸ In: VIDAL, Ícaro. *Ícaro Vidal entrevista Lyz Parayzo*. Pivô TV, 12 nov. 2018.

Foram cerca de duas horas de conversa e contato. Parayzo tem uma postura descontraída e um olhar incisivo. As unhas dela, prata, reluziam como navalhas, enquanto ela pintava as minhas. Muitos dos tópicos desta dissertação surgiram no papo, mas optei por não formalizar uma entrevista, e viver ao invés de pesquisar. Eu estava no segundo ano de minha transição de gênero, e imersa num profundo torpor frente à violência simbólica que me atravessa cotidianamente por viver o feminino como desvio da cisnorma. Aquela tarde no Rio foi vivenciada como um momento sublime, de exceção e potência.

A ação, que tem origem como uma plataforma de diálogo com a alteridade, se efetiva, nesse atravessamento de corpos em particular – nesse atraque[*envolvimento*] – como um dispositivo de cura da subjetividade (MARCONDES, 2020): um processo em que, na troca de experiências particulares e práticas estéticas atreladas ao feminino, marcas do subjetivo emergem e são revisitadas, reconfiguradas do subalterno à potência.

Relato essa experiência para situá-los do que elaboro como atraque. A *Manicure Política*, em sua raiz, é um dispositivo relacional de diálogo, que desmonta imaginários consolidados acerca de gênero e classe. Em minha experiência, o atravessamento estético é significado como um dispositivo de afirmação identitária. Isso se dá por uma relação particular – de deleite estético e pertencimento – com os “rituais de desvio ao feminino”³⁹.

Me recordo de um momento da minha infância viada em que fui ridicularizada por meu pai pelo meu gosto pelo rosa, um dos diversos momentos que colocaram a expressão de si que desvia da norma como algo passível de censura e escárnio, e tornou-se uma “anedota engraçada” reproduzida por minha mãe anos a fio, promovendo ecos desse atraque. Da família, à escola, à sociedade, esses processos coercitivos, sensíveis e simbólicos, geram sequelas no subjetivo, limitações sob a expressão do sujeito. A transfobia é introjetada no corpo dissidente como um dispositivo (AGAMBEN, 2009) de autodesumanização, e a disforia emerge como sintoma dessa introjeção.

Anos mais tarde, em 2022, num momento de profunda negação da minha travestilidade, raspei a cabeça (Descobri que Lyz passou pelo mesmo por volta de 2018 ou

³⁹ Exploro isso no âmbito da performance com os “*rituais de desvio*” (2019 →), que consistem na remoção dos pelos corporais com uma depiladora elétrica, processo doloroso que resulta – para Gabina – em deleite estético, e numa ritualização pela euforia de gênero que provoca. Elle Bernardi explora com ação estética semelhante na performance ‘*Tudo o que você não vê*’, que envolve a remoção de pelos faciais em espaço expositivo com o uso de um espelho e uma pinça. As experiências atravessam as artistas de modos diferentes: em mim há a experiência de deleite e autoafirmação com esse processo de modificação corporal, euforia capturada visualmente por Parayzo em ‘*Cavalo de Troia*’ (2022). Elle imerge em questionamentos profundos e desconfortáveis sobre os processos que envolvem a mediação de sua subjetividade com o mundo.

2019, um dos assuntos que surgiram em nosso papo). Na época estava desenvolvendo meu projeto para o Mestrado, e adotei o hábito de pintar as unhas de rosa como experimento de vivência do universo poético de Parayzo. Nos meses seguintes, enquanto resolvia meu “*female trouble*”, o ato de pintar as unhas de rosa configurou um território de resistência em meu subjetivo. A troca com Parayzo, nos pilotis do MAR, foi sentida como uma cura, e mantive o esmalte até que o tempo o descascasse por completo.

Consideradas essas percepções enviesadas, podemos concluir que o atravessamento estético – experiência privilegiada pelo discurso artístico atual – é contextual, contingente. Na “arte”, não está no artista, no objeto, no público ou no espaço. É uma relação (ou colisão) desses elementos, e portanto singular e diversa. O artista produz a partir de uma manipulação material, sensível e simbólica, e a experiência particular do sujeito atravessado pelo fato estético reflete sua própria subjetividade e vivência, a posição que ocupa no universo poético estruturado pelo artista. Defino o atraque como uma captura do atravessamento, no calor do momento, na iminência, instante em que pode-se redefinir o possível.

Ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível com “o real” tão oblíqua ou indireta quanto na música ou nas pinturas abstratas. As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. (CANCLINI, 2016, p. 20)

A constatação de que a experiência da arte é uma relação subjetiva, por si só, não é uma novidade. Destaco que um determinado atravessamento estético pode ser lido de maneiras diversas de acordo com o sujeito e o contexto. Significados variados e até mesmo antagônicos podem ser impressos sobre um mesmo fato estético. Podemos pensar essa questão em termos de afinidades e dissonâncias sensíveis. Minha experiência e percepção dos feitiços de Lyz são reflexo de minha afinidade com o universo poético costurado pela artista. No meio artístico, tais relações influem diretamente na atividade coletiva de seus agentes, nas convenções (BECKER, 2010[1982]) que estruturam esse meio. O que move os agentes do meio artístico?

Para captar as ressonâncias das diversidades funcionais dentro da arte é preciso que se perceba como as relações sociais são condicionadas por um fluxo orgástico, entendido dentro de processos humanos de singularidade, o que interfere diretamente nas reações de produção, dentro do mundo capitalista. (LUSTOSA, 2016, p. 403)

1.1.3 – Pós-pornôs

Os Pós-Pornôs nasceram na aula de Videoperformance da professora Analu Cunha, no Parque Lage. São videoartes pautadas na fissura da linguagem pornográfica, estruturada sob um paradigma patriarcal, com o objetivo de criar novas estruturas de desejo ou problematizar as já existentes. Na produção de Lyz, identifiquei dois pós-pornôs: *Papai está descansando* (2016) e *Guarda Nacional* (2016).

Imagem 5: Pós-pornô ‘*Guarda Nacional*’, 2016



Fonte: registro sem autoria especificada, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.

Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/16.jpg>>

Posteriormente, seu trabalho audiovisual se desloca para videoartes de caráter documental, que traduzem de forma mais direta e horizontal sua vivência e poética, como nos vídeos *Lyz Atômica* (2020) e *Cavalo de Tróia* (2022). Lyz ministrou algumas oficinas de pós-pornô em eventos do circuito, e essa produção continua integrando seu universo poético, aparecendo em exposições individuais como um fio que contextualiza sua produção objetual. Uma sutura.

1.1.4 – Jóias bélicas

Imagem 6: **Unha-Navalha #1**, 2016 (esquerda) e **Unha-Navalha #2**, 2017 (direita)



Fonte: registros extraídos da página de Parayzo no Prêmio PIPA sem autoria definida.
Disponíveis em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/25.jpg>>
e <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/10-3.jpg>>

[[🎵 *Benedita – Elza Soares*](#)]

“Como lidar com a ausência do meu corpo?” é a questão que norteia a produção objetual de Parayzo. Sua arte nasce de sua performatividade diária e os tensionamentos causados por esse corpo bélico. Para viabilizar sua carreira no mundializado circuito de arte contemporânea, ela precisa traduzir seu discurso em objetos que possam integrar acervos e serem colecionados. “Encontrei na escultura uma solução para infiltrar-me tanto nos museus quanto nas galerias de arte, já que ambos ainda são reféns das linguagens modernas – escultura, pintura, gravura e desenho.” (PARAYZO, 2023, p. 180). A artista recorre à ourivesaria, um ofício tradicional de sua família, e, com a ajuda de seus tios, inicia a produção de objetos vestíveis de autodefesa.

O primeiro experimento, *Unha-Navalha #1* (2016) é um dedal com lâmina que se encaixa à unha, acompanhado de duas giletes em cada lado da jóia. Já *Unha-Navalha #2* (2017) é longa e mais decorada, banhada a ouro e strass. Em sua materialidade, a obra indica violência e feminilidade. A jóia “carrega um olhar de um real traumático, que se replica duplamente: como montagem (a reinvenção da vida cotidiana pela moda, pelo vestir-se) e o

olhar da arte (quando o espectador vê e é visto).” (LUSTOSA, 2018. s.p.) É a extensão de um corpo que se arma para existir. Tem uma dimensão relacional que não é passiva/pacífica.

“Meu imaginário cruzou o gingado das giletes da Madame Satã e das navalhas escondidas nas gengivas das travestis perseguidas pela Operação Tarântula, passando pelos movimentos do corte, dobra, da gestalt e solda.”(PARAYZO, 2022, p. 144). A *Unha-Navalha #1* faz referência direta aos gestos ancestrais de resistência das travestis, que ao trabalharem na noite, escondem giletes na boca como forma de proteção. A princípio, pode-se pensar que a navalha era utilizada de forma ofensiva, o que poderia acontecer em algumas situações. Porém, eis a história, poetizada por Aleph Antialeph na peça *‘Feitiço de Soma’*:

“O Jornal a Folha de São Paulo publicou, no dia primeiro de março de 1987, a manchete “Polícia Civil ‘Combate’ a AIDS Prendendo Travestis” A matéria fazia referência à chamada Operação Tarântula, que mobilizou em São Paulo uma teia de dispositivos políticos dispostos a encarcerar travestis compulsoriamente sob o pretexto da aniquilação da AIDS. [...]

Uma corpa-travesti frente ao reconhecimento penal. Um corpo atuante nas escrituras constitucionais. SIDAdanização! Reconhecer e apreender!

Durante o tratamento da infecção pelo vírus da imunodeficiência humana (HIV), é difícil determinar se as reações adversas estão relacionadas ao uso deste medicamento, especificamente, a outros medicamentos, à doença em si, ao estado, à cidadania, à polícia, à farmácia ou aos espelhos de rosto.

Não é essencial carregar o vírus, mas é indispensável manter uma navalha preparada dentro das paredes bucais.

Em resposta ao encarceramento da Tarântula, era comum que travestis retirassem imediatamente navalhas escondidas em suas bocas, mutilando-se em frente às forças policiais, provocando sua liberdade através do traquejo do contágio. (Feitiço de Soma, 2020, p. 17-18)

A vivência particular de Lyz, traduzida em objeto artístico, discursa sobre questões que tangem toda uma identidade marginalizada. O que confere densidade à manipulação plástica é o universo particular da artista, que transfigura esses atravessamentos, gestos, e discursos à sua maneira, com os recursos disponíveis, formatando a urgência de seu corpo às convenções do sistema de arte ocidental. A matéria fala por si, e sua manipulação à maneira da artista produz um “sujeito-obra”.

Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada. A identidade existe apenas no interior das produções individuais. No entanto, como apontou Hans Belting, estabelecem uma nova relação com o mundo a partir de sua produção, permeada pela consciência da presença da história, da sociedade e da alteridade num universo globalizado. (BUENO, 2001, p. 286)

Assim, há uma relativa autonomia do fato artístico, que não é inerente, mas um amálgama de enquadramentos sobre sua forma, assim como nós, sujeitos, também somos um conjunto de enquadramentos, de dispositivos (AGAMBEN, 2009). Nesses termos, a prática artística pode ser entendida como uma forma de comunicação transversal, que [re/des]arranja uma seleção de elementos da experiência sensível e do emaranhado simbólico para produzir um atravessamento estético. O significado atribuído ao fato artístico é contextual, um desvio, e o aspecto político de um determinado trabalho, nos termos de Rancière (1996), é a relação que tem com o mundo, de contestação da configuração social que o enquadra.

Na elaboração das jóias, Lyz inicia um ataque com a tradição concreta brasileira⁴⁰, apropriando-se de seus meios, métodos e conceitos para “iniciar um debate sobre desejo e violência sem perder coerência no seu discurso” (PARAYZO, 2022, p. 180). A produção objetual de Parayzo – primeiro com as *Jóias Bélicas*, e posteriormente em *Cavalo de Tróia* – subverte a “inconclusão” do não-objeto de Ferreira Gullar, pois a ativação da obra sugere a violência. Em *Colar Concertina Popcreto* (2017), a artista faz referência direta à fase popcreta de Waldemar Cordeiro, quando o artista rompe com o paradigma do movimento concreto. Lyz comenta: “Popcreto, para mim, são todos os desdobramentos não-ortodoxos do concretismo [...] eu fiz minha adaptação a partir das vivências do meu corpo”⁴¹

A artista recupera o rigor e dimensão relacional da vanguarda concreta para tensioná-los em chave bélica, produzindo um discurso que, ao traduzir sua vivência em não-objeto, denuncia o universalismo da vanguarda concreta como uma forma de exclusão simbólica. Em seu episódio da série *Artérias* (SescTV, 2021), a artista comenta: “Eu tenho uma crítica ao concretismo. Porque antes do concretismo o Brasil trabalhava com o figurativo. O figurativo relata a sociedade, é uma figuração da realidade do trabalho... a abstração não.”⁴². O trabalho objetual de Parayzo insere-se no regime de visibilidade da arte como dispositivo de crítica institucional e afirmação das identidades dissidentes e da sua história

⁴⁰ O **Concretismo**, introduzido a partir das formulações de Mário Pedrosa e fundamentado nas teorias da Gestalt, representou na década de 1950 uma ruptura com a tradição figurativa e um alinhamento a ideais de universalidade, racionalidade e autonomia da forma artística. Buscava integrar arte, ciência e técnica. Uma visão industrial e racionalista que rejeita subjetividade como parâmetro de criação. No Rio de Janeiro, esse projeto incorporou maior intuição, sensorialidade e a participação ativa do espectador, operando fissuras na moldura: o **Neoconcretismo**.

Através da dissolução dos suportes tradicionais e da ativação do público, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica transformaram o espaço expositivo em campo de convivência, instaurando cenas que Pedrosa define como “exercício experimental da liberdade”. Esse deslocamento, da forma pura à experiência vivida e compartilhada, já articulava uma compreensão da obra como proposição aberta e relacional, décadas antes de Nicolas Bourriaud sistematizar o conceito de estética relacional.

⁴¹ In: BAGNOLI, Helena; NIEMAN, Henk. *Artérias: Lyz Parayzo*. SescTV, 27 ago. 2021

⁴² idem, [10:22]

continuamente apagada, por meio de um movimento de hibridização entre aspectos de sua vivência e os códigos institucionalizados do sistema.

A artista faz um movimento autobiográfico dentro de uma pauta coletiva ausente nas instituições, e os seus trabalhos não são apenas uma inserção no sistema da arte mas, em de acordo com a artista, são uma forma de se infiltrar e possibilitar a presença de outras pessoas trans. (PAULA DA SILVA, 2021, p. 143)

Imagem 7: **Colar Concertina Popcreto** (Prata, 6 x 25 x 26.5 cm), 2017



Fonte: registro de Eduardo Ortega, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/28-1.jpg>>

Entre 2 de Maio e 30 de Junho de 2017, o *Colar Concertina Popcreto* integrou a exposição coletiva *Os corpos são as obras*⁴³, com curadoria de Pablo León de la Barra e Guilherme Altmayer. A exposição foi parte do Ano II do projeto *Arte e Ativismo na América Latina*, realizado pela residência artística *Despina* (RJ), concebido por Consuelo Bassanesi e Bernardo José de Souza, em parceria com a Prince Claus Fund, da Holanda. Com o tema *Corpo*, a proposta se propôs a visibilizar corpos e práticas artísticas que tensionam os dispositivos de normatização da vida. Lyz ocupou um dos ateliês da *Despina* durante dois meses, ao lado de Rafael Bqueer, como parte da ação *Corpo Presente*, que deu início à programação do projeto. Ela também ministrou uma oficina de pós-pornografia, apresentou uma edição do ‘*Salão Parayzo*’ e o pós-pornô ‘*Papai está Descansando*’.

Ao lado de obras de Ventura Profana, Carlos Motta, Jup do Bairro e Matheusa Passareli, a participação de Lyz compôs uma constelação de presenças insurgentes. A exposição terminou com uma procissão em direção ao clube Turma OK, histórico espaço LGBTQI+ do Rio de Janeiro, carregando a flâmula do clube como símbolo de memória e continuidade.

A residência operava não apenas como espaço de criação, mas como plataforma de articulação entre arte e ativismo. Além da exposição, o Ano II do projeto envolveu ocupações, falas públicas, oficinas, exibição de filmes, rodas de conversa, e até aulas de autodefesa. Participaram artistas e pensadores de diversas partes do Brasil e da América Latina, compondo uma cartografia afetiva e política das dissidências. Entre os destaques da programação, esteve a fala de Jota Mombaça, que integrou o ciclo ‘*Conversas na Despina*’ com a provocação “Como inventar outros modos de habitar o corpo e o tempo?”, além de ações de Indianarae Siqueira, Fabiana Faleiros, Letrux, Matheusa Passareli, entre outras.

Entre 20 de outubro de 2017 e 14 de fevereiro de 2018, *Unha-Navalha #1 e #2* e *Colar Concertina Popcreto* marcaram presença nas *Histórias da Sexualidade* do MASP (Museu de Arte de São Paulo), um dos principais vetores da arte e cultura no Brasil, e uma instância de legitimação de artistas e discursos no campo da arte contemporânea no Brasil.

A mostra – resultado de dois anos de pesquisa, seminários internacionais, publicações e debates que prepararam terreno para sua recepção – contou com curadoria de Adriano

⁴³ A mostra, que faz referência direta à obra de Antônio Manuel, toma a ideia dos corpos-obra como ferramenta política de quebra da hegemonia. Operou, entre mais de 30 artistas e coletivos latino-americano, uma sutura entre agitações das décadas de 1970 e 1980 e a geração de artistas e ativistas no Rio de Janeiro de hoje. Links sobre a mostra: <<https://despina.org/os-corpos-sao-as-obras/>> <<https://www.tropicuir.org/obras-corpo/>>

Pedrosa, Pablo León de la Barra (quem convidou Lyz para a exposição), Camila Bechelany, e Lilia Schwarcz, e se inseriu em um ciclo expositivo voltado à revisão crítica das narrativas da história da arte – iniciado com *Histórias da infância* (2016) e seguido por *Histórias afro-atlânticas* (2018) – cujo objetivo era tensionar o cânone da história da arte e colocar em diálogo distintas culturas, cronologias, linguagens e subjetividades.

A curadoria propôs uma abordagem não-linear e anti-hierárquica da sexualidade, a partir da ideia de que não existe uma única história, mas múltiplas histórias: coletivas e individuais, institucionais e marginais, coloniais e insurgentes. A mostra, que reuniu mais de 300 obras de cerca de 130 artistas, nacionais e internacionais, ocupou três andares do museu e se organizou em nove núcleos temáticos⁴⁴.

Além da exposição, o projeto incluiu seminários com nomes como Djamila Ribeiro, Jean Wyllys, Amelia Jones, Jota Mombaça, Julia Bryan-Wilson, Renan Quinalha e Fernanda Carvajal, abordando temas como feminismos, performatividade de gênero, ativismo, erotismo e cultura visual. Também foram lançadas duas publicações: um catálogo com ensaios curatoriais e imagens das obras, e uma antologia crítica com textos inéditos e traduzidos sobre arte, gênero e sexualidade.

A exposição foi montada em um momento especialmente tenso na cena política e cultural brasileira: o país vivia uma onda de moralismo reacionário e censura às artes, expressa no cancelamento da exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre e nos ataques à performance *La Bête* de Wagner Schwartz no MAM-SP. Sob esse clima, o MASP – com tristeza” (disse o diretor) – optou por incluir, na véspera da abertura, uma classificação indicativa de 18 anos para a exposição, o que foi lido por parte da crítica como um gesto de autocensura.

Foi nesse contexto de disputa pelo direito à existência e à enunciação pública dos corpos dissidentes que as ‘*Jóias Bélicas*’ integraram o núcleo *Políticas do corpo e ativismos*,

⁴⁴ *Corpos nus*, que investigava representações do corpo despido na arte, sua erotização e naturalização; *Performatividades de gênero*: tratava das construções sociais do feminino e do masculino, incluindo travestilidades e não-binarismos; *Jogos sexuais*: abordava práticas de prazer, fetichismo, BDSM, fantasia, voyeurismo e jogos de poder ligados à sexualidade; *Religiosidades*: Discutia relações entre fê, repressão, pecado, e práticas sexuais, mostrando como instituições religiosas moldaram imaginários sexuais; *Modos de amar*: Explorava diferentes formas de afetividade, intimidade e cuidado entre corpos e sujeitos diversos. *Educação sexual*: Reunia documentos, materiais pedagógicos e obras que refletem sobre os modos de ensinar (e reprimir) o saber sobre sexo; *Normas e transgressões*: Tratava dos sistemas de controle social da sexualidade, bem como práticas de resistência e subversão; *Políticas do corpo e ativismos*: Núcleo em que Lyz Parayzo foi incluída. Reunia obras de artistas e coletivos que relacionam sexualidade a questões de raça, classe, gênero e militância; e *Pós-pornografias*: Apresentava vídeos, performances e imagens que desestabilizam o modelo pornográfico hegemônico, abrindo espaço para uma sexualidade dissidente, crítica e inventiva.

localizado no subsolo do museu. Este núcleo reunia manifestações artísticas e políticas ligadas à luta pelos direitos das minorias sexuais e de gênero, incluindo documentos, camisetas, zines, performances e publicações. As jóias compartilharam espaço com produções de artistas e coletivos como o Movimento de Arte Pornô, Mujeres Creando, GALF, Serigrafistas Queer e Valie Export. Cabe refletir sobre o núcleo ocupado pelas *jóias bélicas*: Porque *Políticas do corpo e ativismos* e não *Performatividades de gênero*?

Depois desse acontecimento, Lyz se articulou para doar suas obras à instituições brasileiras, elevando o capital simbólico de sua obra e viabilizando sua inserção no jogo das galerias. Na websérie [ArtRio 15 anos](#) (2025), a artista elogia o evento e cita Luciana Caravello e a Galeria Verve como as galerias que a colocaram no mercado de arte. Por intermédio de Clarissa Diniz, a artista doa a *Unha-Navalha #2* ao Museu de Arte do Rio. Em 2018 a jóia foi exposta na mostra *Mulheres no acervo do MAR*.

1.1.5 – Putinha Terrorista / Parayzo Carioca

[[🎵 Medley do Submundo – Irmãos de Pau](#)]

A fase marginal do trabalho de Lyz é marcada pela reivindicação de espaço no circuito através de ações que teatralizam de forma debochada e incisiva sua condição marginal em relação à sociedade. Em [Parayzo](#) (2017), minidocumentário sobre esse momento de sua vida-obra produzido por Clara Balbi e Talita Barcelos, ela comenta sobre esse momento, de embate direto com os agentes prescritivos e público cultivado do circuito artístico nacional.

Eu vejo nos curadores que me conhecem um grande desprezo pelo que eu faço, como se eu quisesse aparecer. Mas aí eu tento acreditar no meu trabalho como potência extrema. Não é por que não tem reconhecimento das pessoas que estão fazendo o mundo da arte girar que eu vou deixar de fazer o meu trabalho. Até porque se não fosse por ele eu não estaria aqui, você não estaria me filmando. Algum movimento eu estou fazendo com o meu trabalho. ([PARAYZO, In: Parayzo, 2017, \[09:40\]](#))

Paralelamente à sua pesquisa objetual, Lyz arquiteta uma nova tática de inserção, inspirada em sua coleção de panfletos de prostituição, coletados no Rio de Janeiro, São Paulo e Argentina. A artista joga com o lugar comum da travesti no imaginário social, a fetichização desses corpos e as condições às quais essas pessoas são forçadas devido à marginalização⁴⁵. “Qual o problema de afirmar um lugar de puta? Eu quis transfigurar esse lugar de ser o pior da pirâmide social em algo potente e também fazer uma crítica institucional”⁴⁶.

No feitiço ‘*Parayzo Carioca*’/‘*Putinha Terrorista*’, a artista invade eventos do circuito artístico brasileiro, e distribui panfletos de prostituição nos quais sua identidade é sexualizada em imagem e discurso, com o número de telefone do espaço invadido. A ação começou com invasões não autorizadas, e proliferou-se em intervenções à eventos onde participou enquanto convidada, em crítica ao fato de que não foi remunerada pelo seu trabalho. O conjunto dessa obra foi publicado na revista *METAgaphias* (PARAYZO, 2019).

A ‘*Putinha Terrorista*’ é um exercício de presença no sistema de arte que tensiona os regimes de visibilidade e escuta, performatividade de classe e gênero, e o risco real da enunciação de corpos dissidentes. Um deboche tornado fato político pelas estruturas que tensiona, pois “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar. Ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o

⁴⁵ Como Parayzo relata em [Cavalo de Tróia](#) (2022): atualmente, cerca de 90% das pessoas trans do Brasil vivem do trabalho sexual, pois não encontram vias de inclusão no mercado de trabalho.

⁴⁶ In: BALBI, Clara; BARCELOS, Talita. Parayzo. YouTube, 22 out. 2017, 01:23

barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho.” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Como a própria comenta em sua entrevista no terraço do Parque Lage, “as obras são as relações” e “o político vem depois”⁴⁷. É um contexto.

O primeiro feitiço ocorreu na abertura da exposição *Abre Alas 12*. Lyz invadiu a galeria com 10 mil panfletos intitulados ‘*Lyz Parayzo: a putinha terrorista*’, que despeja aos ares, e um marcador rosa, com o qual intervém nas paredes: “Parayzo Carioca, Instalação, 2016. L. Parayzo” e também “Anexo OCA Lage”. No panfleto, Lyz veste um maiô fio dental dourado, e empina sua bunda em direção ao possível cliente enquanto encara-o sedutoramente por cima do ombro direito, adornado por correntes. O visual é completado por brincos, maquiagem reluzente e bigode. “Eu fiz questão de deixar o bigode, de ter esse corpo que tem coisas masculinas e coisas femininas”⁴⁸

Imagem 8: **Parayzo Carioca (Putinha Terrorista #1), 2016**



Fonte: Lyz Parayzo (In: Revista METAgaphias, v. 3, n. 1, 2019)

Em entrevista à pesquisadora Bianca Tinoco (2018), a artista relata que a primeira intervenção foi planejada para a abertura da quarta mostra da *Curador Visitante*. Porém, com

⁴⁷ In: CANAL ARTE. Entrevista Lyz Parayzo. YouTube, 2015

⁴⁸ In: BALBI, Clara; BARCELOS, Talita. Parayzo. YouTube, 22 out. 2017, 00:54

a interrupção do programa, a ação foi transferida para a *Abre Alas 12*, exposição realizada pela galeria A Gentil Carioca que tem como objetivo a apresentação de novos artistas na cena, um marcador importante para jovens artistas brasileiros em início de carreira.

A escolha se deu pois a galeria é dirigida por Márcio Botner, na época diretor da organização social OCA Lage, e um dos agentes que censurou diretamente a intervenção *Fato Indumento*. “Eu fui só humilhada. Apagaram a luz, me demitiram. [...] É por isso que eu quero vingança. Vingança mesmo, as pessoas me devem. Toda essa galera do mundo das artes me deve, tem que me deixar rica.” (PARAYZO *apud* TINOCO, 2018, p. 773).

Há de se destacar a posição da galeria e do evento no circuito artístico nacional: a Gentil Carioca é uma galeria pop, frequentada por agentes reconhecidos do meio artístico carioca, um espaço em que a provocação da artista seria recebida com interesse, e a *Abre Alas* tem como proposta reconhecer novos artistas da cena nacional. É um movimento muito sagaz, e dá certo: na edição do ano seguinte, realizada entre 21 de Janeiro e 18 de Fevereiro de 2017, Lyz e sua *Unha-Navalha #1* entram pela porta da frente.

Na *Abre Alas 13*, a *Putinha Terrorista* ataca a Gentil com um novo panfleto, direcionado à divulgação de seu trabalho artístico. Em ‘*Lyz Parayzo: a putinha terrorista contra o macho astral*’, temos um close up de sua virilha, a artista usa uma saia preta de pelos e meia-arrastão desfiada, unhas brancas e sua *Unha-Navalha #1*, e direciona uma gilete ao seu pênis exposto, puxado por sua mão direita, que porta a jóia bélica. Na lateral direita da imagem, o selo cor-de-rosa “Bicha Institucionalizada”. Abaixo da foto, um anúncio de seu produto: “apetrecho para sobrevivência em sociedades patriarcais. uma jóia bélica para corpos bélicos.” Uma arte-deboche que denuncia as condições de trabalho do jovem artista brasileiro (dissidente) em início de carreira.

“Participar do sistema da arte nesses termos, segundo Lyz, passa longe da subserviência. [...] Eles acham que eu tenho que agradecer, ‘muito obrigada por me chamar para sua exposição’. Pelo contrário, sou o melhor que vocês têm.” (TINOCO, 2018, p. 769). Em sua postura de insubordinação, a artista instaura, na prática, o que Jacques Rancière define como uma cena de dissenso, e eu chamo atraque[*treta*]. A cena causada pela *Putinha Terrorista* instiga debates acerca da distribuição de corpos, discursos e recursos no meio artístico. Não só “do que podemos falar?” mas, principalmente, “quem pode falar?” e “como é ouvido?”.

Imagem 9: Lyz Parayzo contra o macho-astral (Putinha terrorista #2), 2017

Lyz Parayzo
a putinha terrorista

contra o macho-astral

Rua Gonçalves Ledo 11 e 17, centro



UnhaNavalha #1 - experiência n2

Arma dura para unhas/cor
Apetrecho para sobrevivência em
sociedades patriarcais, uma jóia bélica
para corpos bélicos
preço sob consulta

(21) 2222 - 1651

BIXA INSTITUCIONALIZADA

Fonte: Lyz Parayzo (In: Revista METAgraphias, v. 3, n. 1, 2019)

Em março de 2017, Lyz se tornou a primeira artista trans indicada ao Prêmio PIPA⁴⁹, uma importante instância de legitimação no campo da arte contemporânea brasileira, promovendo não apenas o reconhecimento de ‘jovens artistas’, mas considerável investimento nas carreiras de seus vencedores. A indicação pode ser considerada um primeiro sinal de legitimação da presença trans no cenário da arte institucionalizada. O catálogo da edição daquele ano destacou os trabalhos *Secagem Rápida*, *Fato Indumento*, *Parayzo Carioca* e *De Perucas Louras e Batom Vermelho, de Novo*.

Na abertura da exposição dos finalistas do PIPA, sediada no MAM-RJ entre os dias 23 de Setembro e 26 de Novembro, Lyz invadiu o museu com o panfleto ‘*Garota Banana: mulatinha de programa*’. Vestindo apenas uma calcinha amarela que, pela alta elasticidade, evidencia o formato de seu pênis, a “acompanhante de luxo VIP para homens exigentes de alto padrão” se prepara para comer uma banana enquanto encara sedutoramente seu possível cliente. Entre as frases do panfleto, destaque: “Use meu corpo, use minha imagem, e me pague!”. A ação é registrada no início do minidocumentário ‘*Parayzo*’. Ela é abordada por um agente que ameaça: “Querida! Aquela bagunça que você fez lá dentro, você vai recolher.” Ele é interrompido por uma pessoa, que provavelmente explica que se trata de uma performance, e a artista sai de cena tomando um copo de chopp.

A vencedora do PIPA 2017 foi Bárbara Wagner, cujo trabalho foi celebrado pelo júri por sua “maneira muito ágil de lidar com a cultura popular”. O prêmio incluiu uma doação significativa de R\$130 mil, com parte investida em residência internacional em Nova York. A escolha de Wagner pode ser lida em tensão com as críticas feitas por Parayzo no programa *Desaquenda*: “o trabalho de Bárbara Wagner fetichiza a pobreza”. Na mesma entrevista, Lyz relata que a receptividade de seu corpo nos espaços é diferente de um corpo branco e cis. Isso impacta profundamente a forma como sua enunciação é interpretada e integrada.

“Na minha concepção, o corpo não-branco, não-cis, ta sempre sendo dissecado. Pra mim os museus são sempre esses museus de corpos dissecados. Desde Picasso, que nunca esteve na África e pintava máscaras africanas [...] Até hoje temos *N* exemplos”.⁵⁰ Parayzo questiona: “O corpo trans, quando entra nesses espaços tem a mesma receptividade? Não têm. Porque esses corpos só têm voz a partir de um corpo cis.”. No bate papo em vídeos do 26º

⁴⁹ Criado em 2010 pelo Instituto PIPA, em parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), com o objetivo de divulgar e premiar artistas contemporâneos brasileiros de destaque, o Prêmio PIPA é considerado uma das premiações mais prestigiadas do circuito artístico nacional.

⁵⁰ In: CUCETA PRODUÇÕES. #4 Lyz Parayzo @ Desaquenda. YouTube, 2017, 12:20

Salão Jovem Arte – Despertar Discos Imaginais, realizado em Março de 2022, ela complementa essa crítica:

Essas pessoas que lançam mão de falar do lugar de fala que não pertence e não fazem isso com responsabilidade e respeito acabam prejudicando a coletividade, reproduzindo um imaginário colonial que não faz muito sentido. Os artistas têm que ter responsabilidade quando falam de assuntos que não lhe pertencem e recebem por isso. ([PARAYZO, 2022, \[17:10\]](#))

Sua crítica evidencia a lógica extrativista que atravessa o sistema de arte: embora este integre e legitime estéticas dissidentes, frequentemente inviabiliza o acesso desses grupos sociais aos postos de decisão e recursos materiais que o sustentam. Assim, a inserção de estéticas marginalizadas funciona muitas vezes como uma extração simbólica.

Com seu feitiço, a artista tensionou esse ‘lugar comum’, tocando nas feridas da recente inserção de perspectivas até então marginalizadas pelo meio artístico, um processo atravessado pela tendência à subalternização dos sujeitos dissidentes, que não se refere apenas ao circuito de arte, mas à lógica que configura a sociedade como um todo. Ao deslocar o foco para si e teatralizar as condições desiguais de sua participação no sistema da arte, Lyz expande seu espaço de enunciação e força um diálogo horizontal⁵¹, posicionando-se criticamente em relação ao modo como seu corpo e seu pensamento são tratados nesse meio.

⁵¹ Como explica Ângela Cristina Salgueiro Marques (MARQUES, 2017, p. 4), na cena “os sujeitos se constituem processualmente como emancipados, colocando em xeque uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências”. A emancipação, prossegue Marques, relaciona-se à “capacidade de produzir cenas polêmicas, cenas paradoxais que revelam a contradição entre duas lógicas, que tensionam existências que são, ao mesmo tempo, inexistências e vice-versa” (RANCIÈRE, 1995, p. 66, apud MARQUES, 2017).

Imagem 10: Garota Banana (Putinha Terrorista #3), 2017



Garota Banana
mulatinha de programa

Av. Infante Dom Henrique, 85 - Parque do Flamengo

Acompanhante de luxo VIP
para homens exigentes
de alto padrão

Fera latina 18 cm
de delírio tropical

Jantares, coquetéis e
eventos em geral

Sua ninfetinha de aluguel

Use meu corpo,
use minha imagem
e me pague!

(21)3883-5600

Fonte: Lyz Parayzo (In: Revista METAgraphias, v. 3, n. 1, 2019)

De bata rosa esvoaçante e grandes óculos vermelhos, Parayzo atacou a abertura de *Histórias da Sexualidade* (2017), com o panfleto ‘Lyz Parayzo: Mesticinha de Programa’. Nesse panfleto, Lyz faz apropriação da figura indígena e referência às poéticas de gênero que desviam da matriz colonial, construindo ali uma crítica à sexualização dos corpos colonizados – “Menino ou menina? Apenas dois espíritos à sua disposição” – bem como ao lugar comum do feminino na arte e a extração simbólica sobre a dissidência no circuito artístico.

São Paulo também avivou na artista um olhar crítico sobre as imagens das mulheres nos museus, mais especificamente em telas célebres da arte moderna. “Quantas mulatas estão expostas na Pinacoteca com o peito de fora? Quem são essas mulheres? Quanto dinheiro o Di Cavalcanti ganhou pintando?” Na opinião de Lyz, o folheto ‘Parayzo Carioca’, assim como os quatro subsequentes na série, trazem o corpo travesti de pele escura para o centro da discussão. **‘Porque não tem o corpo da travesti no espaço de arte. E quando tem, [...] é sempre o outro falando delas. [O folheto] é como se a mulata do quadro de Di Cavalcanti começasse a gritar no meio da galeria de arte ‘chega, não dá mais’.**” (TINOCO, 2018, p. 769. Grifo meu)

Em “Pardinha, magrinha e levinha como uma folha de papel” e “Discreta, educada, lightskin quase branca”, um deboche à ideia de pardo, eco do etnocídio de caráter eugenista que buscou apagar as identidades negras e indígenas por meio da valorização da branquitude (NASCIMENTO, 2013[1978]). No [curto registro disponível no Youtube](#), vemos que uma funcionária da exposição tenta interromper a ação. No podcast da youtuber Vivieuví, Lyz comenta que quase foi presa pela invasão.

Pegaram meu telefone, pegaram meus panfletos, fizeram um cercado, depois o Adriano Pedrosa veio me pedir desculpas. [...] No catálogo meu trabalho estava sendo descrito como ‘Políticas do corpo e Ativismo’. Então eu faço uma intervenção não oficial e aí esse ‘políticas do corpo e ativismo’ vai pro espaço, né? Porque, assim, vocês estão me censurando. ([PARAYZO, In: Vivieuví, \[20:00\]](#))

Imagem 11: Mesticinha de programa (Putinha Terrorista #4), 2017



Lyz Parayzo
mesticinha de programa

Av. Paulista, 1578 - São Paulo, Brasil

Menino ou menina? Apenas
dois espíritos a sua disposição

Mulatinha dos singelos e
pequenos peitos bonitos

Pardinha, magrinha e levinha
como uma folha de papel

Cabocla da bunda grande e
cusseta apertada

Cafuza da perna grossa e dos
labios de mel

Morena quente como os
trópicos de Capricórnio

Discreta, educada, lightskin
quase branca

(11)3149-5959

Fonte: Lyz Parayzo (In: Revista METAgraphias, v. 3, n. 1, 2019)

A última aparição pública da *Putinha Terrorista* aconteceu na abertura da 14ª edição da *Verbo – Mostra de Performance Arte*, realizada entre 3 e 6 de Julho de 2018 na Galeria Vermelho e no dia 7 de Julho no Galpão VB. O pós-pornô ‘*Guarda Nacional*’ fez parte da mostra curada por Ana Teixeira, artista da dança, professora e pesquisadora, e o diretor artístico da Verbo, Marcos Gallon. Contou com a participação de mais de 40 artistas brasileiros e estrangeiros.

‘*Lyz Parayzo: putinha decolonial*’ tem um olhar ameaçador, e está adornada de acessórios repletos de serras, em seu pescoço, pulsos e busto. Em suas mãos, a artista manipula as partes de sua escultura *Bixinha* como um par de adagas. Agora, a putinha terrorista oferece serviços de guerrilha travesti: ‘encomendas de assassinatos’, ‘execução de vingança pelos povos nativos ancestrais’, ‘hackeamento para redistribuições de renda’ e ‘palestras, workshops e ações sobre dívida histórica’. Nesse panfleto temos a fusão da postura da artista e sua representação enquanto ‘Putinha Terrorista’: a postura de insurgência contra uma lógica policial (RANCIÈRE, 1996). “Eu não quero ficar num lugar de vítima. Eu tô pronta para a guerra.”⁵²

Imagem 12: **Lyz Parayzo, a putinha decolonial (Putinha Terrorista #5), 2018**



Fonte: Lyz Parayzo (In: Revista METAgraphias, v. 3, n. 1, 2019)

⁵² In: BAGNOLI, Helena; NIEMAN, Henk. Artérias: Lyz Parayzo. SescTV, 27 ago. 2021, 12:10

1.2 – FASE INTEGRADA: CAVALO DE TRÓIA [2019 – 2023]

[*Maiô da Mulher Maravilha – NoPorn*]

Com os movimentos realizados até então, Lyz acumulou capital social e simbólico o suficiente para entrar no circuito artístico como jogadora. Integrada, a artista conquista acesso a espaço, tempo e recursos para desenvolver sua pesquisa artística. No primeiro semestre de 2018, ela mudou-se para São Paulo, onde participou de uma residência artística na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). O deslocamento territorial é marcado também por deslocamentos na relação do meio social com seu corpo.

No Rio de Janeiro, moradora de periferia, sofria constantes ataques verbais ; já em São Paulo, transitando em locais de elite como galerias de artes e museus, esta violência é mais furtiva, uma vez que mesmo havendo ainda um preconceito, artistas transexuais têm, aos poucos, conquistando espaços dentro dessas instituições. (FERREIRA, 2019, p. 14)

No segundo semestre do mesmo ano, realizou a residência Pivô Arte e Pesquisa, que incluiu open studio e conversa aberta com agentes do meio artístico. Na Pivô, a artista ministrou uma oficina de portfólio para pessoas trans e foi entrevistada, no dia 18 de Julho, por Ícaro Vidal⁵³. Portando suas próteses bélicas, Lyz traça, ao longo de 40 minutos, um panorama bem articulado de sua trajetória e poética até então.

Uma vez inserida no circuito, sua “ressignificação da estética concreta a partir de dados biográficos”, método iniciado com as *Jóias Bélicas*, é reelaborada como ‘*Cavalo de Tróia*’: não mais uma inserção que provoca escândalo e bagunça a divisão, mas um corte calculado, que pensa não só nas fissuras que possibilitam sua participação no “jogo da Arte Contemporânea”, mas nas suturas que vão determinar o modo como sua obra é integrada ao sistema.

No ateliê de metal da FAAP, a artista aprendeu a trabalhar com o maquinário industrial de corte e dobra do alumínio, e teve acesso à tempo e recursos para experimentar e aprofundar sua apropriação dos meios e métodos da tradição concreta e neoconcreta. A artista relatou à Débora Armelin (FERREIRA, 2019, p. 9) que nesse período foi alvo de violência psicológica por parte do técnico responsável pelo ateliê, que chegou a quebrar uma de suas peças e dizer-lhe “Você não deveria estar aqui”.

⁵³ VIDAL, Ícaro. *Ícaro Vidal entrevista Lyz Parayzo*. [S.l.]: Pivô TV, 12 nov. 2018. [39min34s] Disponível em: <<https://vimeo.com/300295289>>

Suas jóias se expandem em '*Próteses Bélicas*': braceletes, gargantilhas e pulseiras construídas a partir das técnicas de corte e dobra, além de escudos e grandes lâminas. A artista se apropria dos códigos da estética construtiva para ressignificá-los em uma linguagem visual que é tanto arma quanto ornamento. O uso do alumínio – que se deu devido ao custo mais baixo de produção – confere um elemento de distinção à sua obra, uma marca de autoria: “O material dá uma identidade ao meu trabalho. As pessoas identificam como Lyz Parayzo”. Além disso, há a continuidade visual com o trabalho realizado pelos artistas do Concretismo, especialmente Lygia Clark.

As esculturas mantêm uma tensão entre atração e repulsa: são belas, reluzentes e cuidadosamente moldadas, mas também perigosas, afiadas e impositivas. A ‘prótese’ faz referência à montagem, às modificações corporais que atravessam a vivência travesti – das giletes às cirurgias plásticas e tratamentos hormonais – mecanismos de passabilidade e resistência de um corpo ciborgue atravessado pela violência de um sistema social binário e farmacopornográfico. “É indispensável manter uma navalha preparada dentro das paredes bucais.”

Imagem 13: *Próteses Bélicas* ('Top dentado' e 'Gargantilha Lança'), 2018



Fonte: registro de Ana Pigosso, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/9-3.jpg>>

1.2.1 – Bixinhas

É nesse momento de sua pesquisa “[...] a partir do desejo de ressignificar um insulto naturalizado por um projeto de sociedade genocida com os corpos obliquos ao sistema sexo/gênero binário e heterossexual.” (PARAYZO, 2022, p. 145), que nascem as *Bixinhas*, fruto de seu ataque[*envolvimento*] com a vida-obra de Lygia Clark.

Explorando com as técnicas de corte e dobra, a artista cria esculturas inspiradas nos *Bichos* de Clark, esculturas compostas de dobradiças de metal polido que ganham vida a partir da manipulação do espectador. O princípio desta obra está no *Anel Bixinha* (2018), uma jóia bélica produzida para uso pessoal, que consiste numa espécie de soco inglês de um aro, com um pequeno ‘*Bicho*’ que aumenta o impacto do golpe. Uma tragédia que marcou essa fase da produção de Lyz foi o assassinato de Matheusa Passareli. Em uma de suas cartas, Lyz conta para Lygia:

Fiquei sem chão, em choque, chorei, me senti vulnerável e com medo. Muito medo. Vi a morte passar perto de mim, poderia ter sido eu. Além de amigas, havíamos estudado juntas e participado de um coletivo artístico, o ‘*Seus Putos*’, anos atrás. Por um tempo questioneei-me sobre a eficácia de estar fazendo arte se as discussões ficam limitadas a um campo poético. Pela consciência da minha responsabilidade de ter de continuar – não só por mim, mas pelas que virão -, voltei a trabalhar com força total. Retomei com uma única certeza: precisava criar armas maiores e mais perigosas. Caiu uma ficha: e se o bicho fosse bixa? (PARAYZO, 2022, p. 145)

A *Bixinha* subverte o princípio relacional do não-objeto que convida à interação. É arisca, repele o contato. Traz na agressividade da forma a urgência cotidiana de seu corpo. A impossibilidade de uso de dobradiças influenciou na forma final das esculturas produzidas por Lyz: um par de placas circulares e serrilhadas com cortes para encaixe, que são então dobradas e encaixadas uma à outra. Depois, a artista explora com placas de formas diversas, misturando a composição das *Bixinhas*.

Ao transformar bichos domésticos e dóceis em bichinhas refratárias e defensivas (refratárias e defensivas não ao “participante” abstrato idealizado pelo Neoconcretismo, mas ao potencial agressor que mora dentro da maior parte de nós, brasileiros modernos e contemporâneos), Bixinha deixa claro que os “objetos especiais” de que fala Gullar são na verdade objetos “de exceção”, e que os “participantes” estéticos universais sobre os quais a arte contemporânea brasileira se funda e ainda hoje se apoia são também, queiram ou não, agentes de uma “vontade construtiva geral” fundada na violência. Parafraseando Gullar, se os *Bichos* reclamam o participante, “não

como testemunha passiva de sua existência, mas como condição mesma de seu fazer-se”, *Bixinha* reclama um participante-cúmplice, não como mera testemunha passiva, mas como condição mesma de seu desfazer-se. (LEONIDIO, 2022, p. 93)

Imagem 14: *Bixinha* (alumínio, 45 x 45 x 45 cm), 2018



Fonte: registro de Eduardo Ortega (edição por Ana Pigosso), extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em:

Podemos pensar a *Bixinha* como a conclusão da questão “como lidar com a ausência do meu corpo?”. Ela iconiza em escultura um corpo atravessado pela violência, emana uma tensão, de viver o feminino como desvio da norma de gênero. Como um cacto, ou uma flor de asfalto, que desabrocha e sobrevive num deserto de afeto, em meio a violências que nos atravessam de forma a tornar-nos alertas, ariscas. No espaço frio e higienizado do Cubo Branco, a Bixinha grita.

[[🎵 *Eu matei o Junior – Linn da Quebrada & Ventura Profana*](#)]

A primeira exposição da *Bixinha* foi a coletiva *A retomada da imagem será a presença*, realizada pela artista-curadora Agrippina Manhattan na Galeria Oriente. Também integrou a exposição *Histórias Feministas do MASP*, em 2018. Na feira ArtRio 2019, a *Bixinha Circular Hexagonal Fosca* foi adicionada à *wish list* do curador Paulo Herkenhoff, e doada para o Museu de Arte do Rio. Em 2019, uma das *Bixinhas* foi incorporada ao acervo do MASP, e exposta na mostra *Histórias feministas: artistas depois de 2000*.

Lyz foi finalista do 6º Prêmio EDP do Instituto Tomie Ohtake, fruto de uma parceria entre o Instituto EDP e o Instituto Tomie Ohtake, que tem por objetivo mapear e promover novos talentos das artes visuais brasileiras, oferecendo suporte curatorial, residência artística e visibilidade institucional. Realizada entre 29 de novembro de 2018 e 13 de janeiro de 2019, no Instituto Tomie Ohtake, a exposição relativa ao 6º Prêmio EDP nas Artes apresentou o trabalho de dez jovens artistas selecionados em um processo nacional de incentivo à produção artística contemporânea.

A curadoria, assinada por Luise Malmaceda, em colaboração com uma comissão de jurados composta por artistas, curadores e pesquisadores, privilegiou processos de criação que tensionam normas estéticas e epistemológicas hegemônicas, além de valorizar a geodiversidade dos participantes. Segundo o texto crítico de Jonas Van Holanda presente no catálogo, as peças de Parayzo funcionam como “extensões simbólicas do corpo em estado de alerta e combate”. Sua prática remonta a uma arqueologia de referências marginais, evocando figuras como Charlotte Maluf, travesti e ourives, e desestabilizando o discurso modernista que apagou a presença de corpos não normativos da história da arte brasileira.

No fim de 2018, através da EAV Parque Lage, Lyz participou de um programa de intercâmbio de cinco meses em Paris, que interrompeu antecipadamente devido à insegurança sobre a possibilidade de permanência na França. No ano seguinte, se inscreve no programa de

Mestrado na École Supérieure de Beaux Arts (ESBX), uma das instituições de ensino artístico mais antigas e prestigiadas do mundo ocidental⁵⁴, e é aprovada pelo mérito de seu currículo, sem um diploma de graduação.

De conjunto de oncinha e armada com seus *Popcretinhos* – esculturas desenvolvidas já em Paris – Parayzo estampa a capa prateada do livro *Hackeando o Poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul Global* (2023). No texto *Táticas de Guerrilha: obra é a vida – o resto são nomes e ismos*, a artista narra sua inserção no circuito artístico, do momento de seu ataque[*treta*] com o Parque Lage até sua aprovação na Beaux Arts. Através de seu relato, estrutura um panorama da condição de jovem artista no Brasil (MARCONDES, 2018) e suas táticas de inserção e consolidação nesse circuito.

Com o passar do tempo, entendi que as exposições em museus funcionam como uma chancela dentro do circuito de arte e nos dão novas possibilidades de articulação no mesmo. Cada degrau que um artista sobe em sua carreira é um novo choque com a realidade. Naturalmente, com a experiência de trabalho, vamos parando de romantizar e glamourizar o mundo da arte e passamos a entender que **os museus no Brasil não pagam e, quando pagam, escolhem quem querem pagar e as obras de quem querem comissionar, e que, na verdade, esses pagamentos se dão, muitas vezes, por galeristas e colecionadoras. As galerias de arte são um comércio como qualquer outro e não estão interessadas em iniciar qualquer debate cultural.**

Nenhuma escola de arte ensina isso, mas faz parte do trabalho do artista criar táticas para se inserir no sistema e também para transformar o capital simbólico do próprio currículo em dinheiro. Isso se dá pela venda de obras, falas, palestras, textos, performances. Também quando se ganha prêmios, salões ou editais, mas dificilmente pela participação em exposições, a não ser que nós estejamos dispostas a cobrar e a não naturalizar relações de precarização diante da nossa produção. (PARAYZO, 2023, p. 179-180, grifo meu)

⁵⁴ Fundada em 1648 como Académie royale de peinture et de sculpture por iniciativa de Charles Le Brun, a École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris é vinculada inicialmente ao absolutismo monárquico francês e aos ideais clássicos, desempenhando papel central na reprodução dos cânones da arte acadêmica europeia, em diálogo com os modelos da Antiguidade e do Renascimento. Após a Revolução Francesa, foi reorganizada e integrada ao sistema público, adquirindo seu nome atual no século XIX. A escola formou artistas emblemáticos como Jacques-Louis David, Ingres, Delacroix, Moreau, Matisse e Degas. Hoje, a Beaux-Arts de Paris é reconhecida como espaço de formação crítica e contemporânea, abrigando um acervo museológico importante, ateliês multidisciplinares e uma intensa programação de exposições e residências artísticas. Uma importante instância de legitimação no meio artístico contemporâneo.

1.2.2 – “*Mixeky, prepare meu táxi para Paris. Eu estou indo embora dessa ditadura fascista agora.*”

O fim de 2019, momento de profunda turbulência política e de aumento expressivo da animosidade às pessoas LGBTQIAPN+ no Brasil, que culmina com a eleição de Jair Bolsonaro à presidência, marca a consolidação do trabalho de Lyz Parayzo no Brasil, com as individuais *Lyz 40°* (Galeria Aymoré, RJ) e *Quem tem medo de Lyz Parayzo?* (Galeria Verve, SP), e a expansão de sua carreira para o território internacional, com o início do Mestrado na Beaux Arts. Em uma de suas cartas à Lygia, Parayzo fofoca:

No sentimento de exílio perante ditaduras fascistas e militares de extrema direita – vamos dar nomes aos bois – nos encontramos de novo e na mesma cidade, Paris, mesmo que em tempos diferentes. Entretanto, e não por acaso, resolvi me mudar pra cá após ler suas cartas para o Hélio Oiticica, no período da ditadura militar do Brasil. Com o início do governo bolsonazi, fechamento do ministério da cultura, nepotismo colonial das artes plásticas – que conhecemos bem – e por nunca ter recebido decentemente das instituições brasileiras, resolvi partir. (PARAYZO, 2022, p. 137)

Em entrevista ao jornal RFI, em 2024, ela relata:

Quando começou o governo Bolsonaro, as pessoas faziam sinais de arma para mim, na mão. Começou a ser muito violento. Antes de eu ir para França, raspei a minha cabeça porque eu não conseguia sustentar a feminilidade do meu corpo. Tive que sair do meu país para poder ser eu. E também porque Bolsonaro fechou o Ministério da Cultura. Então, ao mesmo tempo que era muito perigoso ser uma pessoa trans no Brasil, com um governo de extrema-direita, militar e fascista, também era muito difícil ser artista porque teve um boicote para a cultura. ([PARAYZO, Portal RFI, 2024](#))⁵⁵

A exposição *Lyz 40°* foi parte do projeto *Plural*, parceria entre a Galeria Aymoré e a plataforma Caju, que reuniu mostras individuais e coletivas com o objetivo de descentralizar curadorias e promover novos diálogos no circuito artístico carioca. Segundo Gabriela Davies, “*Lyz 40°* se configura através de uma narrativa carioca-kitsch-tropical a partir das linguagens de rua da cidade onde nasceu e viveu a maior parte de sua vida.”

⁵⁵ [Lyz Parayzo, a artista que transforma a violência em escultura](#) (Portal RFI, 21/03/2024)

Imagem 15: **Individual Lyz 40°** (Galeria Aymoré, Rio de Janeiro), 2019



Fonte: registro de Panmela Castro, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/38-1.jpg>>

A individual ocupou um espaço cúbico. O título, impresso em fonte rosa quente, ocupa a parede no fundo do espaço expositivo. Na parede à esquerda, os panfletos de ‘*Putinha Terrorista*’ são apresentados em sequência como grandes cartazes. Na parede à direita, de frente à entrada da exposição, Lyz abre seu cu para o público em uma versão ampliada de ‘*Secagem Rápida*’ que ocupa quase toda a parede. Seis de suas ‘*Bixinhas*’ ocupam o espaço sob pedestais de madeira cor-de-rosa.

Num momento em que Lyz já estava na França, a individual é apresentada como um olhar distanciado sobre a “cidade caos-tropical”, uma leitura crítica e irônica de um território marcado por contrastes – entre o cartão-postal turístico e a brutalidade das violências cotidianas, especialmente aquelas dirigidas aos corpos dissidentes.

Mas em nome da beleza, do espírito despojado e do humor leve, não questionamos e muito menos resolvemos esses crimes e ações nefastas na frequência e da forma que deveríamos. Não é à toa que Lyz Parayzo avaliou a ironia da situação carioca e criou uma série de obras que desafiam o olhar e a suposta verdade da nossa sociedade patriarcal. Através de releituras de anúncios urbanos de serviços sexuais, ela se dispõe a descolonizar esse olhar, dar palestras sobre as dívidas históricas e armar pessoas com joias bélicas

contra o “macho-astral”. Seu corpo é palco para isso. Sua forma transsexual permite essa descolonização de visão e o início do diálogo de inclusão ao ser, em si, um espaço deslocado e um campo aberto para a multiplicidade de pensamento e crítica. ([Gabriela Davies, *Lyz 40º*](#), 10/10/2019)⁵⁶

Em São Paulo, *Quem tem medo de Lyz Parayzo?*, foi apresentada pela Galeria Verve entre Agosto e Dezembro de 2019⁵⁷. É composta de doze *Bixinhas e Próteses Bélicas*. O site [flertai.com.br](#)⁵⁸, que compartilhou o release da exposição, informou que o preço dos trabalhos expostos variavam de R\$2.500,00 a R\$10.000,00. O título da exposição, que teve a curadoria de Tales Frey, é uma releitura provocativa da peça de Edward Albee, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, e opera como metáfora para o desconforto social diante da quebra de estruturas tradicionais, a transfobia como reação traumática da cisnormatividade ao vislumbrar seu próprio fim (FERNANDES, 2024). Em sua curadoria, Frey paraleliza a vida-obra de Parayzo ao texto dramático: uma enunciação mordaz, que desnuda a artificialidade das normas sociais e aponta para a decadência da lógica falocêntrica e patriarcal.

[...] Nessa relação entre um texto dramático e uma série de esculturas, Lyz menciona tanto a sua formação inicial em artes cênicas e, posteriormente, em visuais, como também a decadente classe dominante do meio acadêmico que produz pensamento e que legitima todo um sistema viciado ao citar Albee e, ao mesmo tempo, enaltece a voz feminina nas artes quando sugere e sublima a Clark. ([Tales Frey, “*Quem tem medo de Lyz Parayzo?*”](#), 2019)

⁵⁶ Texto recuperado através do Wayback Machine, reproduzido por inteiro no [Anexo 5](#) para preservação.

⁵⁷ [ÁS NA MANGA: Élle de Bernardini e Lyz Parayzo ganham exposições individuais...](#) (01/09/2019)

⁵⁸ <https://flertai.com.br/2019/08/verve-galeria-exibe-primeira-individual-de-lyz-parayzo/>

Imagem 16: **Individual** *Quem tem medo de Lyz Parayzo?* (Verve Galeria, São Paulo), 2019



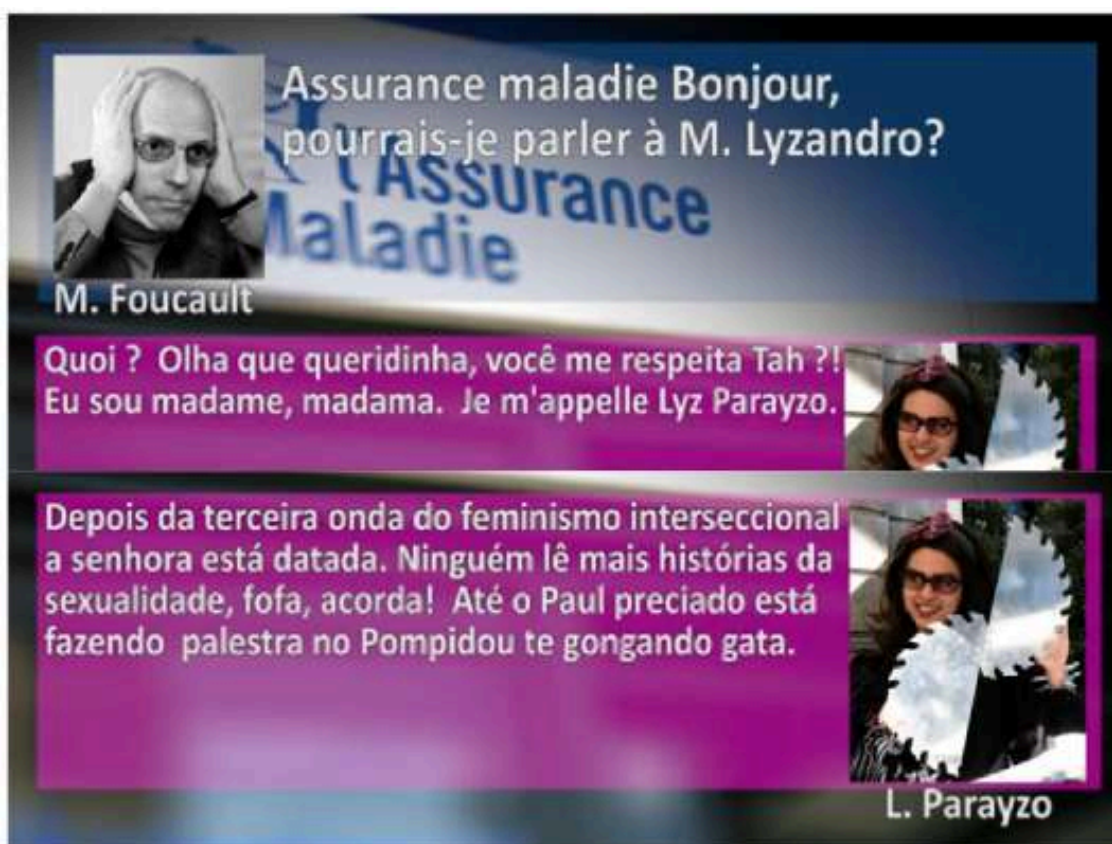
Fonte: registro de Ana Pigosso, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA.
Disponível em: <<https://www.premiopia.com/wp-content/uploads/2017/04/10-8.jpg>>

A trajetória de Lyz Parayzo, ancorada em sua vivência e em uma escultura de combate, projeta-se como crítica incisiva dos processos de marginalização de seu tempo. Sua obra carrega a urgência de um corpo que se arma para existir socialmente, operando, através da de sua prática estética, fissuras no emaranhado simbólico.

O discurso que emana do conjunto de sua obra pode ser melhor interpretada pela chave do *camp* do que do *kitsch*, termo empregado por Gabriela Davies na curadoria de Lyz 40°. O *camp*, como conceitualiza Susan Sontag (1964), envolve um olhar distanciado, um exagero performático e irônico que desafia os códigos da seriedade dominante, algo presente no modo debochado como Parayzo critica a cisheteronormatividade. O discurso que emerge desse universo poético teatraliza, nos códigos do fraturado campo artístico, a denúncia de um sistema social torto.

[[🎵 *Homenzinho Torto – Ventura Profana*](#)]

Imagem 17: Lyz Atômica gongando Foucault (2020)



Fonte: clipping de cenas da videoarte [Lyz Atômica](#) (2020).

1.2.3 – Cuir Popcreto

[[*If you hold a Stone – Caetano Veloso* \]](#)

Lyz chegou no Velho Mundo sem saber a língua. Nesse deslocamento, a artista precisou reinventar as ferramentas de redistribuição das violências que recebe cotidianamente e construir novas redes de afeto e resistência. Em entrevista à youtuber Vivieuví, comenta que, na França, suas amigas são latinas e árabes. “A gente se encontra na opressão”. A Europa foi também o lugar em que teve a oportunidade de condições dignas de trabalho e de viver afetos. “Eu já vim muito traumatizada do Brasil. Aqui eu pude descobrir o que era afetividade e ter um relacionamento.”⁵⁹

Sua inserção no circuito artístico europeu é marcada por desentendimentos que evidenciam o abismo entre vivências do Sul e os debates fechados do Norte Global. “São analíticos e impessoais na análise do objeto, e muito conservadores. A discussão que a gente tem no Brasil, na França eles não querem nem falar sobre isso.”⁶⁰ Ela comenta a defasagem na leitura de gênero a partir de teóricos como Judith Butler: “Tendo meu corpo, é muito atrasado.” A videoarte [*Lyz Atômica*](#) teatraliza essa fricção com a artista gongando⁶¹ Foucault em uma conversa por telefone, e dizendo que chegou para saquear as fortunas europeias.

Na Beaux Arts, sua produção objetual ressignifica propostas estéticas do Grupo GRAV, de arte participativa, Op Art e o cinetismo, traduzindo a urgência de seu corpo nos códigos da arte contemporânea mundializada. Em uma de suas cartas à Lygia Clark, ela desabafa: “Parece que esse continente maldito tem um campo de força que suga nossos feitiços já estabelecidos e nos obriga a sincretizar para sobreviver, do social à semiótica da nossa bruxaria plástica/sensorial.” (PARAYZO, 2022, p. 137).

Sua primeira comunicação foi através do objeto. Na Europa, Lyz teve acesso a tecnologias avançadas de produção, como o uso de laser para cortar o alumínio, que viabilizou uma produção mais rápida e a construção de formas mais complexas e detalhadas. A artista relata que sofria assédio moral do professor encarregado do ateliê de metal da Beaux-Arts. “Ele gritava comigo para sair, dizia ‘você não pode estar no ateliê porque tem comportamento de *petit fille*’ (garotinha)”⁶². Nesse contexto, objetualizar a violência em

⁵⁹ In: ART GALLERY OF ONTARIO. *Brazil: show your face*. YouTube, 2022.

⁶⁰ Idem.

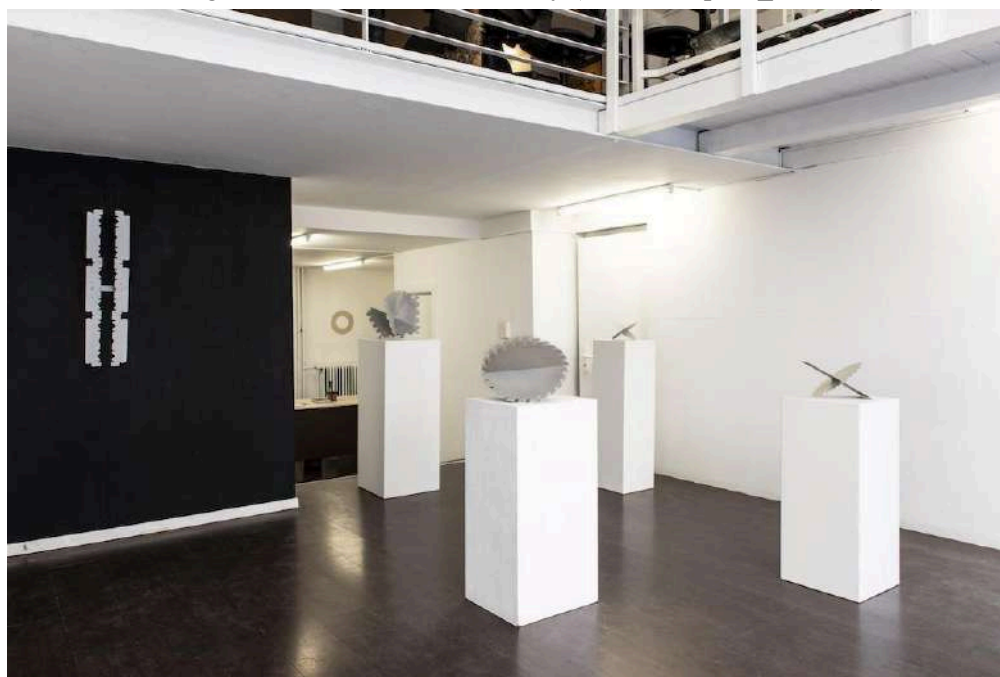
⁶¹ gongar = debochar (Pajubá)

⁶² In: ART GALLERY OF ONTARIO. *Brazil: show your face*. YouTube, 2022.

armas foi uma forma de comunicação subjetiva e demarcação de território num ambiente hostil.

Em 2020, ela passa a ser representada no Brasil pela Casa Triângulo⁶³, e na Suíça pela galeria Espace_L. Seu trabalho é introduzido ao público suíço no *Mercredis Art Party*, uma rotação semanal de exposições individuais voltadas à promoção de ‘alternative evenings’ na galeria. A individual de Lyz, realizada entre os dias 11 e 15 de Março com curadoria assinada por Gabriel Republicano, abriu o programa. Sua prática é descrita como uma articulação entre arte e ativismo indissociável de questões como sexismo, racismo, LGBTfobia e herança colonial.

Imagem 18: **Mercredis Art Party** (Galeria Espace_L, Suíça), 2020



Fonte: registro de James Bantone, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/40-1.jpg>

Em Portugal, entre Outubro e Novembro de 2020, Lyz participou da residência artística Caravana – In Residence, promovida pela Associação Cultural Saco Azul em parceria com o espaço cultural Maus Hábitos e a Câmara Municipal do Porto. Nessa experiência, Lyz desenvolve *Próteses Bélicas* mais complexas, com gravações vazadas nas peças de metal, móveis compostos de placas serrilhadas conectadas por fios metálicos, e também os *Popcretinhos*: obras manuseáveis compostas por placas serrilhadas de formatos variados conectadas por parafusos e alças.

⁶³ [Lyz Parayzo , nova artista representada pela Casa Triângulo](#) (Casa Triângulo, 08/01/2021)

Nesse período, ela explorou o planejamento de suas obras em relação ao espaço arquitetônico, concebendo instalações e cenas. O resultado de sua estadia na Caravana foi compartilhado com o público na exposição ‘*Cuir Popcreto*’. O título sintetiza o hibridismo realizado por Parayzo, ao operar uma fissura no popcreto de Waldemar Cordeiro e suturá-lo às poéticas de gênero dissidentes, especificamente à travestilidade.

[...] interessada em tratar do recente fenômeno de emancipação dos corpos dissidentes sexuais e de gênero no campo das artes visuais enquanto sujeitos de suas próprias subjetividades, Lyz Parayzo faz a si própria perguntas que explorará durante este processo criativo na cidade do Porto: “Quais são as táticas necessárias a serem adotadas por corpos que até tão pouco tempo ainda eram tratados apenas como objetos dentro dos espaços institucionais? Quais são as referências de representatividade para artistas não brancos e não (cis-hétero) normativos? Se elas existem, quais delas são as que não reproduzem uma lógica colonial da violência?” ([Release de ‘Cuir Popcreto’ Espaço Maus Hábitos](#))

A exposição ocorreu em dois espaços distintos da cidade do Porto. Na oficina do Maus Hábitos, apresentou-se o site específico ‘*Wonder*’: duas vitrines, cada uma de um lado de uma porta de vidro, iluminadas em rosa, exibiam as próteses *Armadura Claudia Wonder* (conjunto de próteses bélicas que fazem referência à artista Claudia Wonder, ícone trans brasileira, com trechos de sua música *Diva da Dúvida*⁶⁴ gravados nos bojos de seu top) e ‘*Armadura Bandeira*’ (conjunto de próteses bélicas com o formato do território brasileiro vazado nos bojos). Acima da porta, uma televisão exibia a videoarte *Lyz Atômica*. O studio A leste, recebeu uma mostra com os móveis e *Popcretinhos* criados durante a residência.

Diferente de outros agentes da ‘nova’ arte contemporânea brasileira, que reconfiguram imaginários pré-estabelecidos acerca de suas identidades e instrumentalizam seus universos poéticos e posições ocupadas no jogo da arte de forma a operar intervenções estruturais (por exemplo, Maxwell Alexandre com seus Pavilhões e Jaider Esbell e sua agitação coletiva da Arte Indígena Contemporânea), Lyz transita em um campo onde não há referência consolidada de sua vivência ou sujeitos como ela com legitimidade para intervir substancialmente nas engrenagens do meio artístico. Nesse contexto, sua inserção no “jogo da Arte Contemporânea” é um modo de criar esse espaço, viabilizando a continuidade de seu trabalho e a inscrição de um referencial cultural travesti no meio artístico.

Para isso, se apropria de matrizes consolidadas na história da arte, construindo uma continuidade e demarcando seu território dentro desse mesmo sistema. Ao traduzir sua

⁶⁴ *Meu Olho De Diana*”, “*Meu Peito De Afrodite*”, “*Minha Verdade de Atena*”, “*Quem Quiser Que Acredite (2x)*”; “*Sou Diva da Dúvida*”, “*Wonder Pra Você*”, “*A Verdade do Que Sou*”, “*Não Está no R.G*”.

vivência em atravessamento estético, costurando parte de sua produção plástica à memória trans brasileira, e inserindo esse conjunto discursivo no regime de visibilidade da arte contemporânea – esse sistema que consolida e eterniza narrativas – Lyz contribui para a sedimentação da memória travesti na ficção social.

Imagem 19: **Top Diva da Dúvida** (2020)



Fonte: registro de Jose Caldeira, extraído da página de Parayzo no Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/Top-diva-da-duvida-Lyz-Parayzo-1.jpg>

Na roda de conversa remota *Brazil: Show Your Face* (Julho de 2022), entre Parayzo, Musa Michelle Mattiuzzi e Paulo Nazareth, a artista comenta: “Eu não quero ser vista como uma artista trans. Eu quero ser vista como uma boa escultora. Essa é uma das razões para eu ter vindo para uma escola francesa e ter investido como investi na minha formação.”

O evento foi realizado pela Art Gallery of Ontario e mediado pela curadora Renata Azevedo Moreira. Os três artistas iniciam conversando sobre “imaginários políticos”, questão proposta por Mattiuzzi em crítica ao tema originalmente proposto. Ela começa sua fala expondo as armadilhas do debate político como uma forma de cerceamento do imaginário, uma limitação das possibilidades de atuação do artista às pautas identitárias e crítica da realidade dada.

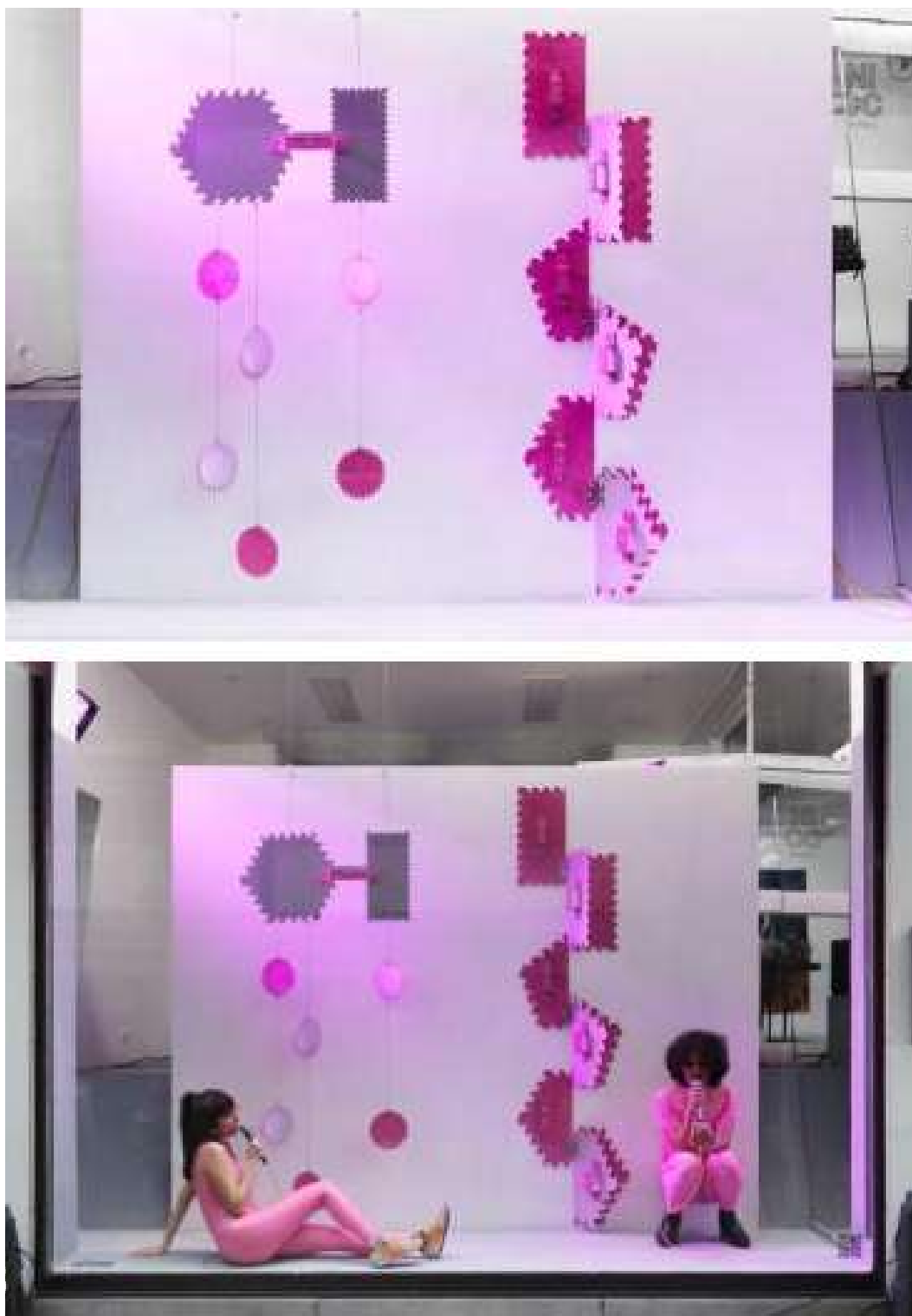
Lyz reflete sobre o corpo dissidente como um lugar de criar novos imaginários políticos, e sobre as condições de efetivação de um imaginário político favorável a ela, que estão fora de seu país. Ela adiciona: “Para mim imaginário político e dizer que eu como trans posso ser escultora, por que eu não tenho referência disso na história da arte brasileira ou na história da arte em geral.” Nesse contexto, o trabalho da artista está no corte e dobra dos códigos legitimados do campo artístico, demarcando seu espaço e consolidando essa referência.

“Como não ser apagada, mas ainda assim não nos tornar transparentes? Não ser silenciada, mas ainda assim não ser completamente traduzida?” ([MOMBAÇA, 2018d](#)) Seu *Cavalo de Tróia* se aproxima da “língua bifurcada” de que fala Jota Mombaça: uma enunciação ambígua, opaca, atenta às fissuras e suturas possíveis neste jogo de tradução intercultural. “Eu não tô falando para um sujeito unitário. Eu tô falando coisas que se traduzem nas escutas de formas muito singulares e próprias em cada situação.” ([MOMBAÇA, 2018d](#)) A obra, em sua materialidade, não evoca diretamente um corpo trans, mas a sensação de alerta de um corpo no espaço, do corpo em risco. Ao mesmo tempo, estabelece uma continuidade com formas consagradas da arte ocidental. Descontextualizada, se camufla entre os fatos artísticos e escapa de marcadores identitários.

Em 2021, a artista apresentou *Trojan Horse Behind Glass/Chapter II: Cuir Cuir*, com curadoria de Laila Melchior, na galeria NICC (Bruxelas, Bélgica) entre 6 de Maio e 24 de Junho, e sua segunda individual na *espace_L, Porno Chic*, de 6 de maio a 12 de junho. Nessa fase, Parayzo adiciona couro cor-de-rosa às suas esculturas, conferindo um aspecto delicado e visceral ao trabalho, que parece tornar-se um híbrido carne-máquina, objetualizando a tensão entre desejo e violência, atração e repulsa.

Em *Cuir Cuir*, Parayzo e a artista Elen Braga performam um tributo à Claudia Wonder na vitrine da NICC, cercadas pelos móveis serrados. Em registros publicados por Lyz em seu Instagram, as artistas portam *Popcretinhos* e colocam um pequeno grupo de espectadores para dançar, enquanto cantam a música de Wonder, ‘*Diva da Dúvida*’.

Imagem 20: **Trojan Horse Behind Glass/Chapter II: Cuir Cuir** (Galeria NICC, Bélgica), 2021



Fonte: registro extraído do portfólio de Lyz Parayzo (2025). Disponível em:
<https://www.lyzparayzo.com/files/ugd/0d7058_ec9786dd555f4ef688e22a659ae9761c.pdf>

Porno Chic reuniu cerca de vinte obras produzidas entre 2015 e 2021: duas fotografias da série *Secagem Rápida*, o pós-pornô *Papai está descansando* e esculturas das séries *Bixinhas*, *móviles* e *Popcretinhos*. O discurso curatorial, assinado por Pascal Rousseau, seu orientador de mestrado, posiciona *Porno Chic* como uma “guerrilha estética”: “ao cruzar fotografia, vídeo, serigrafia e escultura, Parayzo renova a tradição modernista (Lygia Clark, Alexander Calder, Max Bill) sob o prisma narrativo e biográfico das políticas de identidade.”

O título da exposição atrai uma dupla interpretação: remete tanto ao movimento publicitário dos anos 1990, em que estilistas de luxo como Tom Ford empregaram imagens de forte carga erótica como arma de sedução massiva, quanto à coletânea de textos eróticos de Hilda Hilst. No espaço expositivo, a capa de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*⁶⁵ (1990) foi reproduzida na vitrine, uma referência direta ao conto de Hilst que mistura linguagem infantil e violência, tecendo um comentário social a partir do escracho. Essa chave discursiva – o ‘impróprio’ – me parece dialogar mais profundamente com o discurso de Lyz: uma ambiguidade e acidez que tensionam normatizações e silenciamentos que configuram a ficção social, enquanto o discurso crítico à sexualização dos corpos subalternizados na publicidade de moda aparece como chave de interpretação mais “acessível” ao mundializado circuito de arte contemporânea e seu público. Língua bifurcada.

[[!\[\]\(4729e517bc6a7cd81c8025b9646574fb_img.jpg\) *Diva da Dúvida – Claudia Wonder*](#)]

⁶⁵ Trata-se da história de uma menina de oito anos que é prostituída pelos pais, e narra essa situação, de abuso sexual que, sob sua ótica infantil, são momentos de prazer. Ao fim do conto, descobrimos que Lori imaginou e escreveu esses relatos a partir de material literário e pornográfico de seus pais, que ela acessa sem que eles saibam.

1.2.4 – Parayzo

[[🎵 *Travesti – Claudia Wonder*](#)]

Nos últimos meses de 2021, após *Cuir Cuir*, Lyz se dedica às conversas com Lygia, focando na pesquisa e escrita de sua dissertação e também do texto para a coletânea *Bienal desde 1951*. No mestrado, a prática escultórica de Lyz se entrelaça a uma pesquisa documental sobre a vida-obra de Lygia Clark. Lyz costura um diálogo através do tempo com Lygia, e os paralelos de suas vivências.

Esse momento da produção de Parayzo pode ser descrito como um processo de cura pela arte que não projeta intervenções estruturais diretas, que tensionam o enquadramento da arte contemporânea, como na primeira fase de sua vida-obra. O “ativismo cuir” continua sendo a principal forma como seu universo poético é traduzido para/pelo sistema de arte, e seu trabalho tem como propósito fomentar um debate público acerca da vivência cuir na sociedade, bem como marcar seu espaço na história da arte, expandindo os imaginários possíveis para pessoas trans na sociedade.

Suas *Bandeiras* (escultura cuja imagem abre a presente dissertação) podem ser consideradas sínteses críticas de um retrato social, que em sua materialidade instauram fissuras no espaço expositivo. Em determinadas curadorias – como na coletiva *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* (Instituto Moreira Salles, 2021) – compõem um coro político. Na conversa do 26º Salão Jovem Arte – *Despertar Discos Imaginais*, publicada em 2022, a artista aponta para a precarização da cultura nacional como um déficit do Estado Brasileiro, destacando o desmonte do ministério da cultura realizado pelo governo de Bolsonaro, e declara:

Na redistribuição de capital simbólico e financeiro, os artistas têm que ser politicamente corretos. [...] Os aparelhos culturais, os artistas, os agentes, tem uma responsabilidade, ainda mais por estar num campo de debate muito mais a frente sobre essas questões de apagamento de determinados corpos, a criar um sistema de cotas para que essas pessoas tenham mais capital simbólico para se articular dentro desse sistema de arte e possam consequentemente ter renda, e quebrar com esse lugar de uma precarização compulsória por conta de um projeto de ódio a um corpo que não é cis. E é isso. ([PARAYZO, In: 26º Salão Jovem Arte, 2022](#))

Em sua experimentação material, as *Bixinhas* sofrem mutações, desdobram-se em formas mais orgânicas. Lyz elabora móveis espirais permeados de serras de formatos diversos, com motores e feixes de luz cor de rosa, que giram e produzem sombras. Os títulos

fazem referência às cobras (*Bothrocophia*), lacraias (*Scolopendridae*) e tubarões (*Shark*). As construções serpentinadas rebolam, criando um sedutor movimento de atração e repulsão, e estalos desconfortantes.

Em Junho de 2022, Lyz concluiu o mestrado na Beaux-Arts com a exposição-diploma *Cuir Mouvement*, apresentada ao público brasileiro na Casa Triângulo sob o título *Parayzo*. Um balé de serras banhado pela cor rosa, em que criaturas-lâmina de dimensões diversas rebolam e emergem das paredes. Elaboradas cenas, uma atmosfera de tensão e atração (e, se você for uma travesti, pertencimento).

Podemos traçar algumas interpretações: um discurso sobre um desvio, sobre uma delicadeza que instiga a violência. O corpo que seduz, que atrai, cujo contato destrói. Um canto da sereia? Aqui eu penso no apavoro – também ataque – que encontramos no olhar de certos homens, de quem tem medo do enquadramento social do próprio desejo. Amar uma travesti em público é carregar um pouco de seu estigma e vivenciar uma quebra de paradigma. É ser quebrado também (MOMBAÇA, 2021), ter seu lugar no mundo deslocado e diversas de suas certezas desfeitas. Também me remete aos olhares daqueles que querem te comer e te matar (não um ou o outro). Atravessamentos cotidianos para quem vive o feminino como desvio da cisnorma.

A violência. O desejo. A sexualidade. A sexualização. O desvio ao feminino como lugar de potência, de prazer, e de perigo. Está tudo ali, no Éden de Parayzo, em seu processo alquímico de fazer brotar vida da matéria inerte. A objetualização da violência de forma delicada, com meios e métodos industriais. Seu *Escudo Tubarão* (2022) surge das paredes pronto para devorar tudo. Ataque é (também) o deleite estético – o frio na espinha – quando penso em *Parayzo*. Enquanto travesti, a tradução realizada por Lyz das urgências de seu corpo – dos nossos corpos – na linguagem objetual me atravessa por completo. Contemplação em seu duplo sentido [de ser contemplada e contemplar]. Pertencimento. Um fato político por contexto.

Em seu processo particular de cura, Lyz Parayzo ensaia suturas na ferida colonial (MARCONDES, 2020; BRUSSOLO, 2024). Em relação ao Grande Mundo (ou, pelo menos, ao recorte social que tem acesso a tais fatos artísticos), essa tradução sensorial instiga um debate/diálogo acerca das condições de vida de corpos marginalizados. Suas lâminas cortam o imaginário, instauram fissuras que abrem a possibilidade de novas configurações.

Podemos ver seus móveis como feitiços que protegem aqueles que entram em sua dança. São percepções enviesadas por uma afinidade sensível... Lyz não pensa em um público em específico, mas na tradução da urgência de seu corpo em fato artístico. A experiência do sujeito reflete sua posição no balé orquestrado pela artista, na configuração social que enquadra esse espaço de exceção.

Afiada para aqueles que tentam se aproximar, ela também é protetora para a pessoa que permanece no seu centro. A artista evoca claramente dinâmicas de poder, violência e desejo em sua instalação, onde o metal remete ainda às cadeias de produção, às desigualdades sociais e econômicas e às explorações industriais. Uma polissemia cortante, tanto quanto um sinal de aliança entre diferentes lutas. (trecho do texto curatorial de ‘*Cuir Mouvement*’)

O ano de 2023 é marcado por reconhecimentos significativos na carreira de Lyz, com sua estreia nos Estados Unidos, a individual *Playing with Lyz Parayzo*, realizada entre 19 Maio e 1 de Julho na galeria Sarah Crown, e sua participação no livro e exposição *Dissident Practices: how Brazilian women artists respond to social change*, na Anya & Andrew Shiva Gallery (John Jay College). Entre 9 de Março e 31 de Maio, ela apresentou sete de seus móveis e o audiovisual *Cavalo de Tróia* na individual *Vórtex*, realizada no Centro Cultural do Alumínio (SP).

Em *Playing With Lyz Parayzo*, a dualidade e sensualidade de seu universo cuir é traduzida pela lógica do jogo. No texto curatorial, Luise Malmaceda narra vida-obra de Parayzo para o público norte-americano através do verbo *to play* (jogar), contando a história de uma ativista que jogou contra as convenções excludentes do mundo da arte brasileira (“*playing against*”), aprende que, para se estabelecer, precisará “jogar de acordo” com o sistema (“*playing along*”), e se apropria de uma tradição artística relacional (“*playing with and against the desire for participation that permeated Brazilian Neo-Concrete art*”) para transmutar a experiência de seu corpo em objeto de arte e reivindicar seu espaço no mundo da arte. Na Sarah Crown, a artista estreou a série *Joujous*, criaturinhas que reproduzem as formas de brinquedos sexuais, também permeados de serras, e os *Jouets*, uma pequena caixa de brinquedos com três miniaturas semelhantes às *Bixinhas*. Objetos menores, mais facilmente integráveis ao jogo das galerias.

Com curadoria de Claudia Calirman, *Dissident Practices: How Brazilian Women Artists Respond to Social Change* (2023) reuniu obras de onze artistas brasileiras cujas práticas artísticas respondem a transformações sociais significativas no Brasil, desde a ditadura militar até os desafios contemporâneos relacionados à equidade de gênero e aos direitos LGBTQI+. A participação de Parayzo se insere em um conjunto de obras que, em comum, problematizam estruturas de poder e os limites da representação do corpo feminino e dissidente.

O evento foi concebido em diálogo com o lançamento do livro homônimo de Calirman (*Dissident Practices: Brazilian Women Artists, 1960s–2020s*), publicado pela Duke University Press, e contou com uma mesa redonda em 3 de maio, da qual a artista participou ao lado de nomes como Renata Felinto, Berna Reale e Gretta Sarfaty, bem como pesquisadores e curadores de prestígio internacional. A curadora destacou o caráter lúdico e provocativo das obras de Parayzo, ao lado de outras artistas como Felinto, em contraponto às leituras mais tradicionais de arte de protesto.

Lyz venceu o *Prix Jeudi des Beaux-Arts* – com premiação monetária no valor de 2000 euros – pelas obras apresentadas na Galerie Arnaud Lefebvre como parte da exposição *À première vue*, organizada pela Beaux-Arts de Paris, em colaboração com a associação *Jeudi des Beaux-Arts* e o *Comité professionnel des galeries d’art* (CPGA), com o objetivo de criar um primeiro vínculo entre os jovens artistas recém-formados na instituição e as galerias de arte parisienses. O júri da edição foi composto por Franck Balland, responsável pelo desenvolvimento cultural da Fundação Pernod Ricard, Yamina Benaï, editora-chefe da revista *Geste/s*, e Thomas Conchou, diretor da Ferme du Buisson.

Em sua disputa por território na arte contemporânea, Lyz tornou-se uma mestre da síntese da relação em objeto. Em sua captura da experiência no plano escultórico, ecos de sua vivência traduzidos nos códigos do “jogo da Arte Contemporânea”, a artista traz a legitimidade discursiva para seu território de enunciação e, na ilusão do templo-flecha moderno, se posiciona como futuro das matrizes estéticas das quais se apropria. Parayzo é herdeira do Popcreto: não uma artista trans, mas uma Escultora-Cuir. Não um marcador identitário, mas uma maestria e uma perspectiva.

CAPÍTULO II – ATRAQUE

[[🎵 Cobra Rasteira – Linn da Quebrada](#)]

A incursão de Lyz Parayzo no circuito artístico é marcada pelo acesso precarizado aos espaços onde aprendeu a teoria e história da arte; a vivência dos mecanismos institucionais em sua atuação como mediadora; bem como o pertencimento num espaço coletivo de reconhecimento e validação de sua experiência e perspectiva, que reconfigura seu lugar no mundo enquanto potência. O núcleo da fase marginal de seu trabalho é o deboche. Os ataques protagonizados pela artista expõem as condições desiguais de acesso e participação no meio artístico, que configuram lacunas entre discurso e prática, e que certas afinidades sensíveis e convenções contribuem para a perpetuação de uma configuração social excludente, para além da arte.

Suas *Jóias Bélicas* cortam um caminho para sua enunciação no circuito artístico contemporâneo. Esse processo envolve não apenas uma captura do atravessamento em matéria, mas também o entrelace com o fio teórico-histórico que confere legitimidade à sua manipulação simbólica-sensível-concreta enquanto fato artístico. Uma fissura – o fato artístico que evidencia e instiga um debate público sobre um silenciamento – e sutura – ao integrar-se ao formato arte contemporânea, a fissura adquire consistência e legitimidade enquanto fato artístico. Ao ser integrada ao sistema da arte, a obra opera como um dispositivo mnemônico, um eco travesti. Os feitiços *Manicure Política* e *Putinha Terrorista* atravessam os sujeitos no aqui-agora de cada instauração, expandindo seu universo poético nos espaços invadidos ou integrados.

A assinatura '*Virus Parayzo*' é uma formatação discursiva que estabelece uma singularidade para seus meios e métodos de inserção no circuito artístico, para seu modo particular de fissura, desenvolvido em processos coletivos de criação e transmissão do saber. O princípio da individualidade (singularidade da obra, a noção de autoria, a ideia de exposição individual, o mito do artista gênio...), que na arte contemporânea desloca-se para “a maneira do artista”, é uma convenção enraizada do meio artístico, e sua subversão por Duchamp, com *A Fonte* (1920), instaura uma nova dinâmica de funcionamento, que não rompe com tal princípio. Desde então, questionar e subverter as estruturas do sistema artístico é uma regra implícita para ingressar e vencer num jogo exclusivo (CAUQUELIN, 2005), e foi dessa forma que Lyz infiltrou-se no sistema.

Apesar da ruptura, a estrutura material do circuito, suas convenções (BECKER, 2010[1982]) e códigos – o fio teórico-histórico da arte ocidental – pouco se alteraram. Pós-autônoma, como define Canclini (2016), é um termo adequado para descrever a atual condição da arte, pois refere-se a um modo de sua integração ao tecido social que não rompe totalmente com os mecanismos de significação da arte moderna, com a estrutura do campo artístico.

[...] Com este temo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas artísticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética. (CANCLINI, 2016, p. 24)

A condição pós-autônoma é resultado de uma quebra de hierarquias e consensos em torno do que se define como arte⁶⁶, abre caminho para uma diversidade de modos de atuar dentro e fora do meio. Os aparatos comuns do âmbito artístico tornam-se instrumentos opcionais, assim como a indústria cultural, a religião, o espaço público... ferramentas que podem ou não ser utilizadas na produção de fatos estéticos que podem ou não ser artificados.

A instituição é apenas uma das diversas vias possíveis, e os artistas gozam de relativa autonomia sob seus universos poéticos devido às mudanças nos sistemas de comunicação contemporânea, que possibilitam vias diversas de ação e consolidação de seus discursos. O desenvolvimento das tecnologias de produção, registro e comunicação geraram novas possibilidades de “fazer arte” e, principalmente, de “ver arte”. Isso gera também novas posturas em relação ao fato artístico e sua posição no tecido social.

Em sua configuração mais recente, em que destaca-se o curador como instância de legitimação discursiva do meio, a conversão em fato artístico se dá por um corte, de forma que o objeto fragmentado – individualizado – pode ser [re/des]contextualizado de acordo com o fio de sentido elaborado pela curadoria. Essa configuração abre a possibilidade de vertiginosas distorções. A partir do contexto social que enquadra um determinado fenômeno, ele pode converter-se em fato artístico (SHAPIRO, 2011) e/ou político (RANCIÈRE, 1996).

⁶⁶ A mudança de paradigma (HEINICH, 2014) que engendra a arte contemporânea reflete a reconfiguração social em curso na segunda metade do século XX. É marcada por um turvamento da divisão entre arte e vida, consequência dos processos de crítica institucional mobilizados pelas vanguardas do pós-guerra, as inovações nas tecnologias de comunicação, os processos de globalização, que descentralizaram e aceleraram a troca e integração social e o atravessamento do meio artístico pelas dinâmicas do mercado (BUENO, 2001; WU, 2005; GRIMALDI, 2024)

Inserido nessa trama, o artista em estado de vigília percebe que seu trabalho pode ser utilizado em contextos contrários a seu projeto de mundo, como meio de atualização da hegemonia. Com a *Putinha Terrorista*, Parayzo intervém criticamente nessa dinâmica, expandindo sua enunciação nos espaços que invade ou integra com suas jóias bélicas. Sua provocação evidencia que o lugar comum dos espaços de legitimação da cultura e do poder condicionam as subjetividades dissidentes à subalternidade. Como apontado por Jota Mombaça, tal configuração desigual “não consiste numa falha da sociedade instituída, mas, mais precisamente, na matéria mesma de que tal sociedade é feita.” (MOMBAÇA, 2021, p. 39) Estamos falando aqui de como os corpos são “contados”, de quais vozes importam na partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a exigência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum compartilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009. p. 15)

A vivência dos sujeitos consiste de temporalidades e espacialidades diversas e estratificadas. Na con-vivência, sensibilidades e valores convergem, em variados graus de “escuta”. Dessa forma, certos vieses se interpenetram aos modos de se organizar socialmente, influem na consolidação de mecanismos de integração, afastamento, divisão e organização social. Ao criar “dissonâncias sensíveis”, Lyz produz fissuras nesses imbricamentos, interrompendo o torpor daqueles que compartilham experiências e visões de mundo semelhantes, e acabam por perpetuar exclusões e violências simbólicas. A repercussão da treta permite enxergar com mais clareza a máquina social e, talvez, intervir em sua [des/re]configuração. A efetividade da prática artística como intervenção na ficção social, como argumentado por Rancière (2009), e especificamente no dissenso (1996), como explorado por Bishop (2004, 2008) e Canclini:

A estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, configurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente. O que é o dissenso? Não é apenas o conflito entre interesses e aspirações de diferentes grupos. ‘É em sentido estrito, uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, sobre os objetos e os sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão’. (CANCLINI, 2016, p. 136)

Como a artista argumenta, “não dá só pra atacar”. A inserção no meio artístico não se dá apenas pelo domínio da fissura, mas das conexões que o artista estabelece a partir de suas provocações frutíferas. Estamos falando de movimentos de ideias e de sujeitos, em que o ataque[*trato*] com pares e agentes do meio é um aspecto fundamental. Afinidades sensíveis, convergências de perspectiva, que possibilitam aberturas, trocas, ações e redistribuição de recursos.

Pelo domínio do meio artístico, não apenas de seus códigos, mas também das redes sociais que o sustentam, Parayzo reivindicou espaço e viabilizou sua carreira. A artista consolidou seu discurso poético em múltiplas frentes – relatos, entrevistas, artigos, videoartes e postagens no Instagram – e por meio de recursos estéticos que individualizam sua obra, como o uso do rosa e de superfícies laminadas e serrilhadas. Esses elementos formam um arquivo visual e discursivo que confere densidade e continuidade à sua prática artística.

Seu deslocamento para a França, em 2019, representou uma nova etapa: o acesso a outras oportunidades de formação, contato e recursos. Essa mudança, no entanto, implicou um reposicionamento. Aqui, ela não é mais uma artista marginal buscando inserção, mas uma participante do sistema buscando manter-se nele, e as diferenças culturais e configuração distinta dos debates em voga exigiram dela novas estratégias de inscrição no meio.

A legitimação de sua obra no circuito internacional não se traduz, necessariamente, na ampliação de seu potencial político. As suturas – as ligações estruturadas pela artista para consolidar seu universo poético e sua posição no jogo da arte – condicionam também as fissuras possíveis. Questões estruturais continuam a influenciar o trabalho artístico, determinando seu impacto e alcance.

Se, por um lado, o palco da arte contemporânea é um eficiente mecanismo de diálogo e reconfiguração social, por outro a inserção no campo envolve processos complexos que interferem, ao longo do percurso, no impacto do artista dentro e fora de quadro. Isso se dá pela complexa rede de relações na qual o artista deve se inserir para fazer parte da conversa e obter legitimidade para intervir no enquadramento dos fatos artísticos. A integração ao sistema de arte limita a capacidade de intervenção estrutural nesse meio ou possibilita novas formas de intervir?

Importa ressaltar que este é o estudo de um caso isolado. Para uma análise mais consistente, seria necessário compará-lo a outras trajetórias que conciliam arte e mobilização

política. Observando superficialmente iniciativas de intervenção estrutural, como os Pavilhões de Maxwell Alexandre ou a peregrinação de Jaider Esbell, é possível reconhecer que há múltiplas formas de tensionar o sistema a partir de dentro. Tais projetos sinalizam a criação de espaços de convergência e pertencimento deslocados do circuito artístico convencional como uma forma frutífera de ação política a partir do circuito, embora sua viabilização dependa de recursos, negociações, resistência e diálogo com a instituição e o mercado. É necessário um olhar atento às armadilhas e possíveis rotas de fuga.

Explorada a primeira década da vida-obra de Parayzo, retornamos agora ao momento inaugural de seu universo poético, de uma artista marginalizada que critica a instituição e busca se inserir num sistema excludente. As cenas que analisamos ocorrem no ano 2015, o ataque[*treta*] entre uma artista “puta-pornô-terrorista” e uma prestigiosa escola de artes visuais, num palacete colonial no meio da mata atlântica.

[ *Vai Render – Letrux*]

Imagem 21: **Parque Lage, Rio de Janeiro**



Fonte: Fotografia de Mariana Cristina Adão, 2018. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parque_Lage_por_Mariana_Cristina_Ad%C3%A3o_2.jpg>
Acesso em: 20 ago. 2025.

2.1. – “Uma escola na Floresta”

O Parque Lage, com seu palacete tombado, seus jardins históricos e sua “Escola Livre” de Artes Visuais, constitui um território singular e de grande relevância na história da arte brasileira. Sua história começa no período colonial, como um engenho de açúcar, que no ano de 1811 foi adquirido por Rodrigo Freitas de Mello e Castro. Em 1840, há sua primeira estetização: John Tyndale, um paisagista inglês, projetou no local um jardim romântico, bem ao gosto dos europeus, que se integra à paisagem nativa, formando um espaço pitoresco com direito a grutas artificiais.

Em 1859, o espaço passa a ser propriedade da família Lage e no início do século XX, Henrique Lage contrata o arquiteto italiano Mário Vodret para reformar o local ao agrado de sua esposa, a cantora lírica Gabriella Besanzoni. É nesse momento que nasce o icônico palacete – com pátio central, piscina e jardins geométricos – que hoje abriga a Escola de Artes Visuais. O espaço logo se tornou um importante ponto de convergência do limitado circuito cultural da época, onde Besanzoni organizava grandes festas para a “elite” cultural e artística do Rio de Janeiro.

A família Lage passa por dificuldades financeiras e Henrique vende o imóvel. Em 14 de junho de 1957, o conjunto foi tombado pelo IPHAN, reconhecendo tanto seus elementos arquitetônicos quanto a vasta área verde como patrimônio histórico e cultural da cidade. Na década de 1960, a propriedade foi desapropriada e aberta ao público como um parque urbano. A partir de 1966, o palacete abriga o Instituto de Belas Artes, marco inicial da Escola de Artes Visuais (EAV), que em 1975 adota oficialmente sua atual denominação.

Sob a direção de Rubens Gerchman (1975–1979), define-se o caráter de “Escola Livre”, rompendo com estruturas tradicionais do ensino de arte. Esse arranjo pedagógico assentou-se em três módulos negociados coletivamente – Introdução, Desenvolvimento e Aprofundamento – e permitiu que cada aluno definisse sua trajetória de forma flexível e colaborativa.

Durante o período inicial (1966–1975), em plena ditadura militar, a EAV funcionou como reduto de práticas experimentais e resistência cultural. Na década de 1980, a vinculação à UERJ consolidou o reconhecimento acadêmico de seus cursos livres, ampliando o leque de disciplinas ofertadas e integrando curadoria, fotografia, performance e pesquisa crítica ao currículo. No Parque Lage, formaram-se e lecionaram importantes figuras da cena artística

nacional, como Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Ricardo Basbaum, Adriana Varejão e Rosângela Rennó, entre outros. O Parque foi cenário de filmes emblemáticos como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

Em 1984, a EAV sediou a exposição ‘*Como Vai Você, Geração 80?*’, um marco na história da arte nacional. Reuniu cerca de 123 jovens artistas, em sua maioria estudantes do Rio de Janeiro e de São Paulo (muitos da FAAP), sob curadoria de Marcus Lontra e Paulo Roberto Leal, com coordenação de Sandra Mager. Essa mostra simbolizou o emergir da chamada ‘Geração 80’, movimento artístico que rompeu com a estética austera e conceitual das vanguardas contemporâneas, propondo uma pintura subjetiva, expressiva e vibrante.

A articulação entre o território e as práticas de ensino sempre foi central à identidade da EAV, e cada gestão acrescentou camadas de uso e preservação ao parque. A partir de 2004, com a incorporação do Parque Lage ao Parque Nacional da Tijuca, sob a administração do ICMBio, reforçou-se a função ecológica e turística do território, ao passo que a EAV manteve a tutela do palacete e dos espaços expositivos, em consonância com os planos de restauro dos chafarizes, calçadas e trilhas promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado.

O discurso institucional atual reforça a vocação híbrida do Parque Lage como laboratório cultural permanente. No site da instituição⁶⁷ destaca-se que “a EAV reafirma a cada ano sua relevância como uma das principais escolas de arte do Brasil e da América Latina, na formação de novos artistas e novos públicos” e convida o público a “um contato próximo com a natureza e com práticas artísticas contemporâneas”. A instituição se apresenta como espaço de “ensino sem diários de classe”, mantendo abertas ao público a biblioteca de acervo especializado, o café no palacete e exposições permanentes na estufa-galeria. Entre 2014 e 2016, período que circunda nossa análise, o Parque Lage (e também a Casa França-Brasil) passou pela gestão da Organização Social OCA Lage, através de uma parceria público-privada com a Secretaria do Estado do Rio.

Essencial pensar o entorno. Quais caminhos se fazem para chegar aqui? O Parque está situado na zona Sul do Rio de Janeiro, um recorte territorial privilegiado, integrando um bairro de alto valor imobiliário e histórico de ocupação por elites. O levantamento quantitativo de visitantes do Parque publicado pela OCA Lage no relatório de gestão de 2014 demonstra que, dos mais de 650 mil visitantes contabilizados, 84% possuem ensino superior e 61% possuem mais de cinco salários mínimos de renda familiar, piso determinado pela

⁶⁷ <https://eavparquelage.rj.gov.br/>

pesquisa. A pesquisa ainda informa que cerca de 48% dos visitantes retornam ao Parque Lage ao menos uma vez por mês. Ou seja, trata-se de um espaço de socialização de classe média-alta. Isso se reflete nas redes de sociabilidade e cotidiano desse espaço. Na época em que Lyz estudava e trabalhava na EAV, seu trânsito era marcado por extensos deslocamentos não só territoriais, mas sociais.

Lyz narra que sua ida até à escola de artes sofria variações. Seu trajeto de Campo Grande até o Parque Lage, localizado em uma área mais nobre da cidade, levava duas horas entre ônibus, metrô e ônibus e sentia certos marcadores sociais. Enquanto em Campo Grande, os moradores faziam piadas quanto ao seu gênero, ao chegar ao local de destino, era como se houvesse um certo respeito, um “perdão de classe” por ela estar transitando aquele espaço. (FERREIRA, 2019, p. 9)

O território divide-se entre ponto turístico e escola de artes, e ocorrem atritos nessa partilha do espaço, com as atividades da Escola sendo obstruídas pelo elevado fluxo de turistas⁶⁸. Alguns alunos da Escola, como Lyz com sua *Secagem Rápida* ou o artista Rafael Amorim, com a ação *postal*, realizada em 2019, tensionam essa sobreposição territorial. Em *postal*, Amorim senta à margem da piscina da instituição e almoça uma marmita, causando um ataque[*treta*] com os turistas do Parque Lage, que anseiam por um cafézinho no Bistrô francês (uma das intervenções estruturais da gestão OCA Lage) e um registro para seu feed do Instagram.

Imagem 22: Turistas no Café Lage, Rio de Janeiro.



Fonte: Recorte de fotografia de RJCASTILLO, 2024. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caf%C3%A9_Lage_R%C3%ADo_de_Janeiro_A74281920241124.jpg>

Acesso em: 20 ago. 2025.

⁶⁸ [Turismo Excessivo Compromete a Mais Importante Atração – Parque Lage](#) (15/05/2025)

Há uma distância histórica, materializada na partilha do território, entre grande parte da sociedade brasileira e o circuito nacional de produção e proliferação da arte e suas dinâmicas. Um desinteresse/constrangimento estrutural que atravessa a relação da periferia com esse privilegiado recorte da cultura – a arte institucionalizada – de forma que o ideal de uma Escola Livre e democrática, que historicamente se configurou em cursos livres e com a disponibilidade de bolsas, é limitado por entraves estruturais. Mesmo quando são atravessadas as barreiras de acessibilidade, há uma precarização da permanência e, principalmente, do pertencimento. Em sua entrevista de 2015, no terraço da instituição, Lyz comenta:

Aqui é um lugar super hierarquizado, e as pessoas vão se relacionar com você de acordo com o seu título: se você for um mediador você vai sofrer uma série de opressões, se você for um estudante talvez você tenha um pouco mais de privilégio [...] **O tempo todo são vários mecanismos que te dizem que esse lugar não é para você.** Mesmo que você faça um curso, ser artista plástico está fora de cogitação. Essas pessoas viajam. Elas falam inglês, conhecem uma rede de pessoas[...] O que eu mais sinto é a falta de sensibilidade de alguns professores ([PARAYZO, 2015, \[09:20\]](#), grifo meu.)

As hierarquias comuns aos mundos da arte – convenções (BECKER, 2010 [1982]) – se entrelaçam a hierarquias de classe e identidade, produzindo atravessamentos na vivência do artista em formação que influem em suas possibilidades de desenvolvimento e inserção no sistema de arte. Lígia Dabul (1998) demonstra como “disposições corporais e espaciais que sustentam a prática da pintura contemporânea na EAV” se manifestam em diferentes ambientes (biblioteca, lavatório, ateliês, salão de exposições), configurando hierarquias tácitas e revelando o modo de ser-artista no Parque Lage. A circulação pelos halls e pátios externos, o manuseio dos cavaletes e a apropriação dos galpões de madeira constituem um corpo em ação que transcende a técnica, situando o aprendizado no próprio espaço de convivência e crítica.

O artista Yhuri Cruz, quando aluno do programa de Formação e Deformação da EAV, realizou no acervo memorial *Memória Lage* um levantamento quantitativo do quadro de agentes em circulação na Escola entre 2014 e 2018, pesquisa que fundamenta seu documento/contrato ético não assinado *Monumento-Documento à Presença* (2018). Na capa do documento, destaca-se: 23 exposições, 400 artistas, 31 artistas negros.

“Aqui busca-se revelar e questionar o óbvio.”, a ausência de pessoas negras na instituição. A pesquisa realizada por Yhuri demonstra em números a continuidade do racismo nos espaços

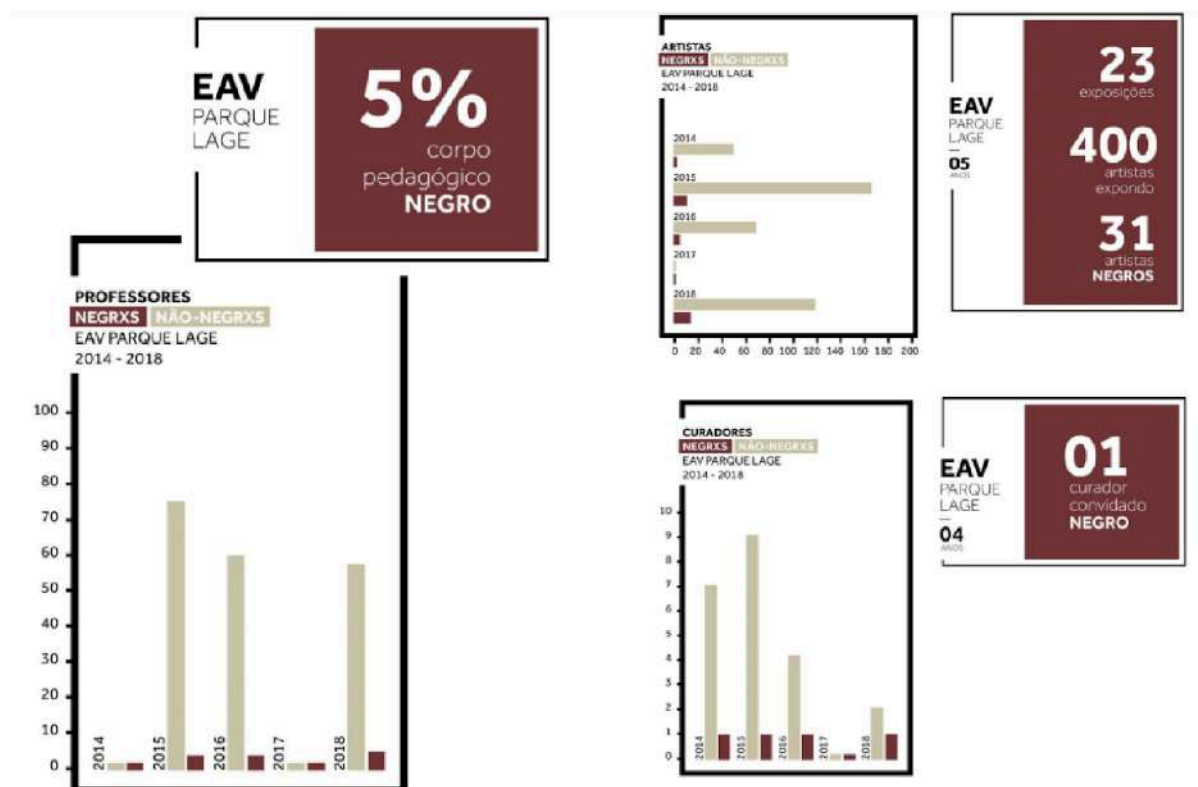
privilegiados do circuito artístico nacional. A partir dos dados levantados, o artista faz uma série de questionamentos acerca da estrutura institucional:

1. Como a EAV, sendo não uma galeria, não um museu, mas sim uma escola de arte que se pretende a instigar e desenvolver curiosidade e conhecimento, e que por isso tem nas suas exposições uma camada pedagógica importante, pretende contribuir para um mundo onde a diferença não se vincule a separabilidade?

[...]

12. E por quê? Por que há tão poucos negrxs compondo as exposições, as curadorias e o corpo de professores? É difícil encontrar negrxs para expor, articular, ensinar no campo da arte contemporânea? Seria o campo restrito do ensino da arte contemporânea restrito também aos negrxs?

Imagem 23: *Recortes do Monumento-Documento à Presença*, Yhuri Cruz, 2018



Fonte: [site-portfolio de Yhuri Cruz](http://site-portfolio.de.Yhuri.Cruz)

A partir de sua pesquisa, elabora um contrato ético a ser assinado pelos dirigentes da instituição, com uma série de medidas de reparação histórica e diversificação do quadro de agentes a serem realizadas ao longo do ano de 2019. Evidentemente, o contrato não foi assinado. O *Monumento-documento à Presença* fabula uma possibilidade de intervenção estrutural na realidade de seu tempo através de um instrumento burocrático – o contrato. Um exercício especulativo, um imaginário político. A não assinatura do contrato captura, no aqui-agora, as relações que perpetuam o racismo no funcionamento da instituição.

A relativa abertura às vozes dissidentes observada durante os anos 2010 é uma conquista, não uma concessão, e persistem resistências estruturais no que tange à diversidade pedagógica e à equidade de participação na Escola. Em 2023, oito anos após o ataque[*treta*] aqui investigado, os alunos do programa de Formação e Deformação da EAV emitiram uma nota pública⁶⁹ publicada pela revista Select que trouxe à tona conflitos entre a instituição e os alunos no que tange o modo de tratar de temas contemporâneos, com “abordagens profundamente focadas em uma lógica mercadológica”, bem como a falta de diálogo horizontal por parte da instituição e permanência precarizada dos alunos dos programas gratuitos, ecoando a questão da falta de uma alimentação acessível aos bolsistas, tensionada por Rafael na ação *postal* e denunciada por Parayzo, em 2015, com a zine *EAV AVE YZO*.

2.2 – Gestão OCA Lage

A Organização Social Associação de Apoio às Instituições Culturais do Rio (OS Oca Lage) surgiu como um desdobramento da atuação da Associação de Amigos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (AMEAV), que desde 2006 reunia artistas e colecionadores engajados na revitalização da escola. Após um leilão beneficente realizado em 2007, que mobilizou nomes de peso do circuito artístico e arrecadou cerca de R\$1 milhão para a instituição, houve uma aproximação com a Secretaria de Estado de Cultura. A visibilidade do evento e o envolvimento de figuras estratégicas da cultura fluminense, como a então secretária Adriana Rattes, resultaram na elaboração de um novo Plano Diretor e na proposta de implantação de um modelo de gestão por meio de organização social (OS).

O modelo foi formalizado em 30 de novembro de 2013, quando a Secretaria de Estado de Cultura e a OCA Lage firmaram o contrato de parceria público-privada para a gestão, fomento e execução de atividades culturais da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e da Casa França-Brasil. Com um contrato inicialmente previsto para cinco anos, renovável por

⁶⁹ [Nota pública à EAV – Revista seLecT ceLesTe](#) (Assinada em 20/01/2023 e publicada em 02/02/2023)

mais cinco, a OCA Lage iniciou os trabalhos em Abril de 2014, assumindo como missão a dinamização, valorização e transparência da gestão dessas duas instituições.

O Relatório de Gestão de 2014⁷⁰ comemora a arrecadação de cerca de 23% do orçamento de forma independente⁷¹, e informa que contou com repasses da Secretaria de Estado de Cultura no valor de R\$10.972.406,36. Desse montante, cerca de R\$7 milhões (63,8%) foram aplicados em exposições, projetos culturais e infraestrutura, enquanto R\$390 mil (3,6%) financiaram o Programa Educativo, atendendo gratuitamente cerca de 8.200 estudantes de escolas públicas. Em 2014, a EAV ofereceu 164 cursos semestrais, entre os regulares e as oficinas (de curta duração, de férias, de verão e de inverno) e concedeu 1.138 bolsas. O índice de conclusão dos cursos foi de 74% entre os bolsistas e 91% nos cursos pagos.

À convite de Márcio Botner, Lisette Lagnado assumiu a vice-presidência da OCA Lage. Em Agosto do mesmo ano, com a saída de Claudia Saldanha, Lagnado assumiu a direção da EAV e iniciou um novo programa de ensino e exposições que buscava, “além de manter os cursos essenciais para a etapa de iniciação artística, enfrentar os desafios da globalização e oferecer uma formação condizente com o debate internacional”. No relatório, Botner afirma:

A escolha da crítica e curadora Lisette Lagnado para a direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage veio otimizar o legado do fundador da escola, o artista Rubens Gerchman (1942-2008), de ser um espaço de transdisciplinaridade, com a criação de vários cursos novos com ênfase na expressão corporal, na antropologia da cultura e na poesia visual, entre outras disciplinas. ([Márcio Botner, Relatório de gestão 2014, p. 7](#))

Entre os feitos de Lagnado nos três anos em que esteve no Parque Lage, destacam-se o programa *Curador Visitante* e a publicação do livro *O que é uma escola livre?*, com mais de cem depoimentos de ex-diretores, professores fundadores, artistas e estudantes, respondendo à pergunta que dá seu título, para “compreender a história da escola e seus desafios para se adequar aos desafios do século 21.” A publicação foi lançada junto com a plataforma digital Memória Lage (a principal fonte de informações dessa pesquisa sobre a instituição e sua história), projeto que já estava em desenvolvimento e pôde ser concretizado através de um edital da Petrobrás.

⁷⁰ Memória Lage: [EAV PARQUE LAGE CASA FRANÇA-BRASIL OCA LAGE: Relatório de gestão de 2014](#)

⁷¹ R\$1.469.000,00 obtidos em patrocínios; R\$625.000,00 de receitas de locação de espaços e eventos; R\$1.245.000,00 provenientes de taxas e mensalidades de cursos da própria escola.

O ano letivo de 2015 iniciou com o novo plano de formação gratuita, elaborado junto à Comissão de Ensino da EAV – na época constituída por Fernando Cocchiarale, Hélio Eichbauer e Roberto Conduru – e concebido a partir do antigo Plano Diretor da EAV e das “Notas para a elaboração de um projeto didático-cultural”, do curador e crítico de arte Frederico Moraes (31/08/1987), que não chegou a ser implementado. Os critérios que nortearam a novo plano foram:

1. reescrever as ementas com uma redação mais precisa;
2. discutir o problema da evasão de alunos e os cursos deficitários;
3. articular um diálogo transversal entre as disciplinas;
4. localizar os cursos apropriados para uma formação condizente com o debate cultural contemporâneo;
5. propor cursos novos aptos a refletir os anseios do jovem artista (poesia visual, afro-latinidades, ecologias estéticas das relações do humano e do não-humano, antropologia da natureza e estéticas marginais, cinemas de arte, outros corpos, arquitetura de exposições).

([Relatório da Gestão OCA Lage](#))

Com o nome Práticas Artísticas Contemporâneas (PAC I e PAC II), o programa foi concebido como uma formação continuada, semelhante a um curso de especialização de 720 horas/aula, reunindo em um único ciclo de nove meses as vagas gratuitas anteriormente dispersas em vários cursos. Foi adotado um sistema de renovação anual de bolsas para atender a crescente demanda social. “Com isso, a escola assume o compromisso de estimular a inserção do aluno recém-formado no circuito profissional de arte, por meio de editais, residências no exterior, participação em concursos, prêmios, salões, festivais e bienais.”⁷²

No ano de 2015, em meio à grave crise financeira do Estado do Rio de Janeiro, a OS Oca Lage recebeu apenas metade dos R\$11,9 milhões anuais previstos contratualmente. A falta de repasses a partir de junho de 2015 levou a organização a adotar medidas emergenciais de contenção de gastos, resultando na demissão de 30 funcionários e na notificação de aviso prévio a outros 40 colaboradores nas unidades do Parque Lage e da Casa França-Brasil⁷³. No dia 7 de outubro de 2015 a Escola sediou uma noite beneficente em comemoração aos 40 anos da instituição, que contou com apresentações de Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Arto Lindsay. O convite individual custava R\$250, e o artista Luiz Zerbini criou especialmente para a ocasião uma gravura comemorativa dos 40 anos da instituição, com tiragem limitada de

⁷² Memória Lage: [Relatório da gestão OCA Lage \(após rescisão do contrato\)](#)

⁷³ Folha de S Paulo: [Crise financeira do governo do Rio ameaça escola de artes do Parque Lage](#) (15/01/2016)

140 unidades, cada uma ao custo de R\$1.500,00 que também dava direito a um convite para a festa.

Ao final de 2015 a OCA Lage acumulava uma dívida aproximada de R\$2 milhões, refletindo o desequilíbrio entre as despesas necessárias à manutenção da infraestrutura, do corpo docente e dos projetos educativos, e os recursos efetivamente recebidos. No dia 30 de Março de 2016 foi definida a interrupção da parceria público-privada, sendo o dia 5 de Maio a data da rescisão do contrato de gestão, e o Estado retomou a gestão da Casa França-Brasil e da EAV Parque Lage.

Apesar da rescisão, Lisette permaneceu como diretora durante o ano de 2016. Em fevereiro de 2017, o economista e colecionador Fabio Szwarcwald foi nomeado à direção e Lagnado assumiu a função de Curadora de Ensino e Programas Públicos. Em 21 de Dezembro do mesmo ano, após a mostra-happening *Escola em Transe*, em comemoração aos cinquenta anos do filme de Glauber Rocha, ela anunciou sua saída do cargo. Em sua carta de desligamento, a curadora afirma:

É do conhecimento de todos que parte de minha equipe segue trabalhando sem remuneração regular, em condições adversas, pronta a atender solicitações das mais variadas que chegam da Secretaria de Cultura, da Direção e do corpo de professores e alunos. É isso que chamamos de "resistência": manter viva, alegre e atuante uma instituição de ensino a despeito da falta de financiamentos para nossos projetos pedagógico-culturais. ([Lisette Lagnado, 2017](#))

2.3 – Curador Visitante

Lisette Lagnado é uma agente renomada do circuito artístico brasileiro, com presença marcante no mundializado circuito de arte contemporânea. Jornalista, crítica de arte e curadora, nasceu em Kinshasa (Congo, 1956) e em sua adolescência emigrou para o Brasil. Em 2021, em entrevista concedida a Raphael Fonseca⁷⁴, definiu seu trabalho como uma forma de pesquisa e afirmou que sua área é a palavra. Nesse momento, Lagnado atravessava uma revisão crítica de sua posição no sistema, à luz dos debates decoloniais que vêm se expandido no âmbito cultural contemporâneo: “a pesquisa é uma forma de extrativismo”. E acrescenta: “Você está conversando comigo, Rapha, num momento de extrema perplexidade em relação ao meu papel.”

Lisette relata ter se desfeito de grande parte de sua biblioteca, motivada pelo desejo de romper com leituras marcadamente eurocêntricas: “a quantidade de livros que eu não quero mais ler... Todo esse eurocentrismo”. Ao rememorar a 24ª Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff em 1998 e dedicada à antropofagia, bem como sua própria curadoria da 27ª edição, *Como viver junto* (2006), observa que, atualmente, ocorre um movimento de “descolonização da antropofagia”.

Embora reconheça o caráter já anticolonial da proposta de Herkenhoff – que reposicionou a antropofagia como metáfora da diversidade cultural brasileira – e do escopo conceitual de sua edição da Bienal, Lisette enfatiza a necessidade de deslocar o eixo interpretativo. Conclui, de forma categórica, que “o contemporâneo é eurocêntrico e colonial”. Esse deslocamento evidencia um questionamento das bases epistemológicas do campo artístico, processo que vem sendo aprofundados por artistas contemporâneos como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, assim como pelas proposições críticas de Tertuliana Lustosa em seu *Manifesto Traveco-Terrorista* (2016).

Seu caminho nas artes começou com um um “ato de loucura” no começo da década de 1980, enquanto cursava o bacharelado em Comunicação Social na PUC-SP: Lisette e sua amiga Marion Strecker decidiram entrevistar o artista Hervé Fischer, então participante da 16ª

⁷⁴ Em 2020 Raphael Fonseca iniciou um riquíssimo arquivo da curadoria brasileira em seu programa *‘Icuradorx1hora’*, disponível no Youtube. “Toda quarta e domingo, uma conversa de uma hora (ou pouco mais) com curadoras e curadores de artes visuais sobre seus percursos, interesses e modos de pensar e fazer curadoria.” Esse arquivo foi uma fonte fundamental na pesquisa acerca dos quatro curadores que protagonizam as cenas de Arte-Atraque, sendo a principal fonte de informações acerca dos três convidados da Curador Visitante. As falas diretas de Lagnado citadas no texto foram extraídas de sua entrevista para o *‘Icuradorx1hora’*, disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=q8FBrSUUOwg>>

Bienal de São Paulo (1981). Valendo-se do francês, conseguiram realizar a entrevista, que posteriormente apresentaram ao artista Luiz Paulo Baravelli. Considerado de grande qualidade – “uma puta entrevista” Lisette relembra – o material rendeu à dupla o convite para colaborar na Revista bimestral *Arte em São Paulo*, assumindo, pouco tempo depois, também sua edição e montagem.

Lagnado permaneceu na publicação entre 1981 e 1989, período em que esteve em contato direto com a cena artística da época, editando textos de Walter Zanini, Regina Silveira, Vilém Flusser, Julio Plaza, entre outros colaboradores espontâneos. A revista destacou-se por sua abordagem inovadora, abrigando artistas e críticos que se tornaram centrais para o circuito da época. Entre as décadas de 1980 e 1990, Lagnado também colaborou como repórter de artes visuais na Folha de S. Paulo. Mais tarde, fundou e dirigiu a revista eletrônica *Trópico*, projeto de jornalismo cultural que integrou a rede documenta 12 magazines, em Kassel, na Alemanha.

Sua primeira experiência curatorial foi a mostra ‘*A Presença do Ready Made*’ (MAC-USP, 1993), premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Realizada por ocasião dos 80 anos do gesto duchampiano, a exposição assumia um caráter “curatorial-jornalístico”, refletindo sobre os desdobramentos históricos do ready-made a partir de uma seleção de produções contemporâneas.

No campo da memória e da catalogação, Lisette coordenou o Projeto Leonilson, responsável pela elaboração de fichas catalográficas e sistemas de classificação do espólio de José Leonilson (1957–1993). Atendendo ao apelo da mãe do artista – “não deixe nosso filho morrer de novo” – Lagnado assumiu a tarefa de cuidar de sua obra e de preservar sua memória.

Entre 1999 e 2002, coordenou, em parceria com o Instituto Itaú Cultural, o Programa Hélio Oiticica, dedicado à digitalização, catalogação e disponibilização online de manuscritos, cartas e esboços do artista. A metodologia desenvolvida neste projeto consolidou-se como referência para a organização de acervos digitais no campo da arte contemporânea. Lagnado também colaborou com iniciativas internacionais, como o projeto de Mari Carmen Ramírez vinculado ao arquivo da Universidade do Texas. Sua tese de doutorado teve como objeto a obra de Hélio Oiticica, e o terceiro capítulo, desqualificado pela banca, foi posteriormente incorporado como base conceitual de sua edição da Bienal de São Paulo.

A 27ª Bienal de São Paulo, ‘*Como Viver Junto*’ (2006), foi a primeira edição estruturada a partir da seleção de projetos, em vez do tradicional modelo de convites. O título faz referência aos seminários ministrados por Roland Barthes na Collège de France (1976–1977) e teve seu escopo conceitual ancorado no Programa ambiental de Hélio Oiticica. A proposta “instaurou um novo modelo expositivo, abolindo as estruturas de nações importadas da Bienal de Veneza e consagrando um modelo Bienal de São Paulo. Esta mudança fez emergir a figura do curador-autor e a valorização das temáticas — modelo atual da Bienal” (DOWNEY, 2022, p. 5). Foi uma virada de paradigma que marcou uma geração de agentes do circuito artístico nacional.

Lagnado revisita essa experiência com distanciamento crítico: “me sinto muito lisonjeada, mas eu não consigo mais olhar para essa Bienal sem encontrar todos os defeitos dela”. Hoje, reconhece as limitações de ‘*Como Viver Junto*’ no que se refere às questões de lugar de fala, gênero e nacionalidade, dimensões que se tornaram centrais no debate curatorial atual.

Seu tempo no Parque Lage foi descrito como muito complicado. Embora tenha sido uma experiência revigorante, apresentou dificuldades em função do contexto institucional. A curadora fala do Parque Lage como uma referência significativa, especialmente pelo papel da chamada Geração 80, configurando-se como um ambiente idealizado de liberdade artística. “É o que eu acredito que seja um ambiente de liberdade. Mas aí é que tá, depois que você entra na instituição você percebe que não é uma escola livre. Isso é muito triste.”

A fala de Lisette demonstra a complexidade de se conciliar os espaços “dentro” e “fora” da arte. Entre os aspectos problemáticos estão as questões financeiras, as dinâmicas de estruturação de um espaço artístico e turístico por uma parceria público-privada. Como os ataques[*tretas*] protagonizados por Lyz demonstram, não se trata apenas de tensões circunscritas ao campo artístico (BOURDIEU, (2003[1984])), mas da relação entre esse recorte cultural privilegiado e o Grande Mundo, incluindo obrigações e vínculos para com o Estado, o Mercado, a Mídia...

O destaque de sua breve passagem pelo Parque Lage, foi a implementação do programa *Curador Visitante*⁷⁵, campo aberto de disputa (nos moldes do campo artístico de Bourdieu) que analisarei neste capítulo. Segundo o release institucional, “consiste num programa de atividades a serem desenvolvidas durante todo o ano por cinco curadores

⁷⁵ Memória Lage: [Apresentação do programa Curador Visitante \(BREAVLL-0002\)](#)

convidados residentes no Rio de Janeiro, envolvendo alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que resultarão em cinco exposições”.

Dessa forma, “a Escola integra atividades de formação à programação expositiva, contribuindo para a criação e o fortalecimento de uma ampla rede de troca de experiências”. O projeto se configurou como um laboratório experimental de curadoria, privilegiando a atuação dos curadores, que tiveram total liberdade para experimentar com suas propostas e poéticas. Foram convidados Bernardo Mosqueira, Bernardo José de Souza, Luisa Duarte, Daniela Labra e Marta Mestre.

Essa estrutura alterou a dinâmica das exposições da Escola: em vez de mostras coletivas com todos os alunos ao fim do curso, passou a prevalecer a seleção feita por cada curador. Ao mesmo tempo em que instaurou um espaço de experimentação para curadores e incentivou a inserção dos estudantes em redes profissionais, o programa também reafirmava a adequação da formação artística às lógicas do circuito mundializado da arte contemporânea, como um ofício orientado por critérios de profissionalização e validação institucional.

Parayzo, na condição de *outsider* de um circuito em que trabalho, relações sociais e sensibilidades convergem de forma turva, infiltrou-se em três das cinco exposições da Curador Visitante com ‘bombas plásticas’ com caráter de crítica institucional. Por seu cargo de mediadora, a artista tinha informação privilegiada sobre os andamentos da instituição, ampliando suas possibilidades de ação estratégica.

Vamos olhar algumas capturas da disputa que inseriu Parayzo no circuito artístico brasileiro. A movimentação de agentes diversos no contexto de turbulência social dos anos 2010. A palavra ‘política’ tem um destaque aqui: os discursos estruturados pelos curadores convidados trabalham o “tema da vez” de formas bem diversas. E todos são, à sua maneira, atravessados esteticamente e têm a intenção de, com suas curadorias, provocar atravessamentos e instigar diálogos, embates e/ou reflexões.

2.3.1 – Encruzilhada

[[🎵 Gasolina – Teto Preto](#)]

A primeira exposição do programa, *Encruzilhada*, teve curadoria de Bernardo Mosqueira, jovem curador e escritor de destaque no circuito latino-americano de arte, laureado com os prêmios Lorenzo Bonaldi (GAMEC, Itália) e o Vilcek Prize for Creative Promise in Curatorial Work (EUA). Entre as participações que evidenciam seu papel como legitimador de discursos no circuito artístico brasileiro, destaco sua participação no comitê de seleção do Prêmio PIPA, em 2018. Filho de uma família de classe média, Mosqueira não enxergava o meio artístico como uma carreira viável, apesar de seu interesse pela área. Em entrevista à Vilcek Foundation, em 2025, ele descreve sua experiência na 27ª Bienal de São Paulo, ‘*Como Viver Junto*’, como transformadora:

Although at that time, I couldn’t imagine I would work in the arts and develop a practice as a curator, I remember how deeply impacted I was by how the show featured so many different ways of living, thinking, feeling, negotiating the common, and [of] trying to find solutions, collective goals, middle grounds.⁷⁶ ([Pioneering Change: Bernardo Mosqueira’s Visionary Curatorial Practice – Vilcek Foundation](#), 03/02/2025)

Bernardo encontrou pertencimento no meio artístico carioca, e após uma experiência positiva no curso (gratuito) de ‘Arte e Filosofia’, ministrado por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, no Parque Lage, decidiu abandonar a graduação em Engenharia Mecânica e ingressar no curso de jornalismo na Escola de Comunicação da UFRJ. Rapidamente integrou-se ao circuito, estagiando por cerca de um ano e meio no MAM-RJ e realizando sua primeira curadoria, em sua casa, aos 21 anos, com a exposição *Liberdade é Pouco. O que desejo ainda não tem nome* (2010). Em sua prática, Bernardo busca “desenvolver um tipo de curadoria baseado na relação atenta e íntima com os artistas e seus trabalhos”⁷⁷, uma perspectiva que, assim como a proposta realizada na EAV, se aproxima, na prática, da noção de ataque[*envolvimento*].

Mosqueira foi curador da Galeria de Arte Ibeu durante cinco anos, e em 2015 fundou o Solar dos Abacaxis, espaço independente e sem fins lucrativos no Rio de Janeiro dedicado à

⁷⁶Tradução: "Embora, naquela época, eu não pudesse imaginar que trabalharia nas artes e desenvolveria uma prática como curador, lembro-me de quão profundamente impactado fiquei com a forma como a exposição apresentava tantas maneiras diferentes de viver, pensar, sentir, negociar o comum e tentar encontrar soluções, objetivos coletivos e consensos."

⁷⁷ Memória Lage: [Tabloide da exposição Encruzilhada: conversa entre Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira](#).

arte contemporânea e práticas experimentais. Em nove anos, foram organizadas mais de 50 exposições com a participação de mais de 650 artistas de mais de 20 países, com forte presença de artistas negros, indígenas e cuir.

Em 2019, o curador mudou-se para os Estados Unidos a fim de cursar mestrado no Center for Curatorial Studies (Bard College). Após dois anos, começa a trabalhar no New Museum, em Nova York e em 2023 foi nomeado curador-chefe do Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), também em Nova York. Nesse novo território, Mosqueira busca tecer suturas entre a América Latina e outras regiões do Sul Global, a fim de intervir nos modos como essas produções são integradas ao mundializado circuito. “I’m trying to identify the different forms of violence that artists from the Global South have to endure in order to live, to work, and to show here.”⁷⁸ ([Mosqueira em entrevista à revista CULTURED](#), 29/06/2023)

Nesse movimento, destaca-se *Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art* (2022), exposição co-curada com Mariano López Seoane, que reuniu nomes consagrados como Artur Barrio e David Lamelas e artistas emergentes como Wynnne Mynerva, La Chola Poblete e Castiel Vitorino Brasileiro, desafiando convenções sobre o erótico e o corpo latino-americano. Outro destaque foi a mostra *Unnamed Entities*, de Daniel Lie, que propôs reflexões não-binárias sobre vida e morte a partir de uma instalação viva com materiais orgânicos. Em conversa com Lisette por ocasião de sua participação na Curador Visitante, o curador afirma:

Para mim, realizar uma exposição é o ato político de organizar muitos discursos a partir de um conjunto de compromissos éticos. Localizo a medida do sucesso de uma mostra no coeficiente de transformação que ela gera no público (individualmente, nos grupos e nas comunidades), no artista participante, na instituição, na estrutura das relações e símbolos do sistema das artes e na cultura. Quanto maior e mais positiva for a transformação, mais forte é a exposição. Uma exposição, portanto, deve fornecer, semear e tornar mais possível a elaboração de processos de reflexão. ([Conversa entre Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira](#), 2015)

⁷⁸ Tradução: "Estou tentando identificar as diferentes formas de violência que artistas do Sul Global precisam suportar para viver, trabalhar e expor aqui."

Imagem 25: Lista de artistas da exposição 'Encruzilhada' (2015)

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE • CURADOR VISITANTE (VISITING CURATOR) • RIO DE JANEIRO, BRASIL • ANO 1 • N°1 • 2015

CURADOR VISITANTE

Bernardo Mosqueira

ENCRUZILHADA
28/4 → 02/6/2015
CROSSROADS
4/28 → 6/2/2015

Aderbal Ashogun Afonso Tostes
Agência Transitiva Alexandre Mazza Ana Linnemann Ana Mazzei André Komatsu
André Parente Anna Bella Geiger Anna Costa e Silva Antonio Dias Armando Queiroz Berna Reale Beto Shwafaty Cad Guimarães e Rivane Neuenschwander
Caroline Valansi▲ Carla Zaccagnini
Carlos Vergara Chico Fernandes Cildo Meireles Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado Cláudia Andujar Coletivo Firma Ponto Daniel Steegmann Mangrané
Dias & Riedweg Domingos Guimaraens Eduardo Kac Elisa Castro Fyodor Pavlov Andreevich G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro Grupo UM Guga Ferraz Gustavo Ferro Iris Helena Ivan Grilo Jac Leirner
Joana Traub Csekö João Pacca Jorge Soledar José Patricio Laura Lima Leandro Nerefuh Lenora de Barros Lucas Parente
Luiz Braga Marcos Chaves Maria Laet Martha Araújo Mauro Restiffe Maya Dikstein▲ Milton Marques Montez Magno Nazareno Rodrigues Odaraya Mello▲
OPAVIVARÁ! Paula Sampaio Paulo Bruscky Paulo Nazareth Pedro Victor Brandão▲ Rafael RG▲ Rafael França Raquel Versieux▲ Rebola Regina Parra Renata Lucas Rodrigo Braga Tiago Rivaldo Tiago Malagodi▲ Vivian Caccuri Waltércio Caldas Wesley Duke Lee

CURADOR ASSISTENTE ASSISTANT CURATOR: Ulisses Carrilho▲
▲ estudantes (students) EAV Parque Lage



Fonte: Memória Lage ([Tabloide da exposição 'Encruzilhada', BREAVLL-0004](#))

Imagem 26: Clipping: divulgação da exposição ‘Encruzilhada’ (2015)

ANTENA EXPO

E AGORA, JOSÉ?

"Lugar onde se cruzam duas ou mais ruas, estradas ou caminhos." A descrição da palavra *Encruzilhada* pode parecer simplória, mas foi capaz de inspirar cerca de 70 artistas a ocupar o palacete e a área verde do Parque Lage, no Rio. "Mais do que uma situação física, é um estado em que você sente que precisa fazer uma escolha", diz o curador Bernardo Mosqueira. Nesses momentos de dúvida em relação às próximas ações é que, então, são promovidos "encontros" – criativos, políticos, amorosos ou até espirituais –, tema abordado por nomes como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Cláudia Andujar, Paulo Bruscky e Waltercio Caldas, entre outros. Instigar essas relações de troca é, também, o objetivo de *Salada Mista* (foto): performance, prevista para o dia 9 deste mês, na qual o coletivo Opevivará! vai convidar o público a nadar na icônica piscina do parque entre frutas tropicais. Até 2 de junho. EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ; eav.parquelage.rj.gov.br



EXPOSIÇÕES

'ENCRUZILHADA'

Cruzamentos no Parque Lage

Mostra com cem obras, incluindo trabalhos de artistas consagrados, abre série com curadores convidados

BRUNO CALIXTO
brunocalixto@oglobo.com.br

Transformar a estrutura de uma escola de arte em um modelo mais dinâmico parece uma situação de impasse? Em busca da resposta, Bernardo Mosqueira chegou à mostra "Encruzilhada", em cartaz desde terça-feira no Parque Lage.

— Da perspectiva do alu-

no-artista, o aprendizado é uma sequência de encruzilhadas — diz Mosqueira, primeiro convidado do projeto "Curador visitante", que vai convocar curadores residentes no Rio e atuantes no circuito da arte para que acompanhem a produção dos alunos da EAV e promovam uma exposição mesclando seus trabalhos com os de artistas

já reconhecidos.

Nesta edição inaugural, cem obras de 70 artistas brasileiros ocupam o palacete, as cavalariças, a capela, a torre, a gruta, a lavanderia dos escravos, as trilhas e a área verde do Parque Lage, com performances e palestras aos sábados.

Peças de nomes consagrados, como Antonio Dias, Cao

Guimarães, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Marcos Chaves e Waltercio Caldas, estão no conjunto. Bernardo Mosqueira convidou para assistente o estudante Ulisses Carrilho. O projeto terá ainda mostras organizadas por Bernardo de Souza, Luísa Duarte, Daniela Labra (ambas críticas de arte do GLOBO) e Marta Mestre. ●

REPRODUÇÃO CARLOS VERGARA

CLÁSSICO. "Série Cacique de Ramos" (1970)



Na concepção do tema da exposição, foi realizada uma bricolagem metodológica para articular o significado de “encruzilhada” – “uma articulação do conhecimento acadêmico do mundo ocidental”, “a cosmologia da ancestralidade africana” e “uma espécie de dispositivo analítico de linguagem” que envolveu a busca e comparação de diversos sinônimos e traduções da palavra ‘encruzilhada’ – chegando à compreensão de que “a encruzilhada é onde/quando os vetores espaciais cruzam os vetores temporais”. É no aqui-agora.

Do ponto de vista da percepção, é quando nos surpreendemos com uma situação em que sentimos a necessidade de agir, mas não sabemos que escolha fazer. Ou seja, investimos na ação, num ícone da transformação e da possibilidade e, portanto, signo propício aos encontros, ao desejo e à comunicação. Porém, mais do que intencionar expor um estudo sobre a encruzilhada, esta curadoria tem como objetivo propor o exercício da encruzilhada. ([Release da exposição ‘Encruzilhada’](#), 2015)

O conceito da encruzilhada norteou todo o projeto, sendo “o objeto da pesquisa, mas também o processo em si e um resultado que toma a forma de uma exposição, com programação, conteúdo e reverberação. [...] Não desejamos produzir uma metáfora da encruzilhada: projetamos como efeito a própria encruzilhada”. Na exposição, cerca de 100 trabalhos de mais de 70 artistas brasileiros de várias gerações ocuparam os espaços do Parque Lage, e 10% dos artistas que integraram a exposição eram alunos da EAV: Caroline Valansi, Maya Dikstein, Odaraya Mello, Pedro Victor Brandão, Rafael RG, Raquel Versieux e Tiago Malagodi. As obras foram organizadas em eixos que integravam-se uns aos outros, tomando como eixo a encruzilhada.

A exposição contou com uma programação de performances, encontros e palestras aos sábados, e uma expografia dinâmica, em constante transformação: teve sua configuração alterada semanalmente de acordo com os acontecimentos públicos e a troca com os visitantes. Questionado sobre a complexidade da proposta, Mosqueira respondeu: “Para fazer uma exposição que fosse encruzilhada (fosse Exu) e não metáfora-da-encruzilhada, não poderíamos congelar um instante da exposição, impedir que se movimentasse e se transformasse.”⁷⁹

⁷⁹ Memória Lage: [Tabloide da exposição Encruzilhada: conversa entre Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira.](#)

[ *Voz do Brasil – Urias & Major RD*]

Imagem 27: *Secagem Rápida* (Fotografia, 10 x 15 cm), 2015



Fonte: registro da obra de Parayzo extraído de sua página no Prêmio PIPA. Disponível em:
<<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/1-Cat%C3%A1logo.jpg>>

2.3.2 – Secagem Rápida

ATENÇÃO! Erro no sistema: obra de arte não higienizada e sem mediação mental detectada. A Escola de Artes Visuais recomenda que ninguém entre no box do sanitário esquerdo do banheiro masculino (próximo à piscina) até que nossos funcionários retirem esses objetos agressivos, reais, marginais, e de difícil vendabilidade por seu conteúdo impróprio, ou seja, não higienizados, de nossas paredes. Fiquem tranquilxs. Está tudo sob controle, mesmo! (Publicação fake realizada por Lyz no Facebook)

Na abertura da exposição em que atuava como mediadora, Lyz colou, numa cabine do banheiro masculino da instituição, 17 fotos de seu cu aberto por suas unhas pintadas. Em cada foto a artista usava cores diferentes. Acompanhada por ficha técnica e legenda, o cu de Parayzo se infiltrou na *Encruzilhada*. Um turvamento de fronteiras, uma indefinição. Com uma publicação inflamatória fake na página do evento no Facebook, a artista chama a atenção do público à obra.

Expressão de arte legítima ou vandalismo? No aqui-agora de sua instauração, o trabalho de Lyz emerge como uma crítica debochada ao novo paradigma de educação implementado no Parque Lage. Na exposição do cu com unhas pintadas, em que desarranjam-se noções de masculino e feminino, a artista promove um ataque[*escândalo*] que perturba as noções de gênero que sustentam a cisnormatividade. Em conversa com Guilherme Altmayer, a artista disserta sobre a concepção do trabalho:

“Da mesma forma que existem hierarquias segregadoras no convívio social, existe uma hierarquia no próprio corpo”, diz a artista. O corpo seria o primeiro lugar onde dicotomias se estabelecem, definindo socialmente as fronteiras entre público (tolerado) e privado (não tão tolerado assim). “Comecei a pensar no corpo como político, como um ruído social, que você tem que moldar de acordo com uma ideologia”, diz Parayzo. “Porque você acha que eu coloquei meu cu? Para tensionar partes do meu corpo a partir de um ponto marginal” (ALTMAYER, 2016, p. 17)

Podemos considerá-la uma obra de arte que integrou, por uma noite, uma exposição em constante transformação, ou uma intervenção censurada. O conflito que se desenrola fora de quadro aponta para a segunda opção: a obra foi retirada após a vernissage, e a artista foi ameaçada de demissão do seu cargo de mediadora pela intervenção não autorizada.

Em uma conversa aberta sobre a exposição realizada no dia 13 de Maio de 2015, Mosqueira e Lagnado são questionados por Augusto Braz sobre a censura da obra⁸⁰. Os

⁸⁰ Esse momento da conversa foi registrado e publicado no Vimeo de Parayzo: <<https://vimeo.com/151009507>>

registros desse momento foram publicados no Vimeo de Parayzo. Mosqueira comenta que “o mais maravilhoso era que tinha etiqueta, legenda, ficha técnica” e passa a fala para Lagnado – “a Instituição”, ela brinca ao receber o microfone.

A ex-diretora comenta o ocorrido como "questões que o curador tem que enfrentar", afirmando que o trabalho não foi retirado só por que causava problemas com os visitantes, mas também porque o curador havia feito uma seleção de obras para a exposição, e que o trabalho em questão não havia sido selecionado. Mosqueira responde que "jamais a tiraria da exposição".

Lisette afirma: “Não me agrada, mas é como eu tenho que lidar.” Curadores, diretores... funcionários. Estão sujeitos às dinâmicas do mundo para além da arte e precisam delimitar a “liberdade” da “escola livre”. Não se pode fazer tudo. “Existe uma indefinição para o público que entra aqui como um ponto turístico. A maior parte das pessoas que entram aqui não sabe que trata-se de um espaço de arte.” ela complementa.

Imagem 28: **Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira** falam sobre a retirada de *Secagem Rápida* da exposição *Encruzilhada*



Fonte: captura do vídeo publicado no Vimeo de Lyz Parayzo.
Disponível em: <<https://vimeo.com/151009507>>

Um fato emerge nessa discussão: a condição híbrida do Parque Lage, um espaço público entre ponto turístico e escola livre de artes, e o amálgama de mecanismos sociais que atravessam os espaços institucionais e delimitam seu funcionamento. O comentário de Lagnado reforça o propósito do trabalho – bagunçar a divisão – e sua relação com a proposta da exposição, a ‘encruzilhada’ que Mosqueira propôs realizar e o Parque Lage aceitou sediar.

Lagnado adiciona: “se a gente tivesse feito não sei quantas reuniões para chegar a decisão de que aquele trabalho poderia permanecer” haveria de se interditar a cabine e , “infelizmente”, sinalizar que havia uma obra de conteúdo explícito no local. A diretora pontua que, quando “há experiência – quando há ataque – ela acontece naquele momento, não importa a duração”, e cita a obra ‘*Vazadores*’⁸¹ (2002) de Rubens Mano, que foi exposta e retirada da 25ª Bienal de São Paulo, mas não precisava permanecer pois “o intuito do trabalho havia sido cumprido.”

A remoção da obra, que (após alterações no projeto por questões de acessibilidade) consistia numa abertura no pavilhão que permitia o livre acesso à Bienal (que tornou-se gratuita a partir da edição seguinte), não foi uma decisão institucional, mas um gesto de repúdio do artista à diretoria da época, que designou um segurança para controlar os ‘vazamentos’, permitindo a passagem de apenas dez pessoas por hora. Segundo Mano, a obra havia perdido seu sentido.⁸² “O que eu percebo é que naquela edição, embora a Bienal se propusesse a discutir a metrópole, ela se fechava” ([MANO, 2013](#))⁸³

Uma pessoa presente na plateia comenta que “na realidade muitas vezes a gente não lembra que a gente tem censura”, que a EAV é um espaço público e “o Ministério da Justiça, entre outros controladores... ‘dessa questão’ estão aí e podem bater na porta a qualquer momento”. Finaliza seu comentário afirmando que “é possível sim lidar com a questão da nudez da sexualidade desde que a gente tenha informações prévias, orientações e que seja um local de escolha.”

⁸¹ RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. *Vazadores: um dispositivo de ruptura estética*. (Revista CROMA, v. 5, p. 141-146, 2015)

⁸² “Embora a questão da acessibilidade estivesse muito presente em *Vazadores*, o projeto tratou principalmente das várias restrições percebidas nos processos de difusão da arte contemporânea, onde o mais importante foi tentar garantir uma experiência ligada à transposição, ao atravessamento. uma oferta contraposta à visível limitação da utopia modernista. como não havia qualquer indicação dessa passagem ou qualquer placa de identificação, alguém que não soubesse nada sobre o trabalho, mas que percebesse a estrutura de ferro instalada na fachada do prédio, poderia se projetar sobre ela e entrar ou sair do espaço da Bienal. o projeto propunha assim uma passagem sem intermediações, pretendida e acionada por você.” ([Rubens Mano em entrevista à Thais Rivitti, Fórum Permanente](#))

⁸³ Relato extraído de texto sobre sua obra ‘*Contemplação Suspensa*’ (2008), publicado em 13 de Setembro de 2013 no site da Bienal de São Paulo. Disponível em: <<https://bienal.org.br/contemplacao-suspensa/>>

A discussão é deslocada para o caráter obsceno da obra, um desvio da questão, que é sua exclusão da exposição. Trabalhos explícitos ou que têm a sexualidade como tema não apenas são lugar comum na arte mas eram parte substancial de *Encruzilhada*, com obras de Eduardo Kac e Caroline Valansi, apenas para citar alguns exemplos. Considerando que a exposição foi planejada para ter alterações em sua configuração ao longo de sua duração, é evidente que houve oportunidades de integrar, ‘institucionalizar’, a provocação de Lyz à constelação. Porém, isso significaria validar o deboche estruturado por Parayzo.

O artista Maurício Dias⁸⁴ aponta para o fato de que, apesar das justificativas e argumentos apresentados pela direção, não houve tentativa de integrar a obra à exposição, sugerindo o registro da intervenção como uma das possibilidades viáveis. Em nenhum momento *Secagem Rápida* foi tratada como obra de arte pela instituição. De forma muito poética, Dias constrói sua crítica na ideia da encruzilhada – inverter o Y, sugerindo um movimento de sutura ao invés de fissura. “Queria ver o trabalho do banheiro fora do banheiro.”

A bomba plástica de Parayzo surge como uma intervenção crítica ao novo sistema curatorial em vigor na EAV, num contexto de ataque[*treta*] com a instituição. O atrito do ‘objeto impróprio’ com o espaço institucional e seus mecanismos completam e proliferam seu sentido. A censura e as posteriores justificativas ao modo como a instituição lidou com a obra evidenciam as lacunas entre o discurso e a prática institucional, bem como as relações entre o circuito artístico e o Grande Mundo. O trabalho expõe a falta de preparo – ou intenção – da instituição para lidar com o inesperado, com a encruzilhada que se propuseram a sediar. Uma provocação frutífera.

“Com isso, este(a) artista nascida(o) numa comunidade pobre, lutando entre empregos e um caminho de quase duas horas entre sua casa e a escola, se vê no centro de uma grande discussão sobre a arte institucional e a liberdade para criar.” (QUEIROZ, MOSS. 2017). A *Secagem Rápida* foi mencionada por Alexandre Sá e Matheus Abbade na resenha crítica sobre *Encruzilhada*, publicada na revista Dasartes. Não consegui recuperar esse texto, mas Lyz registrou a parte que faz referência ao seu trabalho em *EAV AVE YZO*, sua segunda bomba plástica: “numa sagaz discussão sobre gênero e sobre aquilo que escorre e escapa dentro de uma lógica de dominação, como monalisa Duchampiana e seu LHOOQ obviamente o trabalho fonte foi retirado logo após o vernissage.” (ABBADE, SÁ, 2015)

⁸⁴ Fala registrada no vídeo <<https://vimeo.com/152104937>>

O formato instaurado pelo programa *Curador Visitante* destacou a provocação de Lyz. Sua provocação, censurada pela instituição, foi validada pelo curador e pela crítica. Destacam-se nesse processo os registros: a publicação fake, o vídeo da repercussão, relatos que conferem densidade à intervenção e conservam seus efeitos. Ecos. Pois o silenciamento por baixo dos panos foi o método adotado pela direção para lidar com a provocação de Parayzo. Se Augusto Braz não trouxesse à questão à tona na fala aberta, haveria ataque? A crítica de Lyz seria efetivada, ou cairia no esquecimento? Me pergunto também o que teria acontecido se o trabalho fosse de fato integrado à exposição. Concluo: nesse caso, a realidade seria outra.

2.3.3 – A Mão Negativa

Rio de Janeiro, um ano qualquer no futuro

Uma cidade parcialmente submersa esvaziada da presença humana.⁸⁵

Imagem 29: Divulgação da exposição *A Mão Negativa* no jornal ‘O Globo’ (20/6/2015)



Fonte: Memória Lage ([Clipping: Notícias de 2015, BREAVLL-0292](#))

[[David Bowie – The Man Who Sold the World](#)]

Bernardo José de Souza, o segundo convidado da *Curador Visitante*, é um sujeito com uma vivência cosmopolita e um olhar cinematográfico. Natural de Pelotas, o curador, crítico de arte e professor conta ser filho de intelectuais formados em Direito e “amantes das artes de modo geral”. Souza descreve uma vivência permeada por livros e referências “clássicas” da arte – Lautrec, Portinari... – nas reproduções que decoravam a casa em que cresceu. Antes de chegar à curadoria, Bernardo teve experiências em diversas práticas criativas, e sua carreira é marcada por posições de destaque no cenário cultural brasileiro.

O Cinema foi uma paixão desde cedo. “Passei a adolescência no VHS, vendo de cabo a rabo a filmografia de Antonioni, Bergman, Pasolini.... Havia muito pouca censura [...] Esses filmes que flertavam com uma sexualidade mais à flor da pele ou explícita estavam ali a

⁸⁵ Introdução da [ficção curatorial](#) elaborada por Bernardo José de Souza para a exposição *A Mão Negativa*.

nosso alcance”⁸⁶. Sem a possibilidade, por questões estruturais e territoriais, de atuar na área, optou por cursar Comunicação Social, na Universidade Católica do Rio Grande do Sul, uma possibilidade de explorar o universo audiovisual. No curso, desenvolveu interesse pela fotografia de moda.

Concluída a graduação, Bernardo mudou-se para Londres, onde passou três anos estudando e trabalhando com moda. Nesse período, vivenciou um momento de efervescência na cultura britânica, marcado pela ascensão dos Young British Artists: geração que incluía nomes como Damien Hirst e Tracey Emin, cujo trabalho integrava intensamente música, moda e cultura pop. Entre as experiências mais marcantes, Bernardo cita ‘*Sensation*’ (Royal Academy of Arts, 1997), exposição que apresentou obras da coleção de Charles Saatchi e se tornou símbolo do espírito ousado e provocador da época.

“Todo o repertório derivava do cinema, das artes visuais, das experimentações de designers como McQueen, muito performáticos”, recorda. Para Bernardo, foi um período em que a arte contemporânea alcançou uma “capilaridade brutal”. Esses fluxos culturais o inspiraram a pensar uma abordagem interdisciplinar nas práticas criativas, como meio de teatralização da vida. “Cultura de massa e política lato sensu... observar o comportamento da sociedade [...] Foi meu chão, meu caminho de ingresso. Como a arte pode abrir portas para se investigar a sociedade de maneiras laterais, correlatas”.

Em 2002, retorna ao Brasil e trabalha em São Paulo, por cerca de três anos, na área da moda, ministrando aulas no Senac e trabalhando no editorial da revista Elle e escrevendo sobre cultura para a revista Vogue. Em 2005 recebe um convite para ocupar o cargo de coordenador do Setor de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, ambiente onde havia estagiado por dois anos de sua formação universitária e onde atuou por oito anos. Uma oportunidade rara, de posição e recursos estatais para concretizar projetos ambiciosos. Na época Bernardo “conhecia mais de fora que de dentro”, e tinha uma mentalidade que o motivava a “arejar a produção nacional através de seu conhecimento internacional”. Posteriormente, assumiu a direção artística da Fundação Iberê Camargo, uma das instituições mais importantes da arte contemporânea no Sul do Brasil.

Os trabalhos executados até então se aproximavam bastante do campo da curadoria, mas foi sua atuação como curador do Espaço na 9ª *Bienal do Mercosul* em 2013, à convite de

⁸⁶ Bernardo José de Souza em entrevista à Raphael Fonseca. As falas do curador, quando não referenciadas, foram extraídas dessa entrevista, disponível no link: <<https://youtu.be/IouwYASpmD8>>

Sofia Hernández Chong Cuy, que consolidou essa prática e sua estreia no circuito curatorial latino-americano. No Rio de Janeiro, Bernardo integrou a equipe da residência *Despina* e concebeu, junto com Consuelo Bassanesi, o projeto do qual Parayzo participou em 2017.

Em sua abordagem curatorial, Souza concebe a ficção científica como uma plataforma política para repensar o mundo, que ele acessa pela via da distopia. Esse formato se estabeleceu a partir de sua experiência no programa *Curador Visitante*. No release da exposição, o curador afirma:

A ficção científica desorganiza a sociedade tal qual como a conhecemos, e, ao trazer um ingrediente novo, tudo tem que ser pensado e reajustado, e isso gera um impacto tremendo sobre a organização social, e questionamentos políticos: quem é este indivíduo? A quem ele respeita? Qual é a estrutura de poder? Qual é a relação com a natureza? De que maneira a natureza serve ao homem e o homem extrai da natureza seu próprio benefício? A ficção científica tem esse poder de, ao lançar no futuro esta perspectiva de um mundo diferente, repensar toda nossa forma de vida ([Bernardo José de Souza. In: Release d'A Mão Negativa, 2015](#))

No curso que ministrou para o programa, *Passado, presente e futuro – A ficção científica como estratégia política na arte contemporânea*, foi debatida a relação dos sujeitos com o tempo na contemporaneidade e a ficção científica como estratégia de fabulação política, num debate guiado por filmes, exposições e autores diversos. Bernardo comenta a oportunidade como “o luxo absoluto” e um convite “porteira aberta”. Afirma que “havia dinheiro e havia liberdade absoluta.” Sua exposição foi realizada na primeira metade de 2015, quando a crise financeira da EAV ainda não havia se estabelecido.

A premissa foi uma pequena ficção científica assinada por Bernardo, como uma carta escrita do futuro. Diferentemente dos textos curatoriais usuais, ele constrói uma cena, uma narrativa ficcional como uma chave. “Isso não dá *release*, você precisa se explicar.” Pelas demandas institucionais, a proposta é traduzida ao formato convencional, trazendo algumas de suas referências fundamentais – Milton Santos e sua ideia de acumulação desigual de tempos, Foucault e sua heterotopia... Em entrevista ao programa ‘1curadorx,1hora’, José de Souza comenta:

O projeto tratava de descontextualizar a produção artística e levar ao limite sua capacidade de comunicação. Até que ponto uma obra de arte diz o que? Em qual contexto? E ao descontextualizar, explodir esse contexto não apenas espacial como temporal, ainda é ela capaz de dizer alguma coisa? Como ela pode ser lida? ([Bernardo José de Souza. In: ‘1curadorx,1hora’, 2021](#))

Imagem 30: Lista de artistas da exposição *A Mão Negativa*

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE • CURADOR VISITANTE | VISITING CURATOR | RIO DE JANEIRO, BRASIL • ANO 1 • N°2 • 2015


CURADOR VISITANTE

Bernardo José de Souza

A Mão Negativa

20/6 → 06/8/2015

The Negative Hand
06/20 → 08/06/2015



Antoine Guerreiro do Divino Amor ▲
Avalanche
Barrão
Cinthia Marcelle
Cyprien Gaillard
Cristiano Lenhardt
Daniel Steegmann Mangrané
Dominique Gonzalez-Foerster
Elena Narbutaite
Erika Verzutti
Felipe Braga ▲
Gintaras Didziapetris
Gustavo Torres ▲
Igor Gaviole ▲
Igor Vidor ▲
Jean Cocteau
Leo Felipe
Leticia Ramos
Luciana Brites
Luiz Roque
Manoela Medeiros ▲
Marguerite Duras
Mariana Kaufman ▲
Mauricio Ianês
Michel Zóximo
Pablo Pijnappel
Rafael RG
Ricardo Cãstro
Rodolpho Parigi
Sara Ramo
Sérgio Bernardes
Stefan Panhans
Susana Guardado
Tiago Rivaldo
Tomaso De Luca
Vera Chaves Barcellos

CURADOR ASSISTENTE ASSISTANT CURATOR: **Ulisses Carrilho** ▲
▲ estudantes [students] EAV Parque Lage

Imagem: Paulo Vilela

Fonte: Memória Lage ([Tabloide da exposição A Mão Negativa, BREAVLL-0006](#))

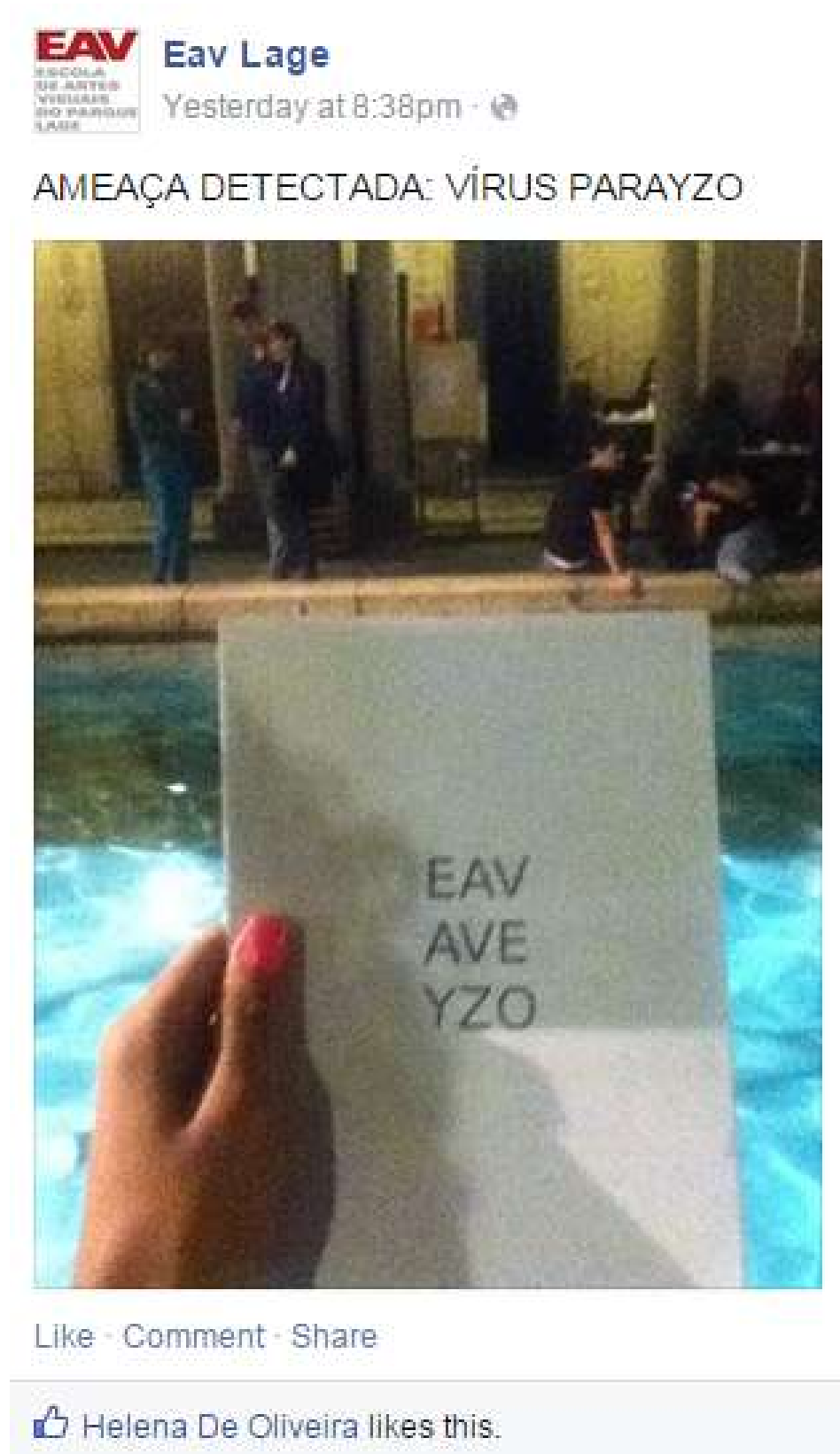
O curador buscou extrapolar o espaço institucional, elaborando uma fantasia pós-apocalíptica no eclético paraíso tropical do Parque Lage, “uma geografia onde convivem distintas temporalidades paralelamente, camadas que se sobrepõem ou justapõem constituindo uma dimensão atemporal [...]”⁸⁷. Integrando o território e sua plasticidade como parte da expografia, a intenção de Souza foi produzir um espetáculo imbuído de teor político, que situa o visitante na posição de explorador dos acúmulos de um solitário habitante de um Rio de Janeiro há muito tempo devastado pelo apocalipse climático, e causar um “embate quase físico e fenomenológico” – um ataque? – entre o espectador e as obras, essencialmente visuais, dispostas pelo Parque como vestígios de civilizações desconhecidas.

‘Me agrada muito a ideia de que o visitante do Parque vem também para passear, para apreciar a beleza da natureza e das arquiteturas existentes no Palacete e nas outras construções, e vai descobrir espontaneamente obras que estarão espalhadas em todos esses lugares, como se elas quase que brotassem da natureza e do espaço’, diz. ‘Espero que o público se relacione com essas obras de uma maneira natural, ou ainda reagindo a elas, positiva ou negativamente, achando-as belas ou medonhas, mas que gere algum tipo de estranhamento, de um certo deslocamento de contexto.’ ([Release d’A Mão Negativa, 2015](#))

Foram cerca de cinquenta obras – esculturas, objetos, vídeos, videoinstalações, fotografias e performances – de 38 artistas brasileiros e estrangeiros. A exposição contou com a participação de sete alunos da EAV: Antoine Guerreiro do Divino Amor, Felipe Braga, Gustavo Torres, Igor Gaviola, Igor Vidor, Manoela Medeiros, Mariana Kaufman. Novamente, Ulisses Carrilho foi convidado para atuar como curador assistente.

O título da exposição faz referência ao curta *Les Mains Négatives*, de Marguerite Duras, que veio à tona a partir de uma conversa com o artista francês Pablo Pijnappel, que desenvolveu para a mostra um trabalho inspirado no filme. O audiovisual aborda as míticas pinturas do período paleolítico superior descobertas no início do século XX, na caverna de Gargas, na França, em que se veem numerosas mãos nas paredes de pedra com seu contorno colorido por pigmentos principalmente vermelhos e negros. Durante a exposição, o curta foi exibido em *looping* no Palacete.

⁸⁷ Trecho do [release da exposição](#).

Imagem 31: *EAV AVE YZO* (2015)

Fonte: registro extraído do portfólio de Lyz Parayzo na plataforma Cargo Collective (atualmente desativado)

2.3.4 – EAV AVE YZO

[[🎵 Print – Edgar](#)]

Na abertura d'*A Mão Negativa*, dois meses após sua primeira intervenção, Parayzo distribuiu cem cópias do zine-denúncia *EAV AVE YZO*. Sobre sua segunda investida, a artista afirma: "Senti a necessidade de usar a palavra como linguagem para abordar de forma objetiva essa relação de opressão estruturada a partir de uma desigualdade de classe" (PARAYZO, 2022, p. 176). A zine tem um quê de revista de arte, uma bricolagem de imagens, recortes, relatos e deboches direcionados à direção da Escola, que trazem o leitor de volta à concretude do entorno e expõem a estrutura precária e desigual de um território em processo de segregação social.

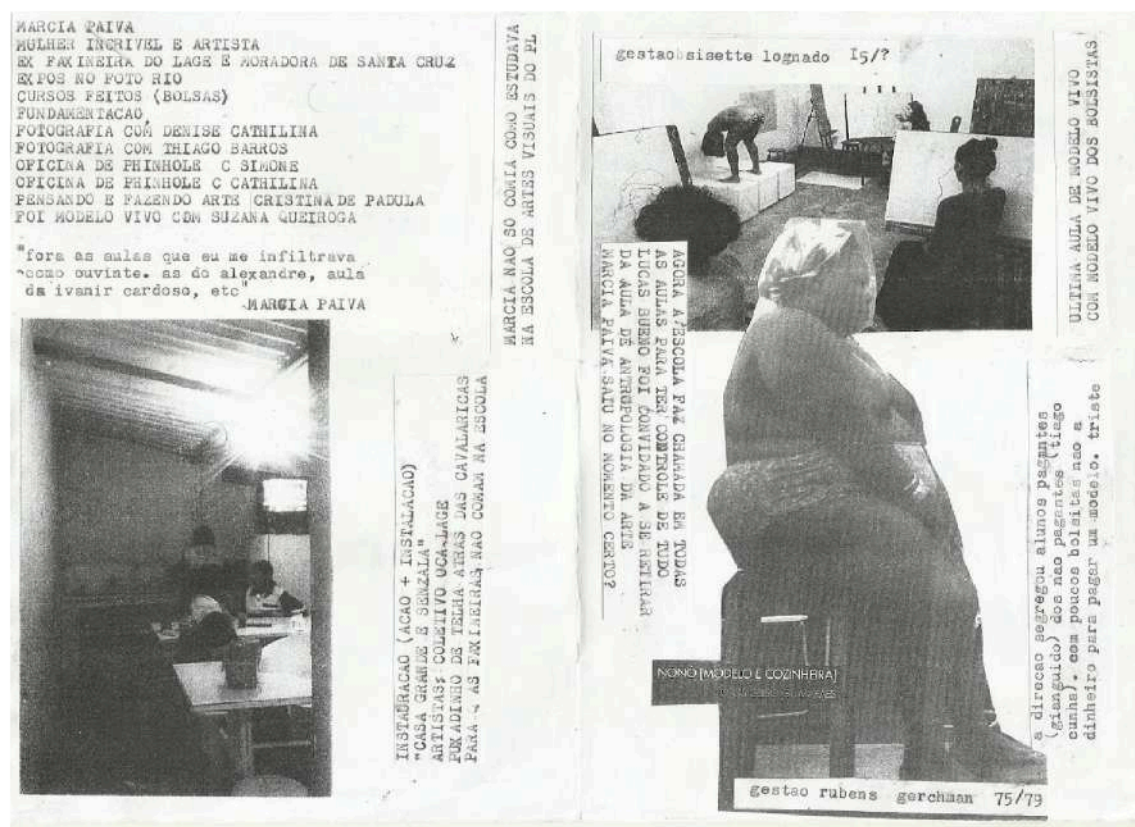
A zine começa com um registro de *Secagem Rápida* e comenta sua censura e repercussão no circuito. Lyz traz à sua curadoria, além do recorte da crítica publicada na revista *Dasartes* que menciona seu trabalho, duas obras que versam sobre censura e sexualidade – *Na arte não se pode mais falar de tudo*, de Victor Arruda, e *Zona de Tensão*, trabalho realizado por Hudinilson Júnior nos anos 80 que consiste de uma xerox de seu pênis e os dizeres “Pinto não pode” – e debocha: “Filminho do Tunga com cu pode?” e “Sisette, pq ao invés de nudez não discutimos hipocrisia?”. Na página seguinte, registros da equipe de limpeza da EAV trabalhando e a legenda “‘performance maisvalia’: imagens das trabalhadoras Vilma e Norma limpando “Arte”, vulgo caquis de burguês branco e gringo”. No canto direito, a logo da OS OCA Lage.

Lyz então comenta sobre o processo de segregação em curso na EAV a partir de uma seleção de relatos. Começa pela vivência de Márcia Paiva, artista e ex-aluna que trabalhou na instituição como faxineira e fez diversos cursos através do programa de bolsas. “Fora as que eu me infiltrava como ouvinte, as do Alexandre, aula da Ivanir Cardoso e etc.”, complementa. Na lateral direita da página, a declaração: “Márcia não só comia como estudava na escola de artes visuais do PL”. Abaixo, o registro do “ready made” “Instauração (ação+instalação) ‘Casa Grande e Senzala’. Artistas: coletivo Oca Lage. Puxadinho de telha atrás das Cavalariças para que as faxineiras não comam na escola”.

Na página ao lado, Lyz relata a segregação de alunos bolsistas e pagantes, e a implementação de chamada nas aulas para evitar a participação de ouvintes. Os relatos e a provocação “gestão rubens gerchman 75/79 (na parte de baixo), “gestão sisette lognado 15/?”

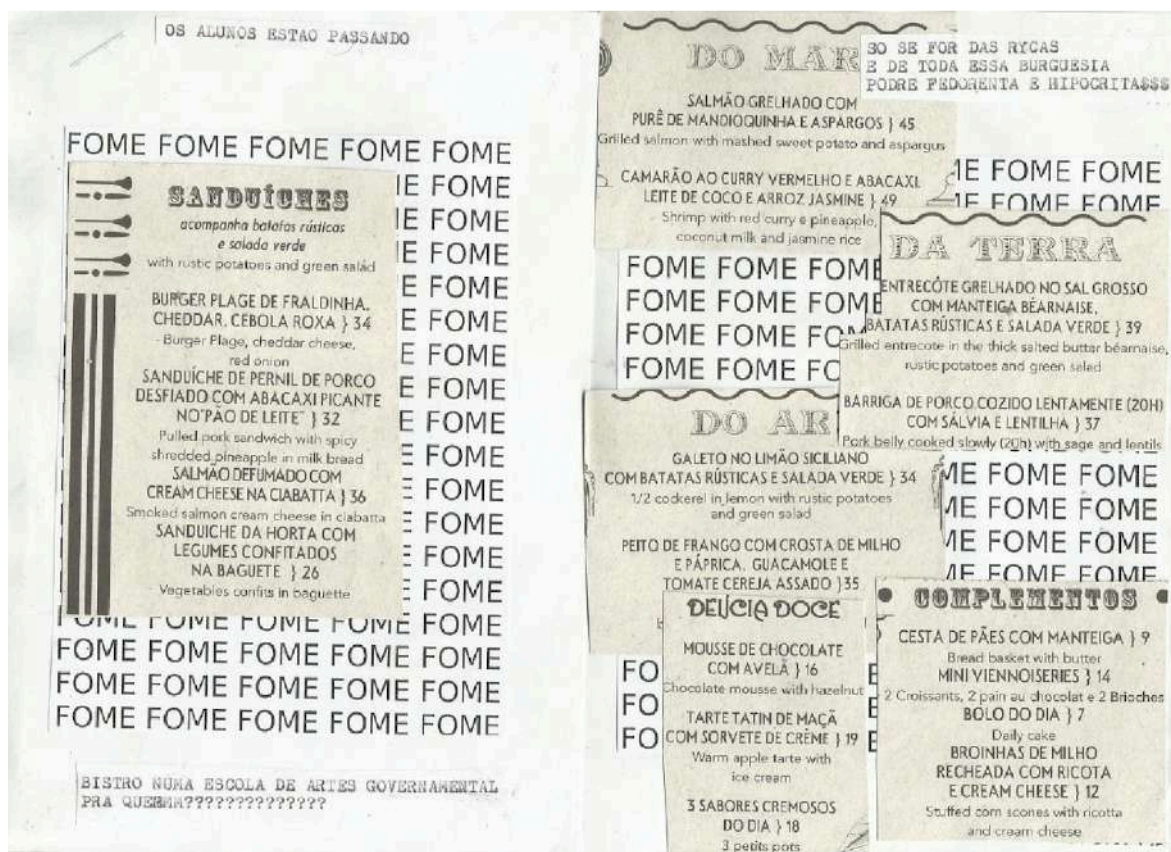
(no topo) enquadram um registro da “última aula de modelo vivo com modelo vivo dos bolsistas” em que Lyz modela abrindo seu cu pros alunos – e a imagem de “Nonô: modelo vivo e cozinheira”, que ocupa o centro da página.

Imagem 32: Página da zine *EAV AVE YZO*



Fonte: registro extraído do portfólio de Lyz Parayzo na plataforma Cargo Collective (atualmente desativado)

A palavra FOME ocupa todo fundo de duas páginas que registram o cardápio do bistrô francês, e a crítica: “Bistrô numa Escola de Artes governamental pra quem? Só se for das rycas e de toda essa burguesia podre, fedorenta e hipócrita\$”. A declaração “Uma Escola que não se preocupa se os alunos comem pode estar preocupada com processo artístico e experiência de vida?” ocupa o centro da página seguinte, além da frase “burguesxs não passarão” no canto direito.

Imagem 33: *EAV AVE YZO: FOME*

Fonte: registro extraído do portfólio de Lyz Parayzo na plataforma
Cargo Collective (atualmente desativado)

A zine encerra com recortes da resposta de Cláudia Saldanha à matéria ‘*O Passado em Nome do Futuro*’ publicada pela revista ARTE!Brasileiros, onde afirma que Lagnado cita fatos inverídicos a respeito da gestão anterior da EAV ao repórter Marcelo Pinheiro. Na matéria, o formato expositivo anterior, que contemplava a participação de todos os alunos, é criticado como uma falta de rigor crítico. Lisette afirma: “Por muito tempo a EAV foi tratada como guichê público. A pessoa tinha R\$200 mil para fazer uma exposição e a oferta era aceita sem nenhum critério. Desde que assumimos, todas as exposições passaram a ter curadoria”.

Na última página, novamente vemos o cu de Lyz, agora acompanhado dos dizeres clássicos “seja marginal seja herói” e “Não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário, vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda... beijos no cu, L. Parayzo”

A coleção de relatos entra em atrito com a suspensão da realidade elaborada por José de Souza, deslocando o olhar do público à estrutura que sustenta esse privilegiado recorte territorial e as atividades culturais que o ativam. Não houve reação documentada por parte da instituição ou do curador d'*A Mão Negativa*. Parayzo foi demitida de seu cargo de mediadora, sua condição de permanência na instituição, mas não foi expulsa enquanto aluna. O trabalho chegou às mãos de Eva Doris Rosental, na época secretária de cultura do Estado do Rio de Janeiro, e foi cobrado do Parque Lage a instituição de medidas de apoio à permanência de alunos de baixa renda na Escola.

Essa reviravolta, que deixou os meu novos “inimigos” furiosos, me ensinou que a arte é campo de batalha e fez com que alguns artistas e professores da escola passassem a me respeitar e, o mais importante, garantiu minha permanência e a de outros alunos bolsistas até o final daquele ano letivo (PARAYZO, 2023)

O feito, apesar da demissão, lhe conferiu capital simbólico. Parayzo adquiriu notoriedade para além dos muros do Parque Lage, e foi convidada por museus e galerias tanto como artista quanto como mediadora. Cabe destacar que, assim como na intervenção anterior, a potência da bomba plástica foi atravessar as linhas do campo artístico. Os critérios estéticos – a maneira como Lyz estrutura sua crítica – validam seu trabalho enquanto “ativismo”, mas é sua capacidade de romper com o torpor, de tocar a vida fora do jogo da arte, que é sua potência.

2.3.5 – Quarta-feira de Cinzas

[*Sinfonia do Corpo – Jup do Bairro*]

A terceira exposição da *Curador Visitante* teve a curadoria de Luisa Duarte, crítica de arte, curadora independente, atualmente sócia e diretora artística da Galeria Flexa, no Rio de Janeiro. Duarte é Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Teoria da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O tema que norteou sua tese: “Como pensar arte em um momento em que há uma presença massiva de tecnologia no cotidiano, numa era marcada pelo déficit de atenção e degradação do sono?”.

Desde 2003, dedica-se à crítica de arte e em 2005, por indicação de Lisette Lagnado, foi uma das jovens a integrar o comitê de seleção do programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, onde participou do trabalho de dar visibilidade a uma nova geração de artistas brasileiros. Duarte escreveu para o jornal *O Globo* por nove anos, e tornou-se uma presença de destaque no circuito artístico nacional, integrando conselhos e comissões de instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), e o Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2011 e 2015.

Em seu trabalho curatorial, destacam-se exposições como *Tunga: o rigor da distração* (MAR, 2018) e *Adriana Varejão: por uma retórica canibal* (MAM-BA e MAMAM, 2019), além de sua participação na curadoria da mostra internacional *The Insides are on the Outside*, com Hans Ulrich Obrist, na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (2013). Também organizou, ao lado de Adriano Pedrosa, o livro *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (2014), obra de referência sobre a produção recente no país. Filha do professor e crítico de arte Paulo Sergio Duarte, Luisa cresceu imersa na cena artística brasileira contemporânea.

Eu cresci cercada por arte e artistas. Mas isso não foi o suficiente para que acendesse em mim algo que me levasse para crítica ou curadoria. Por meu pai, Paulo Sergio Duarte, ser um crítico relevante, cresci ao lado do Tunga, do Antonio Dias, do Waltercio Caldas, da Iole de Freitas, do Zé Resende, da Jac Leirner, etc. ([Luisa Duarte em entrevista à ArteHall](#))

Em sua conversa com Lagnado por ocasião da ‘*Quarta-Feira de Cinzas*’⁸⁸, Luisa cita duas exposições que, por volta de seus 15 anos, transformaram sua maneira de ver a arte, contrapontos à herança construtiva brasileira com a qual conviveu desde pequena: Louise Bourgeois, no Brooklyn Museum, em 1994, e Leonilson, no CCBB do Rio de Janeiro em

⁸⁸ Memória Lage: [Tablóide da exposição Quarta-Feira de Cinzas](#)

1995-96. Destaca que, embora cruciais, as linhagens de Bourgeois ou Leonilson não orientam seu trabalho crítico. Foi o contato com artistas de sua geração – além do contato com Lagnado, quem leu e a orientou em seus primeiros textos – que despertou a constituição de uma perspectiva crítica a partir de suas questões e interesses, destacando o trabalho ‘*Oceano Possível*’ de Sara Ramo, como marcante nesse processo.

O trabalho me conectou de forma potente e poética com questões do meu mundo e do meu tempo, do nosso mundo, da nossa experiência, tocando na questão da falência das utopias que pode nos levar à desistência, mas sem sucumbir e deixando entrever uma esfera de sonho. Em “Oceano Possível” está posto que não teríamos hoje o mesmo horizonte de expectativas de outrora, tampouco “um oceano inteiro para nadar”, citando Leonilson, mas que sim, existe um campo de possibilidades em que podemos atuar e instaurar mudanças; não precisamos nos render à paralisia, tampouco ao cinismo ou à sensação de impotência que nos acomete tantas vezes nos dias de hoje. Surgia diante de mim uma espécie de niilismo ativo. ([Luisa Duarte em entrevista à ArteHall](#))

As noções de niilismo ativo e pós-utopia estão presentes em toda sua atuação enquanto crítica e curadora. Seu teórico de bolso é Walter Benjamin, e o seu trabalho faz eco à ideia de autonomia da arte, concebendo-a como resistência e crítica à cultura hegemônica. Para Duarte, escrever sobre arte é um “exercício de tradução – não no sentido da objetividade, mas na tentativa de transpor para palavras aquilo que é inefável, sem se render ao juízo de valor ou à neutralidade.”⁸⁹ Ela visualiza crítica e curadoria como práticas interdependentes: a escrita, mais lenta e profunda, serve de base reflexiva para a articulação expositiva no espaço. Em tempos de retração do espaço para a crítica, Luisa acredita que o papel do crítico deve se expandir para além do texto publicado, envolvendo um posicionamento ativo diante das forças que atravessam o sistema da arte.

O valor cultural e econômico da arte é fruto de um circuito que inclui diversos agentes do sistema da arte [...] O papel da crítica é se posicionar, apostar, ter dúvidas, resistir a certos interesses quando preciso. Rever o consenso e contribuir para uma história da arte que nem sempre coincide com aquela desenhada pelo mercado. O Brasil carece de coleções públicas de peso e de um espaço efetivo de crítica. ([Luisa Duarte em entrevista à ArteHall](#))

Em entrevista à *Harper's Bazaar* no ano de 2020⁹⁰, Duarte comemora a crescente presença de mulheres e de vozes oriundas de outros contextos sociais no circuito da arte, rompendo com a lógica elitista que predomina nesse meio. Além disso, aponta para a

⁸⁹ Fala de Luisa Duarte em seu vídeo para o Prêmio PIPA 2011, em que integrou o Comitê de Indicação. Disponível no link: <<https://youtu.be/oaHY4aTndeQ>>

⁹⁰ *Harper's Bazaar*: [Mulheres que inspiram: Luisa Duarte e o pensar da arte na era tecnológica](#) (13/04/2020)

necessidade de uma prática solidária e colaborativa entre artistas, curadores e pensadores, propondo um projeto coletivo de atuação crítica diante do mundo contemporâneo.

Sua proposta para a *Curador Visitante* ocorreu no meio do caminho entre seu mestrado e doutorado. Seguindo a perspectiva que já norteava em seu trabalho, propôs um espaço de diálogo acerca de “um grupo de questões, quais sejam, as consequências de uma época pós-utópica”, trabalhando temas – em especial o neoliberalismo e seu impacto na subjetividade – que veio a amadurecer no doutorado. Como a sinopse da proposta é curta, optei por reproduzi-la por inteiro.

A exposição *Quarta-Feira de Cinzas* reunirá 25 artistas em torno de **um grupo de questões, quais sejam, as consequências de uma época pós-utópica**; a aceleração do tempo e a perda da experiência; a ruína como símbolo de uma época inconclusa e imagem potente para novas construções; **a aposta em um niilismo ativo, nas micropolíticas e no olhar para os acontecimentos poéticos que caminham na contramão do espetacular**; e por fim um olhar sobre o trabalho inútil, a falha, a ausência de finalidade como gestos de resistência contra a lógica produtiva.

A quarta-feira de cinzas, ou seja, o pós-carnaval, o momento de parada quando a festa acabou, e no lugar da euforia entre uma tonalidade afetiva de caráter melancólico no qual a esperança se dispersa, torna-se, assim, uma imagem potente para alinhar as obras reunidas na exposição. Pensamos aqui em como determinados trabalhos de arte lidam com a questão de uma temporalidade calcada na incerteza em relação a sua completude, que acolhem uma quebra na linearidade, que lidam com o inconcluso, o aberto, as ruínas. Ir até as ruínas de um tempo não significa paralisia ou niilismo. Aprendemos com Walter Benjamin a dimensão potente que reside no que aparentemente é digno de esquecimento. **Trata-se de, acompanhando Benjamin, narrar o presente a contrapelo**, olhando uma outra vez para face às vezes bárbara, às vezes melancólica, mas quem sabe ali mesmo, também crítica e subversiva, delicada e poética, do mundo em que vivemos. (*Quarta-Feira de Cinzas: sinopse resumida*, grifos meus)

Ao observar a carreira de Duarte, vemos que o projeto é uma continuidade de sua perspectiva teórica e poética. A matriz do curador é o critério de seleção de alguns artistas, contextualizados em função de seu universo poético. A partir de uma constelação de obras e autores – destaca-se Walter Benjamin – Luisa projeta seu discurso no espaço expositivo: “a delicadeza, como uma resposta à brutalidade, à barbárie que acomete a vida cotidiana”. Frente a uma realidade cada vez mais acelerada e produtivista, a curadora convoca diversos teóricos para compor um coro de crítica ao neoliberalismo e suas consequências à integridade física, mental e moral dos sujeitos: “Esta é a grande barbárie, a do capital, e, como diz o [filósofo italiano] Agamben, Deus não morreu, ele virou o dinheiro”.

Imagem 34: Lista de artistas da 'Quarta-Feira de Cinzas'

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE • CURADOR VISITANTE [VISITING CURATOR] • RIO DE JANEIRO, BRASIL • ANO 1 • N.º 3 • 2015

CURADOR VISITANTE

Luisa Duarte

Quarta-feira de cinzas

08/09 → 08/11/2015

Ash Wednesday
09/08 → 11/08/2015



Adriano Costa
André Komatsu
Cao Guimarães
Carlos Garaicoa
Cinthia Marcelle
Claudia Andujar
Clara Ianni
Deyson Gilbert
Felipe Braga ▲
Jorge Macchi
Julia Pombo ▲
Juliette Yu-Ming ▲
Karim Aïnouz e Armando Praça
Laercio Redondo
Laís Myrrha
Manoela Medeiros ▲
Marcelo Cidade
Marilá Dardot
Matheus Rocha Pitta
Mauro Restiffe
Miguel Rio Branco
Nicolás Robbio
Rivane Neuenschwander
Romain Dumesnil ▲
Rosângela Rennó
Sara Ramo

CURADOR ASSISTENTE ASSISTANT CURATOR **Victor Gorgulho**
▲ estudantes students EAV Parque Lage

Fonte: Memória Lage ([Tablóide da exposição Quarta-Feira de Cinzas, BREAVLL-0014](#))

Ressaca, náusea. Torpor. Podemos pensar na *Quarta-feira de Cinzas*, a última exposição antes da interrupção da *Curador Visitante* devido à crise financeira do Parque Lage, como a atmosfera prevalente na Escola Livre, que tenta se manter em meio à falta de recursos. A sensibilidade de um recorte social específico em meio à turbulência política do país nos anos 2010. O título deriva do filme homônimo de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, em que formigas carregam confetes de um carnaval em seu fim. Um belo encaixe com a proposta de Luisa, tanto por evocar a melancolia do fim de festa quanto pelo registro contemplativo do corriqueiro.

‘*Quarta-feira de Cinzas*’ busca olhar para momentos em que o tempo claudica, gira em falso, volta sobre si mesmo, torna-se labiríntico, sem finalidade. Quem sabe a exposição possa estancar, mesmo que brevemente, essa frenética corrida que, na realidade, nos devolve um imenso vazio de sentido no lugar de permitir que nos tornemos mais sujeitos de nosso próprio tempo e do significado de nossas ações para o mundo em que vivemos. ([Luisa Duarte em conversa com Lisette Lagnado](#))

Através de um conjunto de obras que aludem à situação política do país, instaura-se um espaço de contemplação e reflexão aos moldes de uma estética clássica. ”É uma mostra na contramão do espetacular, buscando cultivar, isso sim, a delicadeza. As obras, em sua maioria, são silenciosas, quase melancólicas, ou monocromáticas, ‘lentas’. Solicitam um segundo olhar.” A instalação *Mão no Fogo*, uma coleção de recortes de jornais que retratam protestos com fogo reunidos por Matheus Rocha Pitta ao longo de cinco anos, foi criada especialmente para a exposição e exposta na Gruta do Parque. A ativação do trabalho consiste em percorrer o interior da gruta com uma vela acesa.

Segundo o release da exposição, “a curadora reuniu cerca de quarenta obras de vinte e dois artistas – a maioria dos quais acompanha há mais de dez anos –, e ainda trabalhos de cinco estudantes da EAV Parque Lage, condição do programa *Curador Visitante*”, o que sugere um projeto que não pensou sobre a formação dos jovens artistas ou um diálogo com o território da EAV. A seleção de obras foi resultado de visitas aos ateliês e conversas com os artistas, além de algumas buscas específicas para a exposição, e os estudantes participantes foram Felipe Braga, Julia Pombo, Juliette Yu-Ming, Manoela Medeiros (que também integrou ‘*A Mão Negativa*’) e Romain Dumesnil.

A exposição contou com as performances *Deslocamento de paisagem*, de Manoela Medeiros, e *Entre o que se faz e o que se pode fazer – ação #5*, de Julia Pombo. No Cine Lage foram exibidos *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967, 22’), de Joaquim Pedro de

Andrade, *Limbo* (2011, 17') de Cao Guimarães, *Nada levarei quando morrer, Aqueles que me devem cobrarei no Inferno* (1981, 19') de Miguel Rio Branco, e *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997, 5'), de Francis Alÿs. E no dia 30 de outubro, a psicanalista e ensaísta Maria Rita Kehl realizou uma fala sobre “Aceleração e depressão”.

O universo poético estruturado por Luisa Duarte dialoga profundamente com a noção de torpor, e me parece, simultaneamente, uma tentativa de fuga e resultado dessa condição. Frente às urgências de seu tempo, "*Quarta-Feira de Cinzas*" opta por afastar-se do real numa radical recusa à ação, como Bartleby⁹¹ – “I would prefer not to” – ou, para usar a referência de Duarte, Leonilson – “Leo não consegue mudar o mundo”.

Imagem 35: Divulgação da '*Quarta-Feira de Cinzas*' na revista Vogue.

ANTENA EXPO



Fonte: Memória Lage ([Clipping: Notícias de 2015, BREAVLL-0292](#))

⁹¹ **Bartleby, o escrivão** (Herman Melville, 1853) narra a história de um escrivão de Wall Street que, de início diligente, aos poucos recusa-se a realizar tarefas com a frase repetida “I would prefer not to”. Sua resistência passiva provoca perplexidade no empregador e levanta questões sobre a alienação, a ética do trabalho e a relação entre indivíduo e sistema social. O conto é instrumentalizado por Slavoj Žižek e Byung-Chul Han em suas reflexões sobre a contemporaneidade.

O torpor é concebido como a degradação da experiência humana, resultado das condições materiais de existência no mundo contemporâneo: o enquadramento do corpo, da subjetividade e da imaginação entre a cruz, a espada e o capital, através de processos de pauperização da vida, que condicionam os sujeitos ao estresse, ansiedade e cansaço constante. Percebo-o como um dispositivo de cerceamento do imaginário iniciado na dominação colonial, que se prolifera, no mundo contemporâneo, para a sociedade como um todo.

Tal concepção atravessa e ultrapassa as definições de alienação. O torpor se inscreve na carne dos sujeitos, é resultado da configuração concreta da sociedade. No horizonte ampliado desta reflexão, pode ser entendido como sintoma estrutural do neoliberalismo, alinhando-se ao diagnóstico de outros pensadores contemporâneos como Slavoj Žižek (2009[1989]), Mark Fisher (2009) e Byung-Chul Han (2015). Na experiência individual e subjetiva, ele aparece como razão cínica (ŽIŽEK, 2009[1989]): mesmo ciente das ficções que estruturam a configuração social – como a forma ‘dinheiro’, por exemplo – o sujeito segue integrado a ela, reproduzindo-a não por adesão ou ignorância em relação à sua estrutura, mas por uma ficção social caracterizada por Mark Fisher (2009) como ‘realismo capitalista’: um imaginário sitiado, onde “não há alternativa”.

Importante destacar que, em contextos marginalizados, marcados por processos violentos de repressão e desumanização, a ruptura com o torpor se manifesta em iniciativas explosivas e inventivas – às vezes ilegais – de resistência, como as fissuras e suturas da ‘nova’ arte contemporânea brasileira, enquanto que em contextos de privilégio material é mais comum que o torpor se manifeste como um desconfortável estado de inação. Ceder ao torpor é um privilégio.

Em *Quarta-Feira de Cinzas* certos marcadores ficam evidentes, pois é um recorte social muito específico que tem o privilégio de produzir e habitar espaços de exceção marcados pela contemplação do “inútil”. É a perspectiva de quem, das explosões, recebe apenas os rastros de pó. Ainda assim, é um espaço aberto à provocações frutíferas.

Imagem 36: Texto crítico da *Quarta-Feira de Cinzas* na revista SELECT

Mão d'Água (2009), um dos grandes pintos pintados por Adriana Varejão que remetem à tradição do Candomblé.

Frame de Diário (2015), vídeo de Marilá Dardot realizado durante residência no México

Quarta-feira de Cinzas
até 8/11, EM Parque Lage, Rua Jardim Botânico, 414, Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

IMERSOS EM POEIRA E NUVEM

PAULA ALZUGARAY

Curadoria de Luisa Duarte tem caráter de resistência ao buscar ativar conteúdos amortecidos entre escombros. Sem apologia da ruína

Quarta-feira de Cinzas, a terceira exposição do projeto Curador Visitante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, abriu para o público na quarta-feira fatídica em que o Brasil perdeu o grau de investimento na classificação de crédito da Standard & Poor's. Está claro que esta foi apenas uma ironia do destino. A pesquisa que a curadora Luisa Duarte desenvolve sobre a incerteza e a fragilidade humana tem fundamentos filosóficos de outra densidade e seu interesse está justamente no revés de uma época "que faz o elogio incessante da 'eficácia', da 'competência', da 'agilidade'", segundo escreve em seu texto curatorial. Enquanto os

efeitos daquela quarta-feira abatiam mercados, desvalorizavam moedas e derrubavam Bolsas Brasil afora, a Quarta-feira de Cinzas montada no Parque Lage levantava poeira de ruínas já instaladas no mundo contemporâneo há muito mais tempo. E 1938 é a data do poema Elegia, de Carlos Drummond de Andrade, eleito por Luisa Duarte como uma das bases de seu processo curatorial e incluído no corpo de obras da exposição em versão declamada por Caetano Veloso.

A exposição tem um caráter político de resistência a um estado das coisas que, no Brasil, definitivamente chegou a um *cul de sac*. Remete os escombros do que Drummond anotou como "um mundo caduco" para o qual se trabalha sem alegria. Volta-se às rachaduras que desafiam a inércia de um "tempo fadado à repetição", funcionando, portanto, como um "nihilismo ativo" – expressão que a curadora toma emprestada de Nietzsche.

Ainda que a tonalidade predominante da exposição seja o cinza – o que lhe empresta uma frequência francamente melancólica –, temos cerca de 40 obras de 22 artistas que deflagram ações de resistência e reconstrução. No branco e preto das fotografias de Claudia Andujar (Construção de Brasília, 1965) e de Mauro Restiffe (Espéria #1), ou da escultura de pó e concreto de Nicolás Robbio, há a menção à ruína do projeto de progresso do modernismo. No cinza do muro sobre o qual Marilá Dardot escreve com água frases extraídas de chamadas de jornais (Diário, 2015), há relativização das verdades impostas pelo tempo do capital. O mesmo comprometimento mostra Matheus Rocha Pitta (Mão no Fogo, 2015), ao expor nas paredes da Gruta do parque sua coleção de recortes de jornais sobre casos sórdidos de corrupção. Com coragem e visceralidade, Quarta-feira de Cinzas toca com urgência nas feridas de seu tempo.



Fonte: Memória Lage ([Clipping: Notícias de 2015, BREAVLL-0292](#))

Imagem 37: Esboço conceitual de Fato Indumento

13/07/2015

INDUMENTARIA: 1. ARTE DO VESTUÁRIO. 2. História do vestuário; uso do vestuário em relação às épocas ou povos. 3. traje, indumento, indute; vestuário.

IDUMENTO: BOTÂNICA - Qualquer revestimento dos órgãos ou partes vegetais, que pode ser formado de pêlos, espinhos, glândulas, etc.

virulência. [Do lat. tard. *virulentia*.] S. f. Patol. 1. Capacidade patogênica de um microrganismo, medida pela mortalidade que ele produz e/ou por seu poder de invadir tecidos do hospedeiro. 2. P. ext. O poder de um agente infeccioso de produzir lesão (6).

virulento. [Do lat. tard. *virulentus*.] Adj. 1. Relativo a, ou que se caracteriza por virulência; que tem alto poder patogênico. 2. Que tem vírus ou veneno; venenoso, peçonhento. 3. Da natureza do vírus. 4. Produzido por vírus. 5. Fig. Rancoroso, odiento.

vírus. [Do lat. *virus*, 'veneno'.] S. m. 2 n. 1. Biol. Diminuto agente infeccioso que não tem capacidade metabólica autônoma e apenas se reproduz no interior de células vivas. [Assim como outros organismos, pode multiplicar-se com continuidade genética e é passível de mutação, podendo apresentar formas diversas, bem como ser subgrupado, de acordo com o hospedeiro, em *vírus de bactéria*, *vírus de animal* e *vírus de planta*, embora haja outros critérios de classificação.] 2. V. *vírus filtrável*. 3. Inform. Programa estranho ao sistema de computador capaz de copiar e instalar a si mesmo, ger. concebido para provocar efeitos nocivos ou estranhos à funcionalidade do sistema ou aos dados nele armazenados. [Cf. *vírose*.]

♦ **Vírus da vacínia.** *Microbiol.* Vírus obtido da vacínia (2), e que é inoculado no homem visando conferir-lhe imunidade contra a varíola. **Vírus de ação lenta.** *Med.* Cada um de um grupo de vírus cujos caracteres comuns são um longo período de latência (de meses a anos), comprometimento eletivo de um só órgão ou tecido, afinidade exclusiva por algumas espécies animais, como, p. ex., o homem, e produção de doença que, progressivamente, leva à morte. **Vírus DNA.** *Microbiol.* Cada um de vários vírus cujo ácido nucleico é o DNA, e cujo contorno é variável (quadrangular, icosaédrico); os vírus DNA são capazes de produzir graves infecções, tais como herpes simples, herpes-zoster, varicela, varíola, febre faringoconjuntiva, etc. **Vírus filtrável.** *Biol.* Designação geral de agentes patogênicos não detidos por filtros finos; ultravírus, vírus ultramicroscópico. **Vírus RNA.** *Microbiol.* Cada um de vários vírus cujo ácido nucleico é o RNA, e que se apresentam sob forma esférica, ou tubular; são capazes de produzir importantes infecções, como caxumba, sarampo, encefalites, dengue, etc. **Vírus ultramicroscópico.** *Biol.* V. *vírus filtrável*.

paraíso. [Do velho persa *paridazea*, 'recinto circular', pelo hebr. *pardes*, pelo gr. *parádeisos* e pelo lat. *paradisus*, por via semi-erudita.] S. m. 1. Lugar de delícias onde, ao que reza a Bíblia, Deus colocou Adão e Eva; Éden. 2. Céu (6). 3. Fig. Fam. Lugar aprazível, delicioso; Éden.

→ O HOMEM É UMA CONSTRUÇÃO "REAL" OU UMA PERFORMANCE CULTURAL?

(TROCANDO O GÊNERO) BUTLER

→ TECNOLOGIA SOCIAL HETERONORMATIVA

→ O SISTEMA SEXO/GÊNERO É UM SISTEMA DE ESCRITA. O CORPO É UM TEXTO SOCIALMENTE CONSTRUÍDO. UM ARQUIVO ORGÂNICO DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE COMO HISTÓRIA DA PRODUÇÃO-REPRODUÇÃO SEXUAL, NA QUAL CERTOS CÓDIGOS SE NATURALIZAM, OUTROS SÃO SISTEMATICAMENTE ELIMINADOS OU RISCADOS. BP

BOMBA ESTÉTICA - DINAMITAR ESTRUTURAS - L. PARAYZO

2.3.6 – Fato Indumento

Indumentária: 1. Arte do vestuário. 2. História do Vestuário; uso do vestuário em relação à época ou povos. 3. Traje, indumento, induto, vestuário;

Indumento: Botânica – qualquer revestimento dos órgãos ou partes vegetais, que pode ser formado de pelos, escamas, glândulas, etc.

[Recortes do esboço de Lyz]

[[🎵 Baile de Peruas – NoPorn](#)]

Fato Indumento é um trabalho colaborativo entre Parayzo e o artista Augusto Braz que nasceu no Ateliê de Performance do Instituto de Artes da UERJ. Consiste na construção de um grande vestido com pedaços de papel manilha – material cor-de-rosa utilizado como embalagem de quentinhas – que são colados diretamente no corpo da artista com cola branca. Uma moulage precária. Trabalho estruturado no diálogo entre as vivências de Braz e Parayzo, *Fato Indumento* discursa sobre a noção de performatividade e a roupa como uma tecnologia de gênero.

Sua instauração como ato final do atraque[*treta*] entre Parayzo e o Parque Lage foi a segunda edição da performance, que depois foi realizada em situações diversas, dentro e fora do circuito artístico. A repercussão é diversa a depender do contexto de instauração, e no caso do Parque Lage, aparece como um site *unespecific*, que gera uma comoção. “Instala-se assim uma zona de produção de absurdidades e de enunciações coletivas que põem em evidência lugares e corpos não instituídos pela verdade única do sistema de designação de gênero ocidental” (LUSTOSA, 2016, p. 401).

O ato ocorreu no hall de entrada da exposição. De unha pintada de prata e batom vermelho brilhante, Lyz entra na galeria vestindo apenas uma calcinha de renda vermelha e carregando dois tijolos. Augusto a acompanha na ação, com o rolo de papel manilha, um balde de cola branca e pincel. A artista sobe nos tijolos, Braz amarra seus pés, construindo uma sandália plataforma precária, e começa a desenrolar e rasgar o papel, "ocupando o espaço com uma espécie de tentáculos rosa"(PARAYZO, 2022. p. 177).

Os presentes – atordoados? entretidos? – direcionam seus olhos à ação, com a distância comum de um público cultivado de arte. Após desenrolar todo o papel, Augusto começa a colá-lo no corpo de Lyz. O papel manilha, em sua materialidade, é um golpe duplo,

articula simultaneamente as ideias de feminino e precariedade, edificando um corpo-espetáculo que rouba o protagonismo da exposição. No momento em que Braz começa a colar o papel em Lyz, o curador assistente, Victor Gorgulho, aparece anunciando que a performance não faz parte da exposição. Pouco tempo depois, uma das presentes começa a auxiliar na moulage. A tensão instaurada é um conflito de sensibilidades, um choque de vivências que são estruturalmente afastadas pela configuração social vigente.

Imagem 38: *Fato Indumento* na EAV, 2015



Fonte: registro extraído do portfólio de Lyz Parayzo na plataforma Cargo Collective (atualmente desativado)

Eventualmente, a Instituição é acionada. Márcio Botner – que momentos antes observava a situação passivamente no canto do hall – adentra a obra e, de forma passivo-agressiva e muito estranha, tenta impedir a continuidade da ação: o diretor posiciona as mãos nas laterais do rosto de Lyz e os dois trocam palavras que não consigo identificar no vídeo. Em *Hackeando o Poder*, Parayzo relata que Botner ameaçou: “Se você não sair por bem, você irá sair por mal, pois hoje é dia da curadora ‘tal’.” (PARAYZO, 2022, p. 178). É uma experiência de grande constrangimento, e Lyz, apesar de tensa, permanece impassível. Diante da ameaça, mais pessoas colaboram na ação, formando uma barreira entre a artista e o espaço expositivo. (LUSTOSA, 2016) Concluída a *moulage*, sob aplausos e vaias, Lyz vai

embora em seu vestido de festa. A reação do público – que divide-se entre o escárnio e o apoio – completa a obra.

Imagem 39: **Márcio Botner constrange Parayzo**



Fonte: captura do registro da performance, disponível em: <<https://youtu.be/OMPNgMIgqU>>

A obra, apesar da dissonância com o aqui-agora de sua instauração, é um sutil encaixe à proposta de Luisa. O que fazer com as ruínas? Edificar novos modos de estar no mundo. Frente a um sistema que desumaniza, constrói-se, camada à camada de papel manilha, um edifício de autodeterminação. É um processo lento, uma construção delicada, que convida a olhar, olhar de novo, concentrar... encontrar, talvez, uma possibilidade de revolução interna, ainda que pequena. Da instauração à reação institucional contra Lyz, todo o processo é marcado pela morosidade, pelo torpor. Frente à censura, parte do público mobiliza-se em favor da artista. A construção de novas possibilidades, a intervenção contra as estruturas que regem os corpos, é coletiva.

A delicadeza é uma capacidade que cultivamos para exercer e viver no mundo de maneira melhor. É uma construção. E as obras de arte podem deflagrar processos de percepções mais delicadas, agudas e sensíveis, e a partir disso quem sabe mudar alguma coisa, não importa a escala, ainda que seja minimamente. ([Luisa Duarte. Release da exposição 'Quarta-Feira de Cinzas'](#))

A convergência de sujeitos que ativam o espaço é obstruída pela expressão poética de um corpo dissidente, em desacordo com a sensibilidade privilegiada pelo evento. O ato de Lyz desestabiliza os consensos que conferem sentido e legitimidade às práticas, discursos e sujeitos em circulação no espaço institucional ocupado, expondo o desencaixe entre os princípios poéticos que justificam o fazer artístico e a realidade dos espaços privilegiados da cultura no Brasil como espaços de sociabilidade de um limitado recorte da população. Denuncia, então, o evento como um mecanismo de interpassividade, um espaço de exceção que usa um discurso político como justificativa para um evento social.

Pode-se afirmar que o programa *Curador Visitante* cumpriu sua intenção: instaurar um circuito de formação e visibilidade que aproxima jovens artistas e curadores, em diálogo com o mundializado circuito de arte contemporânea. A proposta incentivou o preparo dos alunos para o sistema de arte vigente (o que implica numa formatação discursiva), instaurando um espaço de reconhecimento de novos artistas – ao colocá-los lado a lado com nomes já conhecidos do circuito – e também acabou por obstruir o acesso da maioria dos alunos à possibilidade de apreciação de seus trabalhos, restringindo tanto o desenvolvimento das obras – que a partir da troca poderiam adquirir novas dimensões – quanto às chances de inserção no circuito artístico.

Como demonstra Marcondes (2018), o circuito artístico, para além de um suposto valor estético, se estrutura pelas relações estabelecidas entre seus agentes, e nesse sentido as fronteiras entre arte e vida se tornam extremamente turvas. Destaca-se, por exemplo, que o curador Ulisses Carrilho, então aluno da escola, foi nomeado curador assistente em três das cinco exposições do programa, evidenciando que a circulação nos bastidores institucionais e relações interpessoais são um lugar comum da inserção no circuito artístico.

Lyz, uma jogadora sagaz, infiltrou-se no sistema por seu domínio dos códigos artísticos, bem como das relações sociais que constituem esse meio, conjurando provocações frutíferas que perturbaram e/ou envolveram instâncias diversas de legitimação, dentro e fora do circuito. Em *Secagem Rápida*, a provocação censurada é abraçada pelo curador e pela crítica; o relato em *EAV AVE YZO* é legitimado pelo Estado, concretizando uma considerável intervenção estético-política; e *Fato Indumento*, frente à censura institucional explícita (que

parece ter sido mobilizada pela curadora visitante) foi abraçada por parte do público, configurando um movimento coletivo de resistência.

No aqui-agora, no ataque, qual o risco da enunciação? A artista enfrentou a censura e o silenciamento, entraves concretos à sua expressão que constituem um elemento fundamental da estrutura das bombas plásticas, conferem potência ao trabalho. No acompanhamento da vida-obra de Parayzo, percebe-se que a inserção no jogo da arte requer a apreensão de códigos e convenções específicos, e a impressão de significados sobre o fato estético – sutura – é posterior. Sem o domínio dos códigos para justificar a prática, ela é tornada vandalismo, impropério, putaria.

Nas faíscas do ataque, vemos em alto-contraste que o “exercício experimental da liberdade” da arte é desigual e que seu “campo expandido de reflexão” é um espaço de debate limitado a uma pequena parcela de sujeitos e a convergência de seus imaginários. A configuração (de um recorte) do meio artístico, e seus [des]encaixes com a sociedade que o circunda, ficam nítidos, de forma que pode ser utilizado para romper com o ‘lugar comum’ do território – a interpenetração de vieses nas convenções sociais – e produzir reestruturações, em ações que, a partir do meio artístico, atravessam a vida.

As bombas plásticas de Parayzo tiveram relativo impacto estrutural, com um relato que alcança o Estado, e força uma iniciativa de redução da desigualdade estrutural no Parque Lage. O ‘lugar comum’ da instituição, como vemos em relatos mais recentes, como a nota aberta dos alunos do programa de Formação e Deformação, segue marcado pela desigualdade social. Se a intervenção estrutural é difícil, relativa, na vida-obra de Lyz foi uma forma sagaz de cortar um caminho para sua travessia.

[[!\[\]\(339a16584d5da0f0a3ca4e9ec17bf6a1_img.jpg\) *Vontade de Voar – Urias*](#)]

[Pomba's Pallace – Noah Mancini]

Certa vez ouvi dizer, pela boca de uma confiável amiga diplomata, que as pombas foram trazidas da Europa para o Brasil com fins de povoar a fauna dos trópicos. Não acreditei que todos aqueles animais estavam fadados a uma vida outra, e a vida nossa era diferente por conta deles, mas tão perpetrados através dos tempos faziam parte de nossa história e ecossistema.

Comecei então um estratégico revenge: recolher e devolvê-las. Com o apoio do governo federal em união com os municípios e estados foram abertas licitações para empresas de transporte aéreo, limpeza urbana e outros setores da economia. Os pássaros pouco a pouco foram sendo recolhidos, lançamos campanhas de conscientização dos cidadãos a encaminharem os animais aos órgãos públicos, cartazes e anúncios de rádio eram publicizados país afora. No decorrer de árduos e trabalhosos três anos, conseguimos recolher mais de 90 milhões de pombos (maior que a população nacional da época), que alocados em gigantescos armazéns eram alimentados e se reproduziam. Nessa parte houve falhas, algumas aves brasileiras devem ter entrado na dança, tamanha a dificuldade de averiguar o numeroso montante de capturas.

Posteriormente a Força Aérea Nacional foi abastecida com grandes zeppelins, construídos especificamente com a finalidade de transportá-los para a Europa.

E assim foi feito: no dia 22 de Abril, grandes naves abriram suas portas para uma outra experiência de habitat natural. As cidades de Lisboa, Paris e Madrid tiveram seus céus inundados por um oceano de pássaros, o breu tomou conta das ruas e praças, nada podia se ver além da pura sombra dos animais. Um verdadeiro apoca-clipse: pessoas gritavam, corriam para suas casas, tentavam proteger suas crianças, que por sua vez só choravam e pediam socorro. Algumas aves já falecidas pela longa travessia explodiam no concreto ao caírem de quilométrica altura. O epicentro ocidental, outrora civilizado e austero, ao deparar-se com sua fatídica prole, pragas irrequietas de proliferação frenética, tornou-se sujo e inabitável, infestado pela própria ninharia.

A devolutiva missão foi cumprida: um verdadeiro épico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[[🎵 O after do Fim do Mundo – Clarice Falcão & Linn da Quebrada](#)]

Em ‘Arte-Atraque’ tracei, no estudo dos movimentos de Lyz Parayzo, das margens ao centro do mundializado circuito de arte contemporânea, uma reflexão sobre a tensão entre autonomia estética e política na cena artística contemporânea, entre as poéticas dissidentes e as perspectivas institucionais que marcam a recente ‘virada decolonial’ na arte contemporânea brasileira (MELO PAIVA, 2023). O objetivo foi observar as fissuras e suturas nos movimentos da artista, e como tais atravessamentos são enquadrados pelo meio artístico.

Explorando as discussões recentes acerca do par arte-política, busquei uma concepção da experiência estética no meio artístico que integrasse tanto as definições da teoria clássica quanto a ideia da arte como dispositivo de reflexividade e antítese, que se desenvolve no contexto moderno e contemporâneo. Encontrei o aparato teórico do atraque: uma captura do atravessamento estético no instante de sua instauração. O encontro se deu em dois momentos: primeiro, ao conhecer a obra *Bixinha*, de Parayzo, e vivenciar a experiência estética idealizada pelo pensamento iluminista ao ver minha subjetividade transmutada em fato artístico; segundo, ao acessar a teoria política de Jacques Rancière, em particular as noções de partilha do sensível (2005) e da política como dissenso (1996).

O atraque emerge como uma concepção não dicotômica do atravessamento estético, inspirada pela ‘nova’ arte contemporânea brasileira e seus movimentos de sutura e fissura. É conceituado como o momento de impacto, a explosão da bomba. A partir do âmbito artístico, é o instante em que a arte colide com a vida. Essa relação tem sido lugar comum na arte desde a virada ao moderno, quando a subversão tornou-se um modo convencionado de inserção no meio e acúmulo de capital artístico. As instituições, que antes ditavam o formato da produção artística, agora se adaptam às provocações dos artistas, configurando territórios onde a arte como “campo expandido de reflexão” acontece.

Nas faíscas do atraque, tornam-se evidentes mecanismos latentes da estruturação social, de forma que pode ser instrumentalizado para romper dinâmicas normalizadas – a interpenetração de vieses nas convenções sociais – e viabilizar reestruturações a partir dessas rupturas. Integrando a concepção clássica de experiência estética, é o acontecimento que abre a possibilidade de esclarecimento, de emancipação. Pode, também, operar como mecanismo de dominação.

O atravessamento estético está na arte, mas também na religião, na indústria cultural, nas relações cotidianas... nas mais diversas experiências que marcam os sujeitos, configuram modos de ser e estar no mundo. Em larga escala, estruturam a sociedade. Assim, a ideia de “arte-atraque” demarca uma diferenciação entre o atravessamento estético “em geral” (atraque) e aqueles atravessamentos estéticos socialmente legitimados como ‘arte’. Então, arte-atraque: o atravessamento estético em fatos artísticos.

A travessia de Lyz Parayzo pelo ‘mundializado circuito’ foi um processo marcado por tratos e tretas com os diversos agentes que compõem esse meio, por fissuras e suturas dentro e fora do meio artístico. Sua travessia é marcada por barreiras sociais, violência simbólica e mecanismos de subalternização de seu espaço e voz no circuito artístico nacional. A singularidade de seu trabalho está justamente na maneira como tornou sua condição *outsider* (BECKER, 1963) – as próprias relações e convenções sociais (suturas) que configuravam barreiras ao seu acesso – a matéria plástica de sua arte-atraque, e narrativa que consolida sua vida-obra, de uma artista marginal que se infiltrou num meio elitista e excludente.

Essa marginalização opera em diferentes camadas. Primeiramente, há um afastamento territorial, concreto, que determina os fluxos viáveis de sujeitos, práticas e discursos, configura um ‘lugar comum’ da produção e o compartilhamento de saberes. Em seguida, manifesta-se na própria definição do que se reconhece como saber legítimo, um processo profundamente imbricado às relações de poder vigentes. Através de seu acesso ao conhecimento e, sobretudo, sua apreensão insubordinada⁹² do mesmo, a artista desenvolveu dispositivos de autoafirmação e crítica social. No movimento de seu autoreconhecimento enquanto artista marcado por processos de ruptura com enquadramentos limitadores, negociações de legitimidade e estratégias de visibilidade, observa-se a formação de uma subjetividade política (RANCIÈRE, 1996), uma presença e enunciação que denunciam a ficção estruturante da configuração social dada.

A primeira fase de seu trabalho, ‘*Virus Parayzo*’, é marcada por provocações frutíferas de cunho político, que operam pela lógica do atraque [*fissura*]⁹³: a ruptura nas afinidades que

⁹² A desobediência epistêmica conceituada por Walter Mignolo (2010).

⁹³ No contexto da presente reflexão – o âmbito artístico – o exemplo emblemático de fissura é a *Fonte* (1920) de Duchamp, uma provocação frutífera que, através do domínio e subversão das convenções do meio artístico de seu tempo, instaura um deboche à realidade da época, e converte-se, a partir de outros processos, suturas, numa mudança radical no modo de se conceber arte na sociedade. Retornando nossas lentes ao atraque - o atravessamento no aqui-agora - a fissura, na arte, dialoga com as noções de site unespecific (LUSTOSA, 2016) e objeto impróprio (LEONIDIO, 2022).

influem nas relações entre sujeitos e configuram um ‘lugar comum’. Um possível mecanismo de intervenção estrutural e regra do jogo da arte em sua configuração contemporânea (CAUQUELIN, 2005). Tais fissuras são indissociáveis do aqui-agora de sua instauração, e culminaram em ações de impacto estrutural no território. Suas intervenções no Parque Lage, por exemplo, contribuíram ativamente para a redução de desigualdades nesse espaço, historicamente elitizado e palco de embates entre artistas em formação e uma estrutura institucional excludente.

Uma vez integrada, seu trabalho torna-se um incisivo diálogo com as vanguardas contemporâneas: *Cavalo de Tróia*. A artista se apropria das matrizes estéticas do concretismo e neoconcretismo, e posteriormente do grupo GRAV, para transmutar, através da escultura, a violência que a atravessa cotidianamente em experiência estética. É um processo particular de cura de sua subjetividade, enraizado em seu ataque[*envolvimento*] com a vida-obra de Lygia Clark, que não ensaia intervenções estruturais como anteriormente, mas configura uma significativa inserção da memória e poética travesti no meio artístico ocidental.

Como a própria comenta, ela “não vai salvar o mundo”. O circuito artístico segue um campo expandido de reflexão relativamente distante da sociedade em geral, principalmente no contexto brasileiro. Porém, podemos considerar sua travessia como a concretização de um imaginário político: seu movimento das margens ao centro do mundializado circuito, com um trabalho que desvia de marcadores identitários explícitos é uma reivindicação de um lugar de poder historicamente consolidado, que redefine a esfera do possível para uma travesti na sociedade. Uma fissura recente, cujo impacto a longo prazo será resultado das suturas que se construirão em seu entorno nas próximas décadas.

A sutura refere-se, em um nível, à reparação, o rearranjo. O que se faz com a fissura? No contexto da prática artística atual, o discurso artístico – fio teórico-histórico de reflexividade e crítica acerca dos métodos, práticas e discursos consolidados no meio – pode ser concebido como uma sutura, que envolve a fissura instaurada para declará-la arte, portanto legítima. De outra forma, pode ser vandalismo, desbunde, impropério, putaria.

Antes de ser legitimada pelos agentes do meio, Lyz enfrentou censura e restrição de seu acesso ao Parque Lage. Sua legitimação é resultado de seu domínio dos códigos artísticos, da maneira como a artista estrutura seu deboche. A repressão institucional (elemento

fundamental na estrutura de seus *site unespecificals*) produz um retrato social, que tornou-se parte da narrativa que lhe confere capital artístico e destaque no circuito.

A sutura refere-se, em outro nível, às relações entre sujeitos que se estabelecem no meio artístico. Podemos apontar, por exemplo, para a relação da curadora Luisa Duarte com alguns artistas de seu tempo, como Matheus Rocha Pitta e Sara Ramo. Lisette Lagnado comenta em sua entrevista à *'IcuradorxIhora'*: "eu não trabalhava com artistas, eu vivia com artistas". Há um horizonte comum, uma afinidade sensível, para além da arte como ofício, que entrelaça esses sujeitos e impulsiona sua ação coletiva⁹⁴. Atrache[*envolvimento*]. Nesse sentido, imbricam-se questões que estão além dos postos ocupados por cada agente.

A prática artística contemporânea é marcada por uma complexa relação com o tempo, o espaço e o simbólico. No olhar atento ao meio social e às condições concretas de realização da arte na atual configuração do circuito – sujeitos, espaços, recursos, convenções, hierarquias, relações... – o artista identifica meios de inserção e mecanismos latentes de perpetuação da hegemonia. O artista Maxwell Alexandre chama tal condição de “estado de vigília” (noção que desenvolve em sua experiência entre o exército e a religião evangélica): estado de consciência e presença, condição prévia para o atrache.

O atrache enquanto *treta* é efetivo ao operar fissuras nos entrelaces latentes, suturas que configuram pontos cegos, acabam por excluir determinadas vozes, e então imbuir essa exclusão de um discurso institucional. Ao instaurar dissonâncias sensíveis direcionadas ao contexto social que inviabilizava sua participação enquanto artista, com provocações que forçaram uma reação institucional, Lyz expôs a estrutura elitista por trás da “Escola Livre”, bem como os mecanismos de marginalização aos quais estava submetida.

Ao trabalhar a noção de sutura – as ligações entre ideias e sujeitos – e fissuras – rupturas com afinidades sensíveis – busco deslocar nossas lentes à construção de sentido em torno dos fenômenos, considerando o tempo, o espaço e o contexto social, que configuram-se como processos de disputa por integridade e legitimidade nos processos de hibridização (CANCLINI, 1990). O atrache/fissura é o atravessamento estético no aqui-agora, e a sutura é

⁹⁴ Seguindo estudo de Maria Lucia Bueno em *'Artes Plásticas no Século XX'* (2001) podemos apontar, a título de exemplo, que a formação e a consolidação do que convencionamos como Arte Moderna é resultado da aliança entre frações da nova burguesia norte-americana e artistas que, até então, ocupavam posições marginais no campo artístico. Tal articulação foi decisiva para a legitimação dessas práticas, contribuindo para sua incorporação ao meio artístico ocidental e redefinição de seus critérios norteadores. Esse processo evidencia o papel ativo das condições socioeconômicas e das estruturas de poder na constituição do meio artístico moderno e sua relação com o Grande Mundo.

a forma como o atravessamento é integrado à ficção social⁹⁵. É um modo de consolidar um ataque como fato artístico, garantir sua legitimidade, longevidade, e impacto, mas pode também distorcer seu sentido original.⁹⁶

Assim, é necessário enquadrar a ascensão da ‘nova’ arte contemporânea brasileira no contexto da atual configuração do meio artístico e sua relação com o Grande Mundo. No recorte temporal que compreende o escopo de ‘Arte-Atraque’ o circuito brasileiro foi marcado por aberturas e convergências que viabilizaram a legitimação de estéticas dissidentes no meio artístico, bem como a proliferação de ações estético-políticas que instrumentalizam meios e métodos convencionados como artísticos para atravessar sujeitos e provocar debates no espaço público. Na vida-obra de Lyz, destacam-se sua experiência na UERJ, principalmente como integrante do coletivo *Seus Putos*, a residência *Despina* e programas como *Desaquenda*, bem como o contato com Pablo León de la Barra e Luise Malmaceda, e seu atraque[*envolvimento*] com Tertuliana Lustosa e Jota Mombaça.

O fortalecimento dessas vertentes poéticas abriu caminho para seu desenvolvimento e a profissionalização de seus agentes (a disponibilidade de tempo, espaço, recursos e uma rede que conceitua e legitima tal produção), o que preparou o ambiente para a legitimação institucional das poéticas dissidentes no Brasil. No caso de Parayzo, destacam-se as residências na FAAP e Pivô Arte & Pesquisa, seu reconhecimento pelo Prêmio PIPA, pelo Instituto Tomie Ohtake, e sua participação na exposição *Histórias da Sexualidade* do MASP como momentos marcantes de sua integração no circuito artístico nacional.

A artista se infiltrou no sistema por sua sagaz manipulação dos códigos, ou foi absorvida pelo movimento de valorização institucional e mercadológica das poéticas minoritárias que ocorreu, no Brasil, ao longo da década de 2010? O que observamos em ‘Arte-Atraque’ é um jogo de forças no qual Lyz foi uma participante ativa, um deslocamento do circuito em relação às demandas sociais desse momento histórico, que a artista soube

⁹⁵ Como sempre, retornamos à *Fonte* (1920): uma provocação frutífera de cunho político no aqui-agora de sua instauração. A subversão é então integrada ao sistema tornando-se, a partir de processos ao longo da história – sutura – um momento celebrado da tradição artística ocidental, uma regra do jogo (BOURDIEU, 2003[1984]).

⁹⁶ Um exemplo dessa dinâmica que atravessa a presente dissertação é o paralelo traçado por Lisette Lagando entre a remoção da obra *Vazadores* (2002) de Rubens Mano e a censura de *Secagem Rápida* (2015). A diretora afirma que a obra não precisava permanecer pois ‘seu objetivo estava cumprido’. Por mais que os dois trabalhos se efetivem como provocações efêmeras, *Vazadores* foi uma obra devidamente incluída na curadoria da Bienal, e sua remoção foi uma decisão do artista, em repúdio às intervenções sobre sua estrutura, que esvaziaram seu sentido. Já a remoção de *Secagem Rápida* foi um ato de censura institucional. A intervenção foi tratada como vandalismo, não arte, pois segundo a justificativa inicial “não havia sido selecionada pelo curador”, e sua censura se deu de forma velada, acompanhada de uma ameaça de demissão. Um modo de silenciamento que, se bem sucedido, anularia o suposto ‘objetivo cumprido’.

aproveitar. Parayzo é um caso de sucesso pela precisão com a qual cortou um caminho para sua travessia: seu afiado domínio dos códigos, a transmutação da violência que cerceia sua expressão em matéria plástica, e a sagacidade em atravessar os territórios e sujeitos certos para se integrar ao meio.

Apesar da descentralização do meio artístico, que caracteriza sua condição pós-autônoma (CANCLINI, 2016), o circuito institucional segue predominante na legitimação de práticas artísticas, por seu considerável acúmulo de capital simbólico e financeiro. Apesar de não ser a única via de legitimação, segue irradiando sentido para o que se convencionou socialmente como ‘arte’, tornada um campo aberto de disputa pelos mais diversos atores sociais. “As instituições ainda ditam o sistema de produção e circulação da arte, legitimando linguagens e sujeitos envolvidos de acordo com seus interesses, decidindo o quê e quem está dentro ou fora desse sistema” (PAIVA, 2023, p. 43).

Assim, a penetração de estéticas dissidentes no circuito artístico adquire contornos específicos. É um processo marcado pela reivindicação e disputa, protagonizada por grupos minorizados que acessaram espaços de produção e compartilhamento do conhecimento e cultura até então inacessíveis, e absorveram esse conhecimento de forma crítica, insubordinada, buscando a ruptura com enquadramentos que limitam sua participação social e as dinâmicas de perpetuação das relações de poder latentes nesses territórios. Como observa Simões Paiva (2023), o circuito artístico brasileiro segue atravessado por desigualdades estruturais. Evidenciam-se mecanismos de subalternização dos novos agentes e a distribuição desigual de recursos. Jota Mombaça sistematiza a lógica que permeia o meio artístico contemporâneo no livro *Não vão nos matar agora*:

No mundo da arte, essa lógica se manifesta objetivamente por meio da abertura de espaços, articulação de programas de performance e debate, financiados a partir do trabalho social das alianças brancas, mas com ênfase na produção negra. Trata-se de um movimento ambíguo, simultaneamente gerador de novos espaços de visibilidade e plataformas de escuta e apropriador do trabalho e das potências especulativas negras como tema e matéria para a atualização do sistema de arte cujos modos de gestão estrutural e micropolítica seguem a inscrever-nos desigualmente. (MOMBAÇA, 2021, p. 41)

Além das bombas plásticas conjuradas por Parayzo em 2015, o recorte temporal 2013-2023 foi palco de diversas tretas éticas, políticas e sensíveis, que tocam o cerne do

campo artístico brasileiro e sua relação com o Grande Mundo⁹⁷. Tais episódios demonstram que a ‘virada decolonial’ não se limita ao reconhecimento simbólico ou à inclusão pontual: ela atravessa decisões institucionais, redistribuição de recursos, legitimação de relatos e a resistência de agentes historicamente marginalizados dentro do sistema da arte. Usando as palavras do rapper BK’ na canção ‘*Novo Poder*’, podemos caracterizá-la como uma “guerra das canetas”: uma disputa pela ficção social que não se limita à consolidação e revisão de narrativas no campo artístico, envolve a reivindicação de participação ativa no campo, bem como a crítica à sua estrutura e relação com configuração social que o enquadra.

O Brasil, assim como os demais países em que pulsa a ferida colonial, constitui-se desde o momento da invasão como elemento subordinado ao desenvolvimento do Capitalismo global, de forma que nossa configuração social – uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) estruturada à serviço do colonialismo – não teve como propósito o desenvolvimento de uma sociedade, mas a exploração brutal da força de trabalho aqui acumulada e dos recursos naturais do território brasileiro. O meio artístico moderno se estabelece aqui como parte de um "humanismo fora de lugar" (SCHWARCZ *apud* ORTIZ, 1995). Um campo de discussão acerca dos contornos de nossa cultura circunscrito a alguns poucos afortunados, cuja vivência estava mais vinculada à Europa que ao Brasil.

O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável. (RIBEIRO, 1995, p. 23)

Exacerba-se o distanciamento social entre as classes dominantes e as subordinadas, e entre estas e as oprimidas, agravando as oposições para acumular, debaixo da uniformidade étnico-cultural e da unidade nacional, tensões dissociativas de caráter traumático. (RIBEIRO, 1995, p. 23)

⁹⁷ Além das tretas vivenciadas por Lyz Parayzo, informaram a elaboração de ‘Arte-Atraque’: os embates pela integridade da Arte Indígena Contemporânea protagonizados Jaider Esbell na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, *Faz escuro mas eu canto* (2021). Em entrevista concedida à revista Elástica, disponível no link <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>, o artista expôs os conflitos com a instituição e questionou: “o que são 70 anos diante de 521, meu querido?”; O repúdio de Maxwell Alexandre <https://www.instagram.com/p/CIHXiOiJwtu/?img_index=1> à inclusão de sua obra na exposição *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (2022), parte do segundo ato da mostra *Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra*, realizada pelo Inhotim e o Instituto Ipeafro. Alexandre criticou a configuração curatorial ‘casa grande x senzala’ (percepção minha) das exposições do segundo ato: uma aglutinava trinta artistas negros num discurso circunscrito à identidade enquanto a outra, *O Mundo é o Teatro do Homem*, articulava três artistas “brancos” (Bárbara Wagner, nessa crítica, foi considerada uma pessoa branca.) num discurso sobre o ‘universal’.

Essa tensão, o real traumático (FOSTER, 2014) de nossa formação social e seus ecos no aqui-agora, é elemento fundamental das poéticas insurgentes da ‘nova’ arte contemporânea brasileira, e também dos debates e armadilhas da ‘virada decolonial’. A ocorrência dos ataques[*tretas*] citados evidencia processos de atualização das relações de poder que estruturam a sociedade brasileira, bem como um reposicionamento de vozes historicamente marginalizadas no centro das disputas na arte contemporânea brasileira, que viabilizou deslocamentos significativos, como a “descolonização da antropofagia” de que fala Lisette Lagnado, e na qual podemos citar o traveco-terrorismo de Tertuliana Lustosa (2016) e os movimentos da Arte Indígena Contemporânea (AIC), como a reivindicação de Makunaima mobilizada por Jaider Esbell e a Reantropofagia de Denilson Baniwa.

Podemos apontar como alguns fatores desse reposicionamento: o acesso a espaços socialmente legitimados de circulação do saber e da cultura, fruto das políticas públicas postas em movimento no início desse século; e, em escala mais ampla, a descentralização dos meios de comunicação, que mudaram significativamente a interação dos sujeitos com o âmbito público e político. Tais medidas possibilitaram maior convergência, visibilidade e manifestação de vozes minorizadas. Ainda assim, persiste no meio artístico uma assimetria significativa nas condições de participação de seus agentes.

Em especial, a lacuna na circulação de aqué⁹⁸ sustenta um sistema excludente: no Brasil, a arte (além de ser um campo jovem, marcado por um forte imbricamento de relações sociais e familiares) é um ofício que exige tempo não remunerado para sua realização, assim como para o acúmulo de capital simbólico para seu reconhecimento. Poucos dispõem de condições para cumprir essas demandas. Destaca-se na ‘virada decolonial’ uma considerável diversificação no quadro de artistas e curadores, e pouca mudança nos cargos de decisão e gestão das instituições, que seguem majoritariamente encabeçadas por indivíduos cuja posição no mundo é fruto da estrutura social que as novas poéticas questionam. A questão do “local de fala” e da legitimidade discursiva é apenas a face mais visível – ainda que muitas vezes ocultada – de desigualdades mais profundas. Mombaça relata:

Todos que atravessamos esse circuitos, como artistas, curadoras, críticas, escritoras e agitadoras negras somos desmembradas por essa contradição, e em alguma medida nosso trabalho tem sido o de ocupar e demolir, num só movimento, habitando os escuros do mundo da supremacia branca para então estudá-los e adivinhar suas brechas, bordas, gatilhos, campos de explosão e implosão, linhas de fuga e *moonlights* para outras terras. Mas

⁹⁸ aqué = dinheiro (pajubá)

não quero que essa forma de narrar faça o processo parecer menos denso, porque materialmente o que esse trabalho engendra, como efeito de sujeição negra, tem também custos somaticopolíticos brutais. (MOMBAÇA, 2021, p. 41)

O ataque[*treta*] ocorre quando se está presente, em “estado de vigília”, forçando o diálogo em contextos que negam ou subalternizam sua expressão. Nas tretas da virada decolonial, são momentos que expõem a lógica extrativista do sistema de arte, a distribuição desigual de sua estrutura material, e seu entrelace com as desigualdades que estruturam e sustentam a configuração social como tal. Nessa disputa, as fissuras geradas abrem possibilidades de reconfiguração – suturas – dessas estruturas e relações. Destaca-se que o ataque requer uma horizontalidade, dada ou forçada, entre seus participantes. É uma reivindicação dos artistas dissidentes em sua *treta* com as instituições, bagunçando as hierarquias explícitas e implícitas que condicionam sua participação no sistema.

Isso significa que o problema da subalternidade não se resolve por meio de ajustes localizados na economia estruturalmente desigual do mundo como o conhecemos, mas, isto sim, pela abolição global do binário subalternidade-dominância.

Em outras palavras, reposicionar os corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora da subalternidade é um projeto que só pode ser levado a cabo na medida em que posicionamos também os corpos, subjetividade e vidas privilegiadas fora da dominância. (MOMBAÇA, 2021, p. 40)

A busca por uma reparação histórica atravessa a redistribuição dos recursos, da violência, dos espaços de fala e escuta, da possibilidade de contemplação, do ato criativo... Mas espera-se dos artistas dissidentes a bidimensionalização de suas vivências em formatos facilmente consumíveis, e agradecer a “oportunidade” de reverberar no palco da arte um ruído sobre sua identidade e opressão, não uma voz articulada que se propõe a intervir na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) e de fato integrar os movimentos possíveis no mundo compartilhado.

Os artistas dissidentes batalham para não ser participantes passivos num movimento de atualização do Poder. São intelectuais do sensível, que percebem como a ficção social incide sobre os corpos e desenvolvem táticas sagazes para articular e subverter as estruturas sociais vigentes, recusando a subalternização nesse complexo processo de hibridização (CANCLINI, 1990), e atravessar sujeitos através de fatos estéticos. Para se inserir no mundializado circuito, atravessar sujeitos específicos, que influem no meio artístico.

Quais condições viabilizam esses atravessamentos? O caminho aqui traçado aponta para a formação de suturas que estruturam territórios de resistência, emancipação e ação coletiva. Por outro lado, percebe-se também necessidade convergências fugazes, pois a integração ao sistema implica na formação de um novo paradigma ou na manutenção do paradigma vigente, e a configuração do circuito artístico (em termos de distribuição de sujeitos, espaços e recursos) tende à fagocitação da crítica, de forma que coletividades estabilizadas são condicionadas ao torpor.

Há uma tensão no meio artístico, entre práticas e ideias que se desenvolvem coletivamente e um sistema individualizante. Boris Groys (2017) aprofunda-se nessa tensão ao diferenciar duas concepções de estetização que confundem-se na atual discussão acerca do par arte-política: a primeira – “estética como design” – pode ser interpretada como a partilha do sensível, nos termos de Rancière, ou seja, a forma que damos contorno, sentido, à experiência sensível. A segunda refere-se à estetização como ‘desfuncionalização do objeto’. Groys localiza sua origem nas iniciativas de manutenção do poder pós-Revolução Francesa, fundamentadas no esvaziamento de sentido dos fragmentos materiais do Ancien Régime, tornados então objetos de contemplação. Processo semelhante se deu com os espólios do colonialismo, com a extração dos artefatos fundamentais para as matrizes culturais das sociedades colonizadas – além de fragmentos de fauna, da flora, e até mesmo seres humanos –, expostos na Europa em redomas de vidro, destacados do fluxo da vida, das práticas e rituais que conferiam-lhe sentido.

Na reconfiguração social que dá origem ao que chamamos Modernidade (que tem como um de seus aspectos o processo de “autonomização da estética” no século XVII) o segundo modo de estetização conceituado por Groys torna-se uma convenção profundamente enraizada no âmbito artístico. Os espaços historicamente situados de legitimação da arte encerram os fatos artísticos em redomas simbólicas, destacam o fenômeno do tecido social. Apesar da mudança de paradigma (HEINICH, 2014) que caracteriza o meio artístico contemporâneo e sua condição pós-autônoma (CACLINI, 2016) é fundamental atentar para a construção histórica e raízes desse território. O trajeto das margens ao centro do mundializado circuito de arte contemporânea pode configurar-se como uma cristalização das subversões no espaço e no tempo.

Os chamados artistas almejam a “estetização como design”. A partir dos meios, métodos e discursos do campo artístico, redefinir o possível: intervir na ficção (o simbólico)

e configuração (o concreto) social vigentes. Trata-se da projeção de imaginários que são políticos pois entram em atrito com o ‘lugar comum’, um processo de constante busca por possíveis fissuras no aqui-agora. Observa-se que a categoria ‘político’ pode operar como um mecanismo de relativização das provocações dissidentes, cerceando a enunciação dos artistas ao discurso identitário e crítica social que reafirma o ‘lugar comum’.

Táticas de inserção no circuito institucional e acesso à sua partilha de capital simbólico e financeiro – fatos artísticos adequados ao “formato Arte Contemporânea”, como as *Jóias Bélicas* de Parayzo – são atravessadas por incisões precisas – como a *Putinha Terrorista* – que reconhecem o jogo de poder inerente ao meio, e que a projeção de certos imaginários nas paredes de uma galeria ou museu não necessariamente alteram o ‘lugar comum’ da sociedade. Em ‘Arte-Atraque’, foquei em Lyz Parayzo e seus feitiços, mas diversas são as rotas de fuga traçadas pela ‘nova’ arte contemporânea brasileira⁹⁹.

Meu percurso teve como horizonte a busca pela ruptura com o torpor, a condição de total integração do sujeito à configuração social, à realidade dada. No aqui-agora dessa escrita, numa configuração social neoliberal que tem sido abalada pelas tensões sociopolíticas recentes, o torpor se aproxima da noção de ‘realismo capitalista’ de Mark Fisher (2009): a consolidação, na estrutura da sociedade, de um imaginário em que “não há outra alternativa”.

⁹⁹ Um exemplo que atravessou o curso dessa pesquisa foi a prática artística e intelectual do artista Maxwell Alexandre. Na série *A Gloriosa Vitória*, parte de *Pardo é Papel*, o artista projeta no espaço expositivo uma profecia de ascensão e poder material para pessoas pretas e periféricas. Esse universo poético emerge de uma cartografia da vivência na periferia e os mecanismos de pertencimento e distinção desse território. Atento ao fato de que os espaços onde seu trabalho é exposto afastam grupos sociais marginalizados, o artista arquiteta acontecimentos que intervêm diretamente no ‘lugar comum’ desses espaços, tornando-os ambientes de pertencimento para o público contemplado pela obra de Alexandre.

Dois exemplos dessa tática são apresentação gratuita de BK e Baco Exu do Blues na abertura de ‘*Pardo é Papel*’ no Museu de Arte do Rio (2018), e ‘*Descoloração Global*’, ativação da instalação ‘*Encruzilhada*’ onde a prática estética de platinar os cabelos é realizada no público de forma gratuita. Em [texto publicado na coluna de esportes da Uol](#), Alexandre afirma: “No contexto das periferias, platinar os cabelos tem a ver com celebração, brincadeira e beleza. Um ritual masculino, periférico, preto. Um traço cultural forte nas favelas cariocas, que se intensifica com a chegada do verão, Réveillon e Carnaval. Por ser um ritual de celebração é comum ser invocado/manifestado em festas específicas, bailes e jogos decisivos de futebol, como é o caso da Copa do Mundo. Descolorir o cabelo é uma afirmação de rebeldia, empoderamento e liberdade diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro. É desafiar a estrutura racista que rege o país.”

O [audiovisual da instalação](#) ‘*Encruzilhada*’, disponível no [site-portfólio do artista](#), destaca os diferentes contextos de apresentação da obra: primeiro, no pátio do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, como parte da exposição dos vencedores do Prêmio PIPA em Novembro de 2021, e depois no Morro do Santo Amaro, como parte da ativação Descoloração Global pré-Carnaval, em fevereiro de 2023. A montagem do vídeo contrasta a esterilidade do espaço expositivo tradicional e a obra integrada à vida. De acordo com o texto que acompanha os registros, “nos últimos dias da mostra, um grupo de jovens negros ocuparam as piscinas do pátio para se banhar, o que gerou atrito com os seguranças e estranhamento no local, uma vez que nunca foi permitido pelas Instituições esse tipo de interação com a obra.”

O torpor neoliberal se configura como uma captura da própria imaginação – a noção de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do Capitalismo” (ZIZEK; JAMESON, apud FISHER, 2009, p. 2) – reduzindo o campo do possível e confinando a vida à lógica da eficácia e da autoexploração (HAN, 2015). Não se trata apenas da dominação pela linguagem, pelo simbólico, mas da configuração concreta da sociedade. O torpor se inscreve na carne dos sujeitos, e a alienação emerge como processo dissociativo fundamental para a continuidade da vida comum num mundo em estilhaços. A dimensão concreta da dominação reafirma sua relevância enquanto objeto de análise no contexto de um mundo integrado por telas, por um simulacro de comunicação que constrói a aparência de participação social, compensando a erosão do espaço público, do diálogo, da interação real, do ataque.

[[!\[\]\(c507f772dba2b921f86777f01218e570_img.jpg\) *Money, Success, Fame, Glamour – Party Monster*](#)] [[!\[\]\(a75296508989caaa77a08d26cfccd4e5_img.jpg\) *Digital Witness – St. Vincent*](#)]

A redefinição do possível requer o estado de vigília para o que se configura enquanto ‘possível’ no aqui-agora – a concretude do mundo – pois sujeição e emancipação são indissociáveis das condições materiais de existência. Na condição de artista, envolve especialmente um olhar crítico ao próprio meio-circuito artístico: sua configuração territorial, discursiva, e distribuição de recursos e agentes. Os meios, métodos e teorias estabelecidos no fraturado campo artístico contemporâneo são eficazes ferramentas de ruptura com o torpor e confabulação de imaginários políticos. No estudo da ‘nova’ arte contemporânea, as noções de ação estético-política (PIMENTEL; VASCONCELLOS, 2017) e devir-quilombista (VASCONCELLOS, 2021) destacaram-se como princípios norteadores do “ativismo à brasileira”.

Ainda que se configure como um espaço frutífero à intervenção estrutural, o meio artístico segue profundamente imbricado às engrenagens da configuração social vigente. Das reconfigurações possíveis através de seu nome – os jovens artistas comem pelas beiradas – à manipulação de seu valor simbólico pela ação especulativa de colecionadores, bem como mecanismo de lavagem de dinheiro e imagem de conglomerados e nações, todos disputamos esse defasado local de poder. É fundamental seguir na disputa, com malandragem para identificar fronteiras, brechas, armadilhas e alianças possíveis.

E a noção de que arte é pouco, e o que desejamos ainda não tem nome.

[[!\[\]\(cbe2492b119e39e02a1dab2af4a4b296_img.jpg\) *Comida – Titãs*](#)]

REFERÊNCIAS

LIVROS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985[1944]

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009

ANTIALEPH, Aleph. **Feitiço de Soma**. São Paulo: Editora Urutau, 2020

BOURDIEU, Pierre. *Algumas propriedades dos campos*. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 2003[1984] (p. 89–94)

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Dijon: Les Presses du Réel, 2002

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010[1982]

BECKER, Howard S. **Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance**. Nova York: Free Press, 1963

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001

BUENO, Maria Lúcia (org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012

BUSKIRK, Martha. **The contingent object of contemporary art**. Londres: The MIT Press, 2003

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova York: Routledge, 1990

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”**. Nova York; Londres: Routledge, 1993

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. México: Grijalbo, 1990

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2016

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2020

FEDERICI, Silvia. **Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation**. Nova York: Autonomedia, 2004

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There No Alternative?** Washington, D.C.: Zero Books, 2009

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. In: FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 17–45

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015

HEINICH, Nathalie. **Le paradigme de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2014

HILST, Hilda. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014

LAGNADO, Lisette (org.). **O que é uma escola livre?** Rio de Janeiro: Cobogó; Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2015. 176 p. (40 anos da EAV). Acesso em: 11 jun. 2025. Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/59866/141051/BREAVLL-0263.pdf>

MANCINI, Noah. *Pomba's Pallace*. In: MANCINI, Noah. **Excertos**. Belo Horizonte: Caravana, 2023

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MOURÃO, Rui. **Ensaio de Artivismo: Vídeo e Performance**. Lisboa: MNAC – Museu do Chiado, 2014

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Paz e Terra, 2013[1978]

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2018

QUIJANO, Aníbal. *Notas sobre o conceito de marginalidade social*. In: PEREIRA, Luiz (Org). **Populações “marginais”**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 11 – 71

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201 – 246

SANTOS, Milton. **Território: Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: Política e Filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. São Paulo: Zahar, 2006

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo; SESC-SP, 2005

ŽIŽEK, Slavoj. *How did Marx invent the symptom?* In: ŽIŽEK, Slavoj. **The sublime object of ideology**. 2. ed. Nova York: Verso, 2009[1989]. p. 3 – 55

TESES & DISSERTAÇÕES

DABUL, Lúcia Maria de Souza. **No curso da pintura: a produção de identidades de artista**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

GUISARD, Giovanna. **O artista empreendedor: um estudo de caso de Damien Hirst**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes, Culturas e Linguagens) — Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 28 set. 2021

GRIMALDI, Henrique. **As outras regras do jogo: uma análise da relação entre a indústria da moda e o mercado de arte contemporânea**: Fondation Louis Vuitton e Collection Pinault como estudos de caso. 2024. Tese (Doutorado em Sociologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 18 mar. 2024

IAZZETTI, Brume Dezembro. **Existe ‘universidade’ em pajubá? Transições e interseccionalidades no acesso e permanência de pessoas trans**. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: Unicamp, 2021. 311 p. Orientadora: Regina Facchini

IAZZETTI, Brume Dezembro. **Between tarantulas and razor blades: ‘Travesti’ history and the public sphere in Brazil’s democratic transition**. 2023. Dissertação (Mestrado em História no Espaço Público) – programa History in the Public Sphere (HIPS), Centro Europeu Universitário (CEU, Hungria e Áustria) / Tokyo University of Foreign Studies (TUFS, Japão) / Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Lisboa

MARCONDES, Guilherme. **Arte e consagração: os jovens artistas da arte contemporânea**. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia)–Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

SALDANHA, Claudia Werneck. **Escola de Artes Visuais do Parque Lage: a formação do artista**. 2019. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019

ARTIGOS & ENSAIOS

ALEXANDRE, Maxwell. **Testemunho**. In: <<https://almeidaedale.com.br/textos/testemunho/>> 2022. Acesso em: 05 de Março de 2025

ALEXANDRE, Maxwell. **Nota de repúdio à exposição ‘Quilombo’**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIHXiOiJwtu/?img_index=1> Acesso em: 18 de Setembro de 2023

ALEXANDRE, Maxwell. **Descoloração e a vaidade preta**. In: UOL: Coluna Campo Livre, 14 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/colunas/campo-livre/2022/12/14/maxwell-alexandre-descoloracao-e-a-vaidade-preta.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2025.

ALTMAYER, Guilherme. **A secagem rápida de Lyz Parayzo**. Concinnitas (Online), Rio de Janeiro, Dossiê Mix Education sobre arte, sensualidade e educação, p. 15–19, 2016.

ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. **As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau**. Revista Periódicus, Salvador, v. 1, n. 7, p. 300–312, maio–out. 2017. DOI: 10.9771/peri.v1i7.22280

ANDRADE, Fabrício Reiner de. **Watú não está morto! [Watú is not dead!]**. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 83, p. 177–190, dez. 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i83p177-190. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/205877>>. Acesso em: 02 ago. 2025.

BARBIERI, Cibele Prado. **Da vida à arte e de volta à vida: o sujeito em Lygia Clark**. Cogito, Salvador, v. 9, p. 10-18, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 02 ago. 2025.

BELTRAME, Matheus. **A política, o desentendimento e o mestre ignorante**. Problemata: Revista Internacional de Filosofia, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 5–18, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/61462>>. Acesso em: 02 ago. 2025.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024**. Brasília, DF: ANTRA; Distrito Drag, 2025.

BISHOP, Claire. **Antagonism and Relational Aesthetics**. October, v. 110, p. 51–79, Fall 2004. Cambridge, MA: MIT Press.

BISHOP, Claire. **A virada social: colaboração e seus desgostos**. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 1, n. 12, p. 144–155, jul. 2008 [Publicado originalmente em Fevereiro de 2006]. Tradução de Jason Campelo; revisão técnica Gisele Ribeiro. ISSN 1981-9897.

BUENO, Maria Lucia. **As transformações da condição de artista plástico na modernidade: uma perspectiva de análise a partir do espaço do ateliê do artista**. In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 24, 2002.

BUENO, Maria Lúcia. **O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950–1960**. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377–402, maio–ago. 2005.

BUENO, Maria Lúcia. **Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas**. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 41, n. 1, p. 27–47, 2010.

BUENO, Maria Lúcia. **A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o mercado**. In: BOAS, Glaucia Villas; QUEMIN, Alain (org.). *Art et société. Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*. Marseille: OpenEdition, 2016.

BUENO, Maria Lucia. **Coleções e arquivos como agentes da mundialização: o caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos**. In: BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (orgs.). *Arte além da arte: anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: UFRGS, 2020. p. 64–74, 2019.

BRUSSOLO, Pritama. **Ferida Colonial: Pulsão de cura na arte contemporânea brasileira**. In: Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP – Vidas. Anais...João Pessoa(PB) UFPB, 2024.

CHAIA, Miguel. **Artivismo – Política e Arte Hoje**. Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política, São Paulo, n. 1, p. 9–11, 2007.

COHN, Gabriel. **Esclarecimento e ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje**. In: Lua Nova, n. 43, 1998.

DOS ANJOS, Moacir. **Arte (Política) brasileira contemporânea**. In: *Coletiva – Arte e Sociedade*, Editor Temático Moacir dos Anjos, nº 3, 16 out. 2018

DOS ANJOS, Moacir. **Sobre bichos, bixinhas, abstração e concretude na arte brasileira**. (Artigo). In: *Coletiva – Arte e Sociedade*. nº 10. Publicado em 10 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.coletiva.org/arte-e-sociedade-reflexoes-sobre-a-possivel-indissociabilidade-entre-arte-e-politica>>. ISSN 2179-1287.

DOWNEY, Clara. **Cultura De Museus No Brasil: A 32ª Bienal De São Paulo e seu Público**. In: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP, 2022.

EBOLI, p. C. **Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes.** Poiésis, v. 17, n. 28, p. 219-234, 25 set. 2018.

ESBELL, Jaider; TAVARES, Artur. **“O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”**

Elástica, 3 out. 2021; atualizado em 5 out. 2021. Disponível em:

<<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em: 18 ago. 2025.

FERNANDES, Oliver Olívia Lagua de Oliveira Bellas. **A transfobia como trauma e critério curatorial da cisnormatividade.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1-17, abr. 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0110.

FERREIRA, Débora Armelin. **A arte como arma em território hostil: enfrentamentos nas produções de Lyz Parayzo.** Cidades, Lisboa, n. 39, p. 1-17, 2019.

Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cidades/1399>> Acesso em: 5 jun. 2025.

GUERRA, A, R. **A periferia do corpo: Artista discute gênero, sexualidade e classe utilizando-se da performance.** Medium, 18/07/2016. Disponível em:

<<https://medium.com/janelas-do-olhar/a-periferia-do-corpo-148caa46df1>> Acesso em: 05 ago. 2025.

GROYS, Boris. **Sobre o ativismo artístico.** Poiésis, Niterói, v. 18, n. 29, p. 201-219, 30 jun. 2017. DOI: 10.22409/poiesis.1829. p. 201-219

HIJA DE PERRA. **Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma.** Revista Periódicos, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 291-298, 2015. DOI: 10.9771/peri.v1i2.12896. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicos/article/view/12896>> Acesso em: 13 ago. 2025.

LEONIDIO, Otavio. **Objeto impróprio, ou: Será mesmo que a arte contemporânea brasileira acabou?** In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 16, nº 30 (jan.jun/2022), p. 56-105

LUSTOSA, Tertuliana. **Manifesto Traveco-terrorista.** 2016.

In: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/03/Manifesto-traveco-terrorista.pdf>>

LUSTOSA, Tertuliana. **A lenda da trava leiteira.** Revista Periódicos, Salvador, v. 1, n. 8, p. 94-114, 6 jan. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.9771/peri.v1i8.23826>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

LUSTOSA, Tertuliana. **O olhar cortante nos objetos de Lyz Parayzo.** 2018.

MACHADO, Irene de Araujo. **Experiências estético-dialógicas em arte-ativismo.** In: ARS (São Paulo), v. 17, n. 37, p. 45-74, dez. 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.159755. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/159755>> Acesso em: 14 ago. 2025.

MARCONDES, Guilherme. **Conexões de cura na arte contemporânea brasileira**. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 26, n. 40, p. 375–391, jul./dez. 2020. ISSN 2448-3338. DOI: 10.37235/ae.n40.26. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/6114-7944>> . Acesso em: 4 ago. 2025.

MARQUES, Â. C. S.. **O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo**. In: *Galáxia* (São Paulo), v. 47, 2022.

MELO, C. **Quem compra Lyz Parayzo?** Medium, 25/10/2017. Disponível em: <<https://medium.com/@caioandart/quem-compra-lyz-parayzo-8d311f49e356>> Acesso em: 05 ago. 2025.

MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. **Os acessórios afiados da Putinha Terrorista: moda, gênero e autodefesa em Lyz Parayzo**. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 1-18, 2022. DOI: 10.5965/25944630632022e2274. Disponível em:

<<https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/22274>> Acesso em: 02 ago. 2025.

MIYADA, Paulo. **A manhã vai chegar**. In: *Catálogo da exposição 34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2021. p. 32-37

MOMBAÇA, J. **Pode um cu mestiço falar?** Portal Medium, 06/01/2015. Disponível em:

<<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

MOUFFE, Chantal. **Estratégias de política radical e resistência estética**. In: *Esquerda.net*, 06 set. 2014. Tradução por Rui Matoso. Disponível em:

<<https://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>>

NECTOUX, A. **Epistemicídio, Identidade e Educação: Uma reflexão crítica sobre o papel da escola na reprodução do racismo no Brasil e os auspiciosos caminhos abertos pelas Leis 10.639/03 e 11.645/08**. Abatirá – Revista de Ciências Humanas e Linguagens, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 772–802, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/abatira/article/view/13090>> Acesso em: 6 ago. 2025.

PARAYZO, Lyz. **Putinha Terrorista**. In: *METAgraphias*, [S. l.], v. 3, n. 1, 2019.

DOI: 10.26512/mgraph.v3i1.26014. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/26014>> Acesso em: 5 jun. 2025

PARAYZO, Lyz. **Terapia Narrativa: cartas à Lygia Clark – Sobre bichos e bixas**. In: MIYADA, Paulo (org.). **Bienal de São Paulo desde 1951**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1. ed., 2022. (135-145 p.) 424 p.

PARAYZO, Lyz. **Táticas de guerrilha: a obra é a vida – o resto são nomes e ismos**. In: REDE NAMI (Org.). **Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul global**. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2023. (p. 171-180) 240 p. ISBN 978-65-5691-092-5.

PAULA DA SILVA, A. **Narrativas trans em acervos de museus: diálogos com Élle de Bernardini e Lyz Parayzo**. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 61, n. 17, p. 131-148, 29 Abr. 2021.

PERA, Luiz Renato Montone. **Políticas da indigestão (Antropofagia revisitada)**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 20, n. 45, p. 470–516, 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.197334. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/197334>> Acesso em: 2 ago. 2025.

VASCONCELLOS, Jorge; PIMENTEL, Mariana. (Coletivo 28 de Maio). **O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)**. Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 191-200, 2017.

QUEIROZ, T.; MOSS, A. **Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

QUIROZ, Jair Gauna. **Negro ataca! O ativismo de artistas negros no sistema da arte contemporânea brasileira**. Poiésis, Niterói, v. 21, n. 35, p. 9-28, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/41202>. Acesso em: 18 ago. 2025.

RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. **Vazadores: um dispositivo de ruptura estética**. In: Revista CROMA, v. 5, p. 141-146, 2015. ISSN 2182-8547

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública**. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 825–849, dez. 2017. DOI: 10.1590/2238-38752017v737.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Arte, política e autonomia no Brasil a partir de 2013**. Tensões Mundiais, [S. l.], v. 17, n. 35, p. 39 – 72, 2022. DOI: 10.33956/tensoesmundiais.v17i35.2960. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2960>> Acesso em: 12 jun. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Arte na urgência: o caso do MASP (2015–19)**. In: Brazilian Journal of Brazilian Studies, Aarhus Universitet, v. 10, n. 1, p. 103–120, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.25160/bjbs.v10i1.127273>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

SEUS PUTOS (LUSTOSA, T.; FERREIRA, R.; SKMMA, S.; KRUST, M; FRANZ RAFA, E.) **Dossiê Coletivo Seus Putos (Nós por nós)**. In: Revista Concinnitas, [S. l.], v. 3, n. 34, p. 2–22, 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/3988>> Acesso em: 24 jul. 2025.

SHAPIRO, Roberta. **Que é artificação?**. Sociedade e Estado, [S. l.], v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322>> Acesso em: 11 ago. 2025.

SIMÕES PAIVA, Alessandra Mello. **A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?** In: Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, v. 21, n. 1, p. 51–72, mar./jul. 2023.

SILVA, Vitória Régia da. **20 anos de Visibilidade Trans no Brasil: avanços e desafios**. Gênero e Número, 25 jan. 2024. Disponível em: <https://www.generonumero.media/reportagens/visibilidade-trans-20/#index_17> Acesso em: 19 ago. 2025

SONTAG, Susan. **Notes on "Camp"**. In: *Partisan Review*, v. 31, n. 4, p. 515-530, 1964.

TINOCO, B. A. “**Eu sou o melhor que eles têm**”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista. In: *Colóquio Do Comitê Brasileiro De História Da Arte*, 38., 2018. Florianópolis: CBHA, 2018. p. 765–776

TUPITSYN, Victor. **Post-autonomous art**. In: *Third Text*, Londres, v. 18, n. 3, p. 273–280, maio 2004. DOI: 10.1080/0952882042000229877.

VALDIVIESO, Tiago Veiga. **Da Estética Da Participação À Poética De Si: Arte E Subjetividade A Partir Da Obra De Lygia Clark**. In: *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 25, n. 2, 2021. DOI: 10.33871/19805071.2021.25.2.4301. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/4301> Acesso em: 2 ago. 2025.

VASCONCELLOS, Jorge Luiz Rocha de. **A lança e o arco, ou por um devir-quilombista da arte**. In: *Farol – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes e Estética da Ufes*, Vitória, v. 17, n. 24, p. 39–44, 2021. DOI: <https://doi.org/10.47456/rev.v17i24.36353>

AUDIOVISUAIS

ALEXANDRE, Maxwell; PROFANA, Ventura. “**Fé na arte**”: Maxwell Alexandre e Ventura Profana conversam com Alexandre Araújo Bispo. [Conversa aberta no Festival ZUM]. YouTube, 4 dez. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4QiDQ8GpYs> Acesso em: 13 ago. 2025.

Book Launch: Claudia Calirman's Dissident Practices: Brazilian Women Artists, 1960s–2020s. Disponível em: https://youtu.be/6ymhLd_zzCw. Acesso em: 18 ago. 2025.

MOMBAÇA, J. *Facas para uma travessia – Parte 1: Autodefinição*. Entrevista concedida ao Goethe-Institut. YouTube, 24 abr. 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfJYPYs> Acesso em: 13 ago. 2025.

MOMBAÇA, J. *Facas para uma travessia – Parte 2: Redistribuição da violência*. Entrevista concedida ao Goethe-Institut. YouTube, 24 abr. 2018b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVk3X3VQ9p0> Acesso em: 13 ago. 2025.

MOMBAÇA, J. *Facas para uma travessia – Parte 3: Morar na indefinição*. Entrevista concedida ao Goethe-Institut. YouTube, 24 abr. 2018c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Doluws-0bjM> Acesso em: 13 ago. 2025.

MOMBAÇA, Jota. *Facas para uma travessia – Parte 4: Língua Bifurcada*. Entrevista concedida ao Goethe-Institut. YouTube, 24 abr. 2018d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j_EwTemsK8Q& Acesso em: 13 ago. 2025.

MOMBAÇA, Jota. *Facas para uma travessia – Parte 5: Refundar o Possível* Entrevista concedida ao Goethe-Institut. YouTube, 24 abr. 2018e. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p1krp7_bA20 Acesso em: 13 ago. 2025.

MATÉRIAS DE JORNAL / ENTREVISTAS

(O material referente ao foco da pesquisa está organizado no levantamento documental e anexos abaixo.)

‘Nova’ arte contemporânea brasileira é indígena, negra e trans. ECOA UOL. São Paulo, 03 set. 2021. Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/09/03/nova-arte-contemporanea-brasileira-e-indigena-negra-e-trans.htm>> Acesso em: 30 jul. 2025.

“ATRAQUE” se apresenta no MAM Rio. ROTA CULT. 22 ago. 2025. Disponível em: <<https://rotacult.com.br/2025/08/atraque-se-apresenta-no-mam-rio/>> Acesso em: 30 jul. 2025.

Geração 80, 40 anos depois: artistas relembram bastidores da histórica exposição de 1984, na EAV do Parque Lage. O GLOBO. Rio de Janeiro, 14 jul. 2024. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/14/geracao-80-40-anos-depois-artistas-relembra-m-bastidores-da-historica-exposicao-de-1984-na-eav-do-parque-lage.ghtml>> Acesso em: 30 jul. 2025.

Entrevista com Rubens Mano. por Thais Rivitti, Revista NÚMERO. s.d. Disponível em: <<https://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/umentrevistamano>> Acesso em: 30 jul. 2025.

CATÁLOGOS

A GENTIL CARIOCA. **Abre Alas 13.** Rio de Janeiro: A Gentil Carioca, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/a-gentil-carioca_abre-alas-13> Acesso em: 18 nov. 2025.

GALERIA VERMELHO. **Verbo 2018: 14ª Mostra de Performance Arte.** São Paulo: Galeria Vermelho, 2018. Catálogo (52 p.). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/839899691/verbo2018-publicacao-impressao>> Acesso em: 19 ago. 2025.

INSTITUTO PIPA. **Prêmio PIPA 2017:** a janela para arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Instituto PIPA; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017. 232 p. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/catalogos-e-livro/>> Acesso em: 9 jun. 2025.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **6º Prêmio EDP nas Artes: catálogo da exposição.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

LEVANTAMENTO DOCUMENTAL

PARQUE LAGE/ GESTÃO OCA LAGE

Turismo Excessivo Compromete a Mais Importante Atração – Parque Lage. Disponível em: <https://www.parquelage.org/turismo-excessivo-compromete-a-mais-importante-atracao/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Relatório de gestão: Oca Lage (mar. 2014 – abr. 2016). Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2016. Disponível em: <https://www.memorialage.com/acervo/oca-lage-balanco-2014-2016>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Relatório de gestão 2014: EAV Parque Lage / Casa França-Brasil / Oca Lage. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2014. Disponível em: <https://www.memorialage.com/acervo/relatorio-gestao-2014>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Gestões: Oca Lage (2014–2016). Rio de Janeiro: Memória Lage, 2020. Disponível em: <https://www.memorialage.com/gestoes/oca-lage>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Clipping de notícias: 2015. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0292). Disponível em: [BREA VLL-0292](#)>¹⁰⁰. Acesso em: 18 ago. 2025.

MATERIAL JORNALÍSTICO:

[25/12/2015] SELECT. **Educação e arte em inanição**
<<https://select.art.br/7290-2/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

[15/01/2016] FOLHA DE SP. **Crise financeira do governo do Rio ameaça escola de artes do Parque Lage** <<https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/006782.html>> Acesso em: 18 ago. 2025.

[03/03/2016] SELECT. **Informando o Parque Lage**
<<https://select.art.br/informando-parque-lage/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

[10/03/2016] SELECT. **Lisette fica, Pablo León sai**
<<https://select.art.br/lisette-fica-pablo-leon-sai/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

[02/06/2018] O GLOBO. **Parque Lage dá a volta por cima e volta a conceder bolsas**
<<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/parque-lage-da-volta-por-cima-volta-conceder-bolsas-2273921>> Acesso em: 18 ago. 2025.

[02/02/2023] SELECT. **Nota Pública à EAV**
<<https://select.art.br/nota-publica-dos-artistas-do-programa-gratuito-de-formacao-e-deformacao-da-eavparque-lage-em-2022/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

¹⁰⁰ Alguns links referentes ao acervo *Memória Lage* foram suprimidos devido à extensão dos respectivos endereços eletrônicos.

LISETTE LAGNADO / CURADOR VISITANTE

1curadorx, 1hora: Lisette Lagnado. Entrevista concedida à Raphael Fonseca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q8FBrSUUOwg> Acesso em: 13 ago. 2025.

Programa Curador Visitante: apresentação institucional. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0002). Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/acervo/programa-curador-visitante> Acesso em: 18 ago. 2025.

Carta de desligamento de Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 21 dez. 2017. (Acervo Memória Lage, BREAVFS-0043). Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/59883/147895/BREAVFS-0043.pdf> Acesso em: 18 ago. 2025.

BERNARDO MOSQUEIRA / ENCRUZILHADA

1curadorx, 1hora: Bernardo Mosqueira. Entrevista concedida à Raphael Fonseca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h8Emfa0cQzw> Acesso em: 13 ago. 2025.

Bernardo Mosqueira, curator at the New Museum. CULTURED MAG., 29 jun. 2023. Disponível em: <https://www.culturedmag.com/article/2023/06/29/bernardo-mosqueira-curator-new-museum/> Acesso em: 18 ago. 2025.

Bernardo Mosqueira Appointed Chief Curator of ISLAA. ISLAA. Disponível em: <https://islaa.org/updates/chief-curator/>. Acesso em: 18 ago. 2025.

Pioneering change: Bernardo Mosqueira's visionary curatorial practice. VILCEK FOUNDATION. Disponível em: <https://vilcek.org/news/pioneering-change-bernardo-mosqueiras-visionary-curatorial-practice/> Acesso em: 18 ago. 2025.

Release da exposição Encruzilhada. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0003). Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/release-sobre-exposicao-encruzilhada-de-bernardo-mosqueira/> Acesso em: 18 ago. 2025.

Tabloide da exposição Encruzilhada: conversa entre Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0004). Disponível em: <https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/tabloide-da-exposicao-encruzilhada-de-bernardo-mosqueira/>. Acesso em: 18 ago. 2025.

Palestra sobre a exposição Encruzilhada com o curador Bernardo Mosqueira, o curador assistente Ulisses Carrilho, e a diretora da EAV, Lisette Lagnado. Canal EAV Parque Lage. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0_jocRlROnM. Acesso em: 18 ago. 2025.

BERNARDO JOSÉ DE SOUZA / A MÃO NEGATIVA

1curadorx, 1hora: Bernardo José de Souza. Entrevista concedida à Raphael Fonseca. Disponível em: <<https://youtu.be/IouwYASPmD8>> Acesso em: 13 ago. 2025.

Texto curatorial da exposição ‘A Mão Negativa’ Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0028). Disponível em: <[BREAVLL-0028](#)> Acesso em: 13 ago. 2025.

Cartaz de divulgação da exposição ‘A Mão Negativa’, Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0008). Disponível em: <[BREAVLL-0008](#)> Acesso em: 13 ago. 2025.

Tabloide da exposição ‘A Mão Negativa’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0006). Disponível em: <[BREAVLL-0006](#)> Acesso em: 13 ago. 2025.

Clipping sobre a exposição ‘A Mão Negativa’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0007). Disponível em: [BREAVLL-0007](#)> Acesso em: 13 ago. 2025.

Release sobre exposição ‘A Mão Negativa’, Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0005). Disponível em: [BREAVLL-0005](#)> Acesso em: 13 ago. 2025.

LUIA DUARTE / QUARTA-FEIRA DE CINZAS

1curadorx, 1hora: Luisa Duarte. Entrevista concedida à Raphael Fonseca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtIzakI37rk>> Acesso em: 13 ago. 2025.

Entrevista ‘Curadora de Arte Luisa Duarte’. ARTEHALL. Disponível em: <<https://artehall.com.br/entrevistas/curadora-de-arte-luisa-duarte/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Luisa Duarte (s.d.) BARCO.ART.BR. Disponível em: <<https://barco.art.br/people/Luisa-duarte/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Luisa Duarte. PRÊMIO PIPA. (Última atualização em Outubro de 2015). Disponível em: <<https://www.premiopia.com/pag/Luisa-duarte/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Mulheres que inspiram: Luisa Duarte e o pensar da arte na era tecnológica. HARPER’S BAZAAR. 13 abr. 2020. Disponível em: <<https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/mulheres-que-inspiram-Luisa-duarte-e-o-pensar-da-artena-era-tecnologica/>> Acesso em: 18 ago. 2025.

Sinopse resumida da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0159). Disponível em: <<https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/sinopse-resumida-da-exposicao-quarta-feira-de-cinzas-de-Luisa-duarte/>> . Acesso em: 19 ago. 2025.

Lista dos artistas participantes da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0050). Disponível em:

<<https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/lista-dos-artistas-participantes-da-exposicao-quarta-feira-de-cinzas-de-luisa-duarte/>> Acesso em: 19 ago. 2025.

Cartaz: Conversa com o artista Matheus Rocha Pitta, da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0052) Disponível em:

<<https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/cartaz-conversa-com-o-artista-matheus-rocha-pitta-da-exposicao-quarta-feira-de-cinzas/>> Acesso em: 19 ago. 2025.

Tablóide da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015.

(Memória Lage, BREAVLL-0014). Disponível em: <[BREAVLL-0014](#)>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Release da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015.

(Memória Lage, BREAVLL-0013). Disponível em: <[BREAVLL-0013](#)>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Cartaz: Performances e Cine Lage, da exposição “Quarta-Feira de Cinzas”. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Memória Lage, BREAVLL-0051). Disponível em: <[BREAVLL-0051](#)>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Cartaz: Conversa com Luisa Duarte e a artista Rosângela Rennó, da exposição ‘Quarta-Feira de Cinzas’. Rio de Janeiro: EAV Parque Lage, 2015. (Acervo Memória Lage, BREAVLL-0053).

Disponível em: <[BREAVLL-0053](#)>. Acesso em: 19 ago. 2025.

WEBSITES

<<https://www.casatriangulo.com/pt/artists/55-lyz-parayzo/>>

<<https://coletivoseusputos.wordpress.com/>>

<<https://www.premiopia.com/pag/artistas/lyz-parayzo/>>

<<https://despina.org/>>

<<https://despina.org/lyz-parayzo/>>

<<https://www.canalcontemporaneo.art.br/>>

<<https://beauxartsparis.fr/fr/ecole/presentation-ecole/presentation>>

<<https://www.facebook.com/lyzbigfield>>

<<https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>>

<<https://eavparquelage.rj.gov.br/>>

<<https://www.maxwellalexandre.faith>>

<<https://www.premiopia.com/ventura-profana/>>

<<https://bienal.org.br/contemplacao-suspensa/>>

ANEXOS

Anexo 1: Arquivo audiovisual sobre Lyz Parayzo (2013 – 2023)

Material	Data
<u>Entrevista no terraço do Parque Lage</u>	Dezembro/2015
CANALARTE. Entrevista Lyz Parayzo . YouTube, dez. 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iuafej-C6V4 > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>Documentário ‘Parayzo’</u>	Outubro/2017
BALBI, Clara; BARCELOS, Talita. Parayzo . Minidocumentário para a matéria "Laboratório de Telejornalismo", ministrada por Luiz Nachbin. [S.l.]: YouTube, Outubro/2017. 1 vídeo [10min31s] Publicado em: 22 out. 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=YdwLHaGOxK0 > Acesso em: 5 de Junho de 2025.	
<u>Desaquenda: Lyz Parayzo</u>	Julho/2018
CUCETA PRODUÇÕES. #4 Lyz Parayzo @ Desaquenda . Direção de Vulcânica Pokaropa. [S.l.]: Cuceta Produções, 2017. [13min17s] Publicado em: 2018. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iZxZe4NoYhg > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>PIVÔ Arte & Pesquisa: Entrevista à Ícaro Vidal</u>	Julho/2018
VIDAL, Ícaro. Ícaro Vidal entrevista Lyz Parayzo . [S.l.]: Pivô TV, 2018. 1 vídeo [39min34s]. Publicado em: 12 nov. 2018. Disponível em: < https://vimeo.com/300295289 > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>Documentário ‘Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo’</u>	Abril/2020
SANTANA, Fernando. Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo . Direção de Fernando Santana. Produção: Fernando Santana. [S.l.]: YouTube, 2019. 1 vídeo [15 min] Publicado em: 2019. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=vrAHRgaAIEM > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>Entrevista no podcast da youtuber Vivieuvi</u>	Junho/2021
VILLANOVA, Vivian. Ep. 2 – Lyz Parayzo . Participação de: Lyz Parayzo. [S.l.]: VIVIEUVI , 2021. Podcast (41 min). Publicado em: 7 jun. 2021. Disponível em: < https://open.spotify.com/episode/3wNnxVPufXO1kCpZTWTQqz > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>Artérias: Lyz Parayzo (SESC TV)</u>	Agosto/2021
BAGNOLI, Helena; NIEMAN, Henk (Direção). Artérias: Lyz Parayzo . Produção: SescTV. [S.l.]: SescTV, 2021. 1 vídeo [13 min]. Publicado em: 27 ago. 2021. Disponível em: < https://sesc.tv.br/programas-e-series/arterias/?mediaId=5937cd49b0f72105014ddae526dfa66c > Acesso em: 5 jun. 2025.	

 Lyz Parayzo — Raw and Radical Women in the Arts Podcast (.	Maio/2022
BRODBECK, Mauren. Lyz Parayzo . In : Raw and Radical Women in the Arts , 2021. Podcast [33min20s]. Publicado em: 27 dez. 2021. Disponível em: < https://podcasts.apple.com/us/podcast/lyz-parayzo-raw-and-radical-women-in-the-arts/id1454717702?i=1000546257626 > Acesso em: 5 jun. 2025.	
<u>Vídeo Bate Papo – 26º Salão Jovem Arte</u>	Março/2022
26º SALÃO JOVEM ARTE. Vídeo Bate Papo – 26º Salão Jovem Arte . YouTube, mar. 2022. Disponível em: < https://youtu.be/TxTZmV3oRSY?si=aV_V212raTyQoBMu > Acesso em: 10 jun. 2025.	
<u>Brazil: Show Your Face</u>	Julho/2022
ART GALLERY OF ONTARIO. Brazil: show your face . YouTube, 2022. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=fTxIHKEEEtU > Acesso em: 18 ago. 2025	
Vídeos da artista para o Prêmio PIPA	2017/2020/2021
PRÊMIO PIPA. PIPA 2017 Lyz Parayzo. YouTube, 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=eY_uMr94cZI > Acesso em: 10 jun. 2025.	
PRÊMIO PIPA. PIPA 2020 Lyz Parayzo. YouTube, 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rnr9awOvVnI > Acesso em: 10 jun. 2025.	
PRÊMIO PIPA. PIPA 2021 Lyz Parayzo. YouTube, 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Cygdhxd_h6o > Acesso em: 10 jun. 2025.	
<u>Mesa redonda ‘Agenda de Gênero’ (PPGHA-UERJ)</u>	Maio/2025
PPGHA-UERJ. Mesa redonda ‘Agenda de Gênero’ . YouTube, 27 mai. 2025. Transmitido ao vivo. Disponível em: < https://www.youtube.com/live/AmMe8-vAiTY > Acesso em: 10 jun. 2025.	

Registros de obra	
Secagem Rápida	2015
<p>Lisette Lagnado e Bernardo Mosqueira falam sobre a retirada de ‘Secagem Rápida’ da exposição Encruzilhada. [S.l.]: Vimeo, 2016. 1 vídeo [12min15s]. Publicado em: 7 Jan. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/151009507> . Acesso em: 5 jun. 2025.</p> <p>O artista Maurício Dias fala sobre o trabalho ‘Secagem Rápida’. [S.l.]: Vimeo, 2016. 1 vídeo [02min33s]. Publicado em: 17 Jan. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/152104937> Acesso em: 5 jun. 2025.</p>	

Fato Indumento	2015 – 2018
Parque Lage , 2015 < https://youtu.be/OMPNgMIigqU >	
PUC-RIO, 2016 < https://youtu.be/8WTL-s6PBG0?si=-hhFNcqqMr2T9MC6 >	
Residência Despina, 2017 < https://www.youtube.com/watch?v=NLffcGZTBV0 >	
Operação Bixa Presente	2016
Casa França-Brasil, 2016 < https://vimeo.com/290820344 >	
Putinha Terrorista	2016-2018
Putinha Terrorista #4, MASP, 2017 < https://www.youtube.com/watch?v=PbOwHKfhhU8 >	
Putinha Terrorista #5, Verbo, 2018 < https://vimeo.com/290820435 >	
Cuir Popcreto	2021
Registro das esculturas desmontadas e expostas: < https://vimeo.com/535610351 >	
Anúncio do minidoc: < https://www.facebook.com/watch/?v=700058757361324 >	
Cuir Mouvement	2022
Registros da instalação: < https://vimeo.com/873870925 > < https://vimeo.com/731034682 >	
Lyz Atômica	2020
Link para a videoarte: < https://www.youtube.com/watch?v=-Y4uWd5jz4o >	
Cavalo de Troia	2022
Link para a videoarte: < https://www.youtube.com/watch?v=SjFPhqchadA&list=RDSjFPhqchadA&start_radio=1 >	

Fonte: pesquisa documental da autora

Anexo 2: Levantamento de links sobre Lyz Parayzo (2013 – 2023)

Materiais sobre a exposição [Os Corpos são as Obras] da residência Despina.

<<https://www.tropicuir.org/obras-corpo/>> <<https://despina.org/os-corpos-sao-as-obras/>>

Texto curatorial da individual [Lyz 40º] por Gabriela Davies

<extraído da Wayback Machine e reproduzido no [anexo 5](#) para preservação>

Texto curatorial da individual [Quem tem medo de Lyz Parayzo], por Tales Frey:

<<https://www.vervegaleria.com/exposicoes/quem-tem-medo-de-lyz-parayzo/#galeria>>

Release da individual [Cuir Popcreto]:

<<https://www.maushabitos.com/events/exposicao-cuir-popcreto/>>

[Mercredis Art Party]

<<https://www.espacel.net/art-party/>>

[Porno Chic]

Informações sobre a exposição e texto de Pascal Rousseau:

<<http://arteinformado.com/agenda/f/porno-chic-199842>>

Texto crítico no portal Le Chat Perché:

<<https://le-chat-perche.ch/porno-chic/>>

Texto curatorial de [Playing with Lyz Parayzo] por Luise Malmaceda.

<<https://www.lyzparayzo.com/playing-with-lyz-parayzo>>

Publicações no Instagram sobre a exposição [Vórtex]:

<https://www.instagram.com/p/CqGrSUJvVIH/?img_index=5>

<https://www.instagram.com/p/CqEEVpYvFO5/?img_index=5>

[29/06 /2018] Programação da mostra ‘Verbo’ 2018

<<https://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/008402.html>>

[12/11/2018] publico.pt: De manicure activista a “putinha terrorista”, Lyz Parayzo faz arte de guerrilha através do corpo.

<<https://www.publico.pt/2018/11/12/culturaipsilon/noticia/manicure-activista-putinha-terrorista-lyz-parayzo-faz-arte-guerrilha-atraves-corpo-1850043/>>

[18/08/2018] **Pivô: 12a Edição do Ateliê Aberto**

<<https://dev.pivo.org.br/eventos/12a-edicao-do-atelie-aberto/>>

[2019] **Plural**

<<https://alexferraz.com.br/2019/10/11/galeria-aymore-recebe-plural/>>

<<https://rotacult.com.br/2019/10/galeria-aymore-recebe-plural/>>

[08/2019] **flertai: Verve Galeria exhibe primeira individual de Lyz Parayzo**

<<https://flertai.com.br/2019/08/verve-galeria-exibe-primeira-individual-de-lyz-parayzo/>>

[01/09/2019] **Às na Manga: Trans is beautiful! Élle de Bernardini e Lyz Parayzo ganham exposições individuais na Verve Galeria.**

<<https://asnamanga.com/trans-is-beautiful-elle-de-bernardini-ganha-expo-individual-que-investiga-o-uni-verso-do-genero/>>

[08/01/2021] **Casa Triângulo: Lyz Parayzo, nova artista representada pela Casa Triângulo**

<<https://www.casatriangulo.com/pt/news/71-lyz-parayzo.-nova-artista-representada-casa-triangulo-sao-paulo-brazil/>>

[29/01/2021] **ArtRio: “Por que não existe o dia do homem branco cis?”, uma conversa com a escultora Lyz Parayzo**

<<https://artrio.com/noticias/por-que-nao-existe-o-dia-do-homem-branco-cis-uma-conversa-com-a-escultora-lyz-parayzo>>

[25/05/2021] **Prêmio PIPA: Last month to see “Porno Chic”, by Lyz Parayzo**

<<https://www.pipaprize.com/2021/05/lyz-parayzo-presents-porno-chic/>>

[28/01/2022] **ArtRio: Uma carta-panorama-manifesto de Lyz Parayzo para o Dia da Visibilidade Trans**

<<https://artrio.com/noticias/uma-carta-panorama-manifesto-de-lyz-parayzo-para-o-dia-da-visibilidade-trans>>

[27/04/2023] **New York Times: Call Them Dissidents. But Don't Call Them Feminists.**
<<https://www.nytimes.com/2023/04/27/arts/design/brazil-women-artist-exhibition-shiva-galleri.html>>

[20/07/2023] **The Art Newspaper (Fr): Le Prix Jeudi des Beaux-Arts attribué à l'artiste brésilienne Lyz Parayzo**
<<https://www.artnewspaper.fr/2023/07/20/le-prix-jeudi-des-beaux-arts-attribue-a-lartiste-brasilienne-lyzparayzo>>

[21/03/2024] **RFI: Lyz Parayzo, a artista que transforma a violência em escultura**
<<https://www.rfi.fr/pt/programas/em-directo-da-redac%C3%A7%C3%A3o/20240321-lyz-parayzo-a-artista-que-transforma-a-viol%C3%Aancia-em-escultura>>

[29/03/2024] **Notícias UOL: Paris: Artista brasileira transfigura olhar pós-colonial sobre corpos dissidentes com violência do metal**
<<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2024/03/29/paris-artista-brasileira-transfigura-olhar-pos-colonial-sobre-corpos-dissidentes-com-violencia-do-metal.htm>>

Fonte: pesquisa documental da autora

Anexo 3: Exposições individuais de Lyz Parayzo (2019 – 2023)

Ano	Título	Local	Curador (ou crítico)
2019	Lyz 40°	Galeria Aymoré (Rio de Janeiro, Brasil)	Gabriela Davies
2019	Quem tem medo de Lyz Parayzo?	Galeria Verve (São Paulo, Brasil)	Tales Frey
2020	Cuir Popcreto	Maus Hábitos (Porto, Portugal)	-
2020	Mercredis Art Party	Espace_L (Genebra, Suíça)	Gabriel Republicano
2021	Porno Chic	Espace_L (Genebra, Suíça)	Pascal Rousseau
2022	Cuir Mouvement (Diploma Exhibition)	Atelier Anne Rochette, Beaux-Arts de Paris (Paris, França)	-
2022	Parayzo	Casa Triângulo (São Paulo, Brasil)	Julia Tavares
2023	Playing with Lyz Parayzo	Sarah Crown Gallery (Nova York, EUA)	Luise Malmaceda

Fonte: Portfólio da artista, consultado em 2025. Disponível em:

<https://www.lyzparayzo.com/_files/ugd/0d7058_ec9786dd555f4ef688e22a659ae9761c.pdf>

Anexo 4: Exposições coletivas de Lyz Parayzo (2013 – 2023)

Ano	Título	Curadoria / Instituição	Cidade/País
2015	Bem Me Cuir	Instituto de Artes da UERJ	Rio de Janeiro, Brasil
2017	Histórias da Sexualidade	MASP (cur. Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz, Pablo León de La Barra)	São Paulo, Brasil
2017	Os corpos são as obras	Largo das Artes	Rio de Janeiro, Brasil
2017	Mostra Performatus #2	SESC Santos	São Paulo, Brasil
2017	Imersões	Casa França Brasil	Rio de Janeiro, Brasil
2017	Abre Alas 13	A Gentil Carioca Gallery	Rio de Janeiro, Brasil
2017	Experiência n6 – Uterotopias	Espaço Mesa	Rio de Janeiro, Brasil
2018	Prêmio EDP – finalistas	Instituto Tomie Ohtake	São Paulo, Brasil
2018	Tensões Contidas	PUC-SP	São Paulo, Brasil
2018	Falo Mágico	Lamb Arts Gallery	São Paulo, Brasil
2018	Adorno Político	Maus Hábitos	Porto, Portugal
2018	Mulheres na Coleção do MAR	MAR	Rio de Janeiro, Brasil
2018	Interstícios	Átomos	Rio de Janeiro, Brasil
2018	Vozes Agudas	Studio 397	São Paulo, Brasil
2018	A retomada da imagem será a presença	Galeria Oriente	Rio de Janeiro, Brasil

2018	Faça Você Mesm_	Espaço Mesa	Rio de Janeiro, Brasil
2019	Estratégias do feminino	Santander Cultural	Porto Alegre, Brasil
2019	Histórias Feministas: Artistas depois de 2000	MASP	São Paulo, Brasil
2019	Anuário	Galeria Municipal do Porto	Porto, Portugal
2019	O corpo além do corpo	Espaço Ponder 70	São Paulo, Brasil
2019	Passeata	Galeria Simone Cadinelli	Rio de Janeiro, Brasil
2019	Jungle Juice	Casa da Luz	São Paulo, Brasil
2020	Demain será autre jour	Les Grandes-Serres de Pantin	Paris, França
2021	Ágora – Bienal de Arte Contemporânea de Maia	Bienal de Maia	Maia, Portugal
2021	BãoM!!!!	Poste Matosinhos	Matosinhos, Portugal
2021	Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre	Instituto Tomie Ohtake	São Paulo, Brasil
2021	Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros	Instituto Moreira Salles	São Paulo, Brasil
2021	Trojan Horse Behind Glass / Chapter II: Cuir Cuir	NICC	Bruxelas, Bélgica
2022	Um Enorme Passado pela Frente	Plataforma Revólver	Lisboa, Portugal
2022	Tu m'ouvres tes bras et on fait un pays	Galerie Ilian Rebei	Paris, França
2022	We Killed the Bunny	Galeria Baró	Palma de Mallorca, Espanha
2022	Watú não está morto	Instituto de Estudos Brasileiros – USP	São Paulo, Brasil

2022	Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros	SESC Sorocaba	Sorocaba, Brasil
2022	Mapa da estrada: novas obras no acervo da Pinacoteca de SP	Pinacoteca	São Paulo, Brasil
2023	Coração na mão	Galerie Salon H	Paris, França
2023	Dissident Practices: How Brazilian Women Artists Respond to Social Change	Anya and Andrew Shiva Gallery – John Jay College	Nova York, EUA
2023	Sol, Sal, Brilho Brilhas	Espaço Vaga	Ponta Delgada, Açores
2023	Carolina Maria de Jesus: um Brasil para brasileiros	MAR	Rio de Janeiro, Brasil
2023	Sur le Feu	Beaux-Arts de Paris	Paris, França
2023	A première Vue	Galerie Arnaud Lefebvre	Paris, França

Fonte: Portfólio da artista, consultado em 2025. Disponível em:

<https://www.lyzparayzo.com/files/ugd/0d7058_ec9786dd555f4ef688e22a659ae9761c.pdf>

Anexo 5 - Texto curatorial de *Lyz 40°*, por Gabriela Davies
(extraído da Wayback Machine e reproduzido aqui para preservação.)

<<https://web.archive.org/web/20191202131822/http://revistacaju.com.br/2019/10/10/lyz-40/>>

Lyz 40° se configura através de uma narrativa carioca-kitsch-tropical a partir das linguagens de rua da cidade onde nasceu e viveu a maior parte de sua vida. Hoje, já em seu segundo deslocamento após residir em São Paulo, vive em Paris, fazendo da exposição uma releitura afastada da cidade “caos-tropical”.

O Rio de Janeiro, o paraíso maravilhoso das praias mais bonitas do mundo, também é palco de grandes atos de violência dos mais variados tipos. As atenções da mídia aos crimes nem sempre são homogêneas ou solidárias às vítimas, ou melhor... na maioria das vezes é questionado se a vítima possuía integridade suficiente para ter sido mantida viva. E por sua vez, a integridade geralmente está atrelada também ao corpo da vítima. A comunidade LGBTQ+ é uma das mais afetadas por preconceito e violência nas ruas cariocas.

Mas em nome da beleza, do espírito despojado e do humor leve, não questionamos e muito menos resolvemos esses crimes e ações nefastas na frequência e da forma que deveríamos. Não é à toa que Lyz Parayzo avaliou a ironia da situação carioca e criou uma série de obras que desafiam o olhar e a suposta verdade da nossa sociedade patriarcal. Através de releituras de anúncios urbanos de serviços sexuais, ela se dispõe a descolonizar esse olhar, dar palestras sobre as dívidas históricas e armar pessoas com joias bélicas contra o “macho-astral”. Seu corpo é palco para isso. Sua forma transsexual permite essa descolonização de visão e o início do diálogo de inclusão ao ser, em si, um espaço deslocado e um campo aberto para a multiplicidade de pensamento e crítica.

Enquanto os posters estimulam a contemplação do problema em questão, as obras bélicas são o armamento dessa luta. Suas “Bixinhas”, objetos baseados nas famosas obras de Lygia Clark, têm cerdas afiadas para prevenir que o espectador manipule. Estas não têm dobradiças, seus corpos não mudam nem ganham novas formas ao serem manipuladas. Elas optaram por uma forma e desta forma ficarão, sem que ninguém ameace impor mudança nelas. Cada uma tem a sua estrutura, podendo unir círculos a quadrados ou não, com as cerdas sempre exageradas. São obras-armas para a proteção desta manipulação da sociedade.