

**IMAGEM, MEMÓRIA E DISSIDÊNCIA NA POÉTICA DE BENEDITO FERREIRA.
ENTREVISTA COM BENEDITO FERREIRA**

**IMAGEN, MEMORIA Y DISIDENCIA EN LA POÉTICA DE BENEDITO FERREIRA.
ENTREVISTA CON BENEDITO FERREIRA**

**IMAGE, MEMORY, AND DISSIDENCE IN BENEDITO FERREIRA'S POETICS.
INTERVIEW WITH BENEDITO FERREIRA**

Emilliano Alves de Freitas Nogueira (UFG)

RESUMO: Nesta entrevista, o artista visual e pesquisador Benedito Ferreira, que valoriza em seus trabalhos a experiência prática e a imersão criativa, enfatiza a importância dos arquivos em suas pesquisas. Ele investiga a memória coletiva e a montagem como ato curatorial capaz de desestabilizar narrativas estabelecidas, desenvolvendo a criação de novas historiografias. Ao utilizar imagens capturadas ou colecionadas em contextos cotidianos e festivos, particularmente no Centro-Oeste brasileiro e na comunidade LGBTQIAPN+, evidencia-se a força política e poética da memória. Em seus filmes, o pesquisador aborda sexualidades dissidentes e suas subjetividades, produzindo trabalhos que exploram as territorialidades e afetividades. Produzindo obras ricas em lirismo e transgressão, Benedito Ferreira trata a memória como um poder de transformação e expressão.

Palavras-chaves: arte contemporânea; memória; dissidência

ABSTRACT: In this interview, visual artist and researcher Benedito Ferreira, who values practical experience and creative immersion in his work, highlights the importance of archives in his research. He investigates collective memory and montage as a curatorial act capable of destabilizing established narratives, fostering the creation of new historiographies. By utilizing images captured or collected in everyday and festive contexts, particularly in Brazil's Midwest and the LGBTQIAPN+ community, the political and expressive power of memory becomes evident. In his films, the researcher addresses dissident sexualities and their subjectivities, producing works that explore territorialities and affectivities. Creating works rich in lyricism and transgression, Benedito Ferreira approaches memory as a source of transformative and expressive potential.

Keywords: contemporary art; memory; dissidence.

RESUMEN: En esta entrevista, el artista visual e investigador Benedito Ferreira, que valora en sus trabajos la experiencia práctica y la inmersión creativa, enfatiza la importancia de los archivos en sus investigaciones. Él explora la memoria colectiva y el montaje como un acto curatorial capaz de desestabilizar narrativas establecidas, desarrollando la creación de nuevas historiografías. Al utilizar imágenes capturadas o colecionadas en contextos cotidianos y festivos, particularmente en el Centro-Oeste brasileño y en la comunidad LGBTQIAPN+, se evidencia la fuerza política y poética de la memoria. En sus películas, el



investigador aborda sexualidades disidentes y sus subjetividades, produciendo trabajos que exploran territorialidades y afectividades. Con obras ricas en lirismo y transgresión, Benedito Ferreira trata la memoria como un poder de transformación y expresión.

Palabras clave: arte contemporáneo; memoria; disidencia

ENTREVISTA REALIZADA EM 21 JANEIRO DE 2025.

Benedito Ferreira [Itapuranga (GO), 1989. Vive e trabalha em Goiânia (GO)] é artista visual e pesquisador, com investigações que exploram a imagem como escrita, a poética dos arquivos e as montagens que borram os limites entre *documento* e *ficção*. É Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Entrevistador (E): Sua trajetória artística é marcada pelo trânsito e diálogo entre diferentes linguagens, como audiovisual, cenografia, objetos e fotografia, sem hierarquias. De que forma suas experiências e formações nessas áreas contribuíram para a construção de sua poética? Como se dão as fronteiras entre essas linguagens? Como essas linguagens se conectam durante a produção de trabalhos em diferentes meios?

Benedito Ferreira (BM): Acredito que cada campo mencionado por você oferece ferramentas específicas, mas, sobretudo, perspectivas que se complementam e dialogam. Minha formação e experiência em cinema e direção de arte, por exemplo, moldaram, no primeiro momento, meu olhar para a composição e a materialidade da cena, enquanto a fotografia me ajudou a transitar pela cidade e a constituir um grande arquivo. Digo que é uma abordagem sem hierarquias porque fui descobrindo meus interesses conforme fui me aproximando de projetos que impuseram novos aprendizados e maneiras de estar dentro da arte. Prefiro estar dentro do que estar diante da imagem, por exemplo. Não tenho predileção por cinema ou fotografia, apenas acredito que cada projeto vai dando pistas da linguagem a ser empreendida. Gosto de ser vencido por meus projetos, de sair exaurido dos processos criativos. Essas experiências alimentam minha poética ao permitir que eu explore diferentes camadas de significado nos trabalhos. As



instalações têm me sensibilizado para a espacialidade e a relação entre os corpos e os objetos, enquanto o cinema sempre ofereceu o entendimento mais dinâmico da dilatação do tempo e da importância do trabalho em equipe. Já os objetos e as fotografias, ao se colocarem como memórias adquiridas em antiquários, feiras livres, mercados de pulgas e leilões on-line, permitem a descoberta de um outro tipo de vestígio, uma outra maneira de colecionar as coisas ao meu redor.

(E) Já que você citou os arquivos, gostaria de lembrar que os mesmos têm um papel central em sua produção artística. Como você enxerga a potência poética e política desses materiais na construção de narrativas artísticas?

(BM): Mais do que os próprios arquivos, acredito que o ato de colecionar me instiga ainda mais. Sempre fotografei obsessivamente Goiânia, movido pela convicção de que estava diante de uma cidade ainda pouco fotografada. Com o tempo, percebi que as imagens produzidas formavam uma coleção complexa e multifacetada do centro da cidade, o que chegou a me fazer ser reconhecido nas ruas pelos fotografados. Essa prática criativa conduziu à constituição de um arquivo próprio, em que grande parte das imagens dialoga com a ideia de espontaneidade e com a zona limítrofe entre documento e ficção, questões que são amplamente debatidas na história da imagem e do cinema. As imagens produzidas ao longo dos anos evocam a convocação do coletivo, ora em circunstâncias generosas, ora de maneira invasiva. Na prática da montagem dessa coleção, as combinações surgem como estratégias para desestabilizar o presente. Talvez o que realmente me mova seja a criação de um grande arquivo de Goiânia, pensado para ser apresentado e difundido em espaços expositivos, cênicos, virtuais, editoriais, coletivos, educativos, espaços sobretudo acolhedores. A montagem, nesse contexto, assume um papel central, associando-se a uma atitude curatorial que busca narrar outras histórias da arte e propor novas historiografias, com relevos que podem ou não seguir um percurso teleológico.



(E) E politicamente? Como os arquivos agem?

(BM): Politicamente, os arquivos representam a disputa por memória e poder. Foi esse aspecto que despertou meu interesse quando tive acesso à coleção do artista goiano Samuel Costa, doada por sua família ao Museu da Imagem e do Som de Goiás. A coleção é composta por correspondências, livros, periódicos, diários, cartazes, catálogos de arte, ampliações fotográficas em preto e branco e em cores, cartões postais, gravuras, xilogravuras, suportes filmicos como negativos e diapositivos, além de objetos pessoais e profissionais, como discos, portfólio, coleção de moedas e selos. Todos esses elementos, em sua multiplicidade, dialogavam diretamente com o meu arquivo fotográfico, possibilitando conexões inéditas entre o que produzi e o que Samuel Costa deixou como legado. Quer dizer, pensei que seria interessante colocar a minha produção em diálogo com a de Samuel, artista que passou parte significativa de sua vida em Paris. Para mim, o arquivo só alcança sua força plena quando circula por meio da montagem, da combinação. Entendo a montagem como um gesto curatorial por excelência, e dela extraio três conceitos fundamentais. O primeiro, chamo de a dúvida dor, que rompe com os limites estabelecidos entre ficção e documentário. O segundo, que é a frustração espectral, oferece uma montagem que busca desestabilizar as expectativas de acolhimento do espectador. Sempre considero que o espectador deve atuar como montador, em parceria com o artista. E o último é a profusão labiríntica, em que a montagem desafia os apagamentos deliberados presentes nos arquivos. Além disso, uso a ficção como uma tática imaginativa de futuros, explorando a entrevista, a maleabilidade entre texto e fotografia e a interação entre lirismo e trivialidade. A montagem se torna o primeiro ato capaz de desestabilizar a ideia de arquivo como algo fixo ou definitivo, transformando-o em um território dinâmico, que conecta temporalidades discordantes.



(E) No álbum *Debí tirar más fotos*, o artista portoriquenho Bad Bunny canta a ideia de fotografias que não foram feitas. Na contemporaneidade, em que a criação de imagens é massiva e frequentemente efêmera, como você percebe o papel das mesmas na preservação da memória e na construção de significados? É possível pensar na produção de imagens como uma forma de demarcação de poder? Como essa dinâmica influencia ou desafia a maneira como você constrói suas próprias imagens?

(BM): Às vezes, gostaria de destituir o poder das imagens que encontro, coleciono ou produzo, mas sei que isso exige uma postura de ruptura diante delas. A verdade é que não posso fazer outra coisa além de capturar essas imagens. Sei que a efemeridade das imagens parece, à primeira vista, ir contra a noção de preservação ou mesmo de arquivo. No entanto, tenho afirmado que posso constituir imagens e, deliberadamente, destruí-las. É o que acontece no projeto *Cavalo Sem Nome*, no qual destruo as imagens que eu produzi em 2014, durante uma das maiores cavalgadas do Brasil, que partia de Goiânia com destino ao município de Aruanã, na região noroeste de Goiás. Essa cavalgada percorreu mais de 300 quilômetros ao longo de 10 dias, quase inteiramente por estradas de terra, atravessando um Goiás pouco conhecido, profundamente rural e tradicional. O trajeto começou na segunda semana de julho daquele ano, saindo de Goiânia e passando por Goianira, Avelinópolis, Americano do Brasil, Goiás, Buenolândia e, finalmente, Aruanã, cidade banhada pelo Rio Araguaia. Anos depois, ao revisar as mais de 20 horas de material produzido, percebi padrões nos enquadramentos das paisagens e na repetição de certas artimanhas na apresentação do entra e sai de cavalos e cavaleiros em cena. As imagens também capturavam os campos de soja que consomem a paisagem do cerrado e os detalhes da arquitetura de casebres e pontes empoeiradas. Esse material compõe o filme *Cavalo Sem Nome*, projeto que se transforma a cada exibição. Assim, a cada convite para mostras ou exposições, realizo um novo corte do material. Após o período de exibição em espaços institucionais, os arquivos utilizados e até mesmo a versão exibida são



permanentemente deletados do único HD em que estavam armazenados. Essa curadoria deliberada visa aniquilar os arquivos, criando um processo contínuo de recomeço, como um filme sem fim que desafia os artifícios narrativos tradicionais dos *road movies*. Cito esse exemplo para mostrar que a efemeridade também tem seu valor na construção poética. De certo modo, é possível apreendê-la e integrá-la como parte do processo criativo. A dinâmica de produzir e destruir, de arquivar e desarquivar, exemplifica o poder abrangente que envolve não apenas o ato de criação, mas também a forma como nos relacionamos com o que temos produzido.

(E) Sua produção de imagens em Goiânia abrange desde o cotidiano no centro da cidade até corpos dissidentes em festas LGBTQIAPN+. Você utiliza uma expressão bonita para descrever o seu trabalho que é colocar o seu *corpo em situação de ateliê*, sugerindo uma imersão/relação direta com o ambiente e os corpos que retrata. Como é tornar-se parte da cena que você documenta? Como essa prática de imersão influencia o modo de abordar e representar esses corpos e contextos em seu trabalho artístico?

(BM): Certa vez, ao fotografar as festas que se concentram majoritariamente no centro de Goiânia, notei que o público passou a me reconhecer. Eu era "o cara estranho com a câmera", embora desejasse me assemelhar à imagem do fotógrafo moderno, completamente integrado à rua, à procura do tão almejado "instante decisivo" (risos). Acontece que fui apelidado de "o fotógrafo da festa", como se tivesse sido contratado por alguém (risos). Era difícil explicar que não, que eu estava ali por vontade própria, porque aquele lugar e aquelas pessoas me interessavam profundamente. No início, o apelido me incomodava, mas, com o tempo, aprendi a me divertir com ele e a fazer jus ao título. Passei a criar laços com muitos dos fotografados, devolvendo a eles as fotos realizadas.

(E) Existe uma dimensão cultural muito forte na imagem da festa?



(BM): Sem dúvida. Georges Bataille explorou a ideia de festa como um momento de excesso e transgressão, defendendo que as festas permitem romper normas sociais e expressar paixões de maneira intensa. Para mim, no contexto da comunidade LGBTQIAPN+, as festas desempenham um papel ainda mais profundo. Elas tornam-se espaços de liberdade, onde as pessoas podem se libertar das expectativas sociais e celebrar suas identidades de gênero e sexualidade. São momentos de catarse coletiva, em que emoções reprimidas encontram expressão em uma celebração conjunta. Lembro-me, nesse contexto, do impacto que tive quando descobri, ainda durante a faculdade, as fotografias de Madalena Schwartz e Peter Hujar. Suas obras são referências fundamentais para a cultura da noite e a documentação das pessoas que compõem essa realidade. Gosto de refletir que as imagens não apenas revelam corpos em liberdade, mas também criam espaços de acolhimento, em que a intromissão no cotidiano das pessoas retratadas não é leviana, mas cuidadosa, sem arestas. Depois de tantos anos fotografando as festas, percebi que elas funcionam como um escudo e, ao mesmo tempo, uma força motriz do desejo, da convivialidade. São espaços que ajudam a lidar com o preconceito e possibilitam o encontro com um outro tipo de família que nasce na noite, no compartilhamento de experiências com seus pares, e na irmandade forjada nessas relações. Um corpo que se propõe a fotografar esses eventos precisa, antes de tudo, frequentá-los. A fotografia, nesse caso, só faz sentido quando sou capaz de colocar o meu corpo em situação de ateliê. A diferença está em assumir um risco. Não sou um artista de escritório.

(E) Realmente, você não é. Basta lembrarmos dos seus dois filmes. Em *A Última Imagem* e *GRANADA*, você traz figuras principais que são homens gays, representados em contextos marcados pela dissidência, como a cegueira e a velhice?

(BM): *A Última Imagem* e *GRANADA* foram realizados de forma concomitante. Aconteceu assim, sem muito planejamento. Embora tenham surgido



em contextos distintos — em países e momentos diferentes —, o processo de filmagem e montagem de ambos os filmes esteve interligado, de modo que algumas questões abordadas em um acabam reverberando no outro. *A Última Imagem*, meu primeiro longa-metragem, foi concebido com o intuito de acompanhar o cotidiano de um amigo e poeta brasileiro que vive na França com seu marido. A diferença de idade entre eles me chamava a atenção. O que nos uniu de imediato foi o nome em comum. Éramos dois Beneditos em um jantar de Natal em Paris. As primeiras imagens do meu amigo dançando *Like a Virgin* foram realizadas em uma estação de metrô no centro da capital francesa. Depois, Benedito ensaia tocar flauta, Benedito exhibe a fechadura de um dos quartos, Benedito acaricia seu gato. Benedito passeia no parque de diversões, cruza uma rua movimentada, dança com duas amigas. Uma fotografia no zoológico da cidade, quatro fotografias de seu casamento. De costas para a câmera, filmei o casal comentando a importância dos registros. Em outro momento, o poeta cego decide que dois arquivos precisam ser refilmados para garantir um aspecto de alta definição que não comprometa o resultado do filme, que se constrói à medida que os acordos de montagem são expostos ao espectador. Busquei dar agência aos personagens sobre o que podia ser executado. A deficiência visual, por exemplo, não é o foco principal, mas sim a frustração de tentar realizar um filme que, por vezes, se torna inviável pela incompatibilidade de interesses entre quem filma e quem é filmado. Quero que o espectador saiba parcialmente dos acordos, que tenha pistas das negociações. Em uma das cenas mais marcantes, o casal dança e se beija apaixonadamente. A ação não é interrompida pela montagem; dura o tempo necessário. Para mim, a literalidade é uma das formas mais desestimulantes de se fazer arte. Ela impede que o espectador alimente sua própria subjetividade. Muitos trabalhos de artistas LGBTQIAPN+ caem nesse literalismo. São obras legendadas, verborrágicas, que não permitem a subjetividade de um outro.





Fig. 01. Frame de *A Última Imagem* (2021). Fonte: Arquivo de Benedito Ferreira

(E) Seus filmes se encerram de diferentes maneiras. Em *A Última Imagem* acontece a cena do protagonista circulando descalço no interior do esqueleto de uma serpente marítima e *GRANADA* finaliza com a sequência do flamenco, com o personagem ocupando o centro do enquadramento. Ele parece reivindicar a própria presença por meio das castanholas?

(BM): Em *A Última Imagem*, descobrimos a escultura da Serpente do Oceano, uma obra monumental do artista sino-francês Huang Yong Ping, inaugurada em 2012 e instalada em Saint-Brevin-les-Pins, no norte da França. Naquela porção de terra, o estuário marca o encontro de dois tipos de água, doce e salgada, uma fusão de forças opostas que se complementam. Como disse, somos dois Beneditos em cena. Para mim, o poeta cego vence os obstáculos quando finalmente derrota o animal que emerge das profundezas. Ele é alguém que, enfim, pode seguir sua vida. É um discurso vitorioso, que revisita o passado. Já em *GRANADA*, a sequência final nasce de um rompante, de um convite espontâneo

que faço ao personagem: "Vamos fazer uma cena lá fora?". Decido dar forma ao grande espetáculo que ele sempre sonhou. Ele é alguém que pertence a uma geração diferente da minha, com outros anseios e expectativas. Chamo essa cena de *A Batalha das Castanholas*. É a única que ele pediu para assistir assim que foi concluída, e ali ele se realiza. Para ele, aquele momento é mais que uma performance. É a concretização de um desejo adormecido, uma catarse.

(E) Em GRANADA você procurou recuperar alguma questão presente em *A Última Imagem*? Como essas narrativas dialogam com as questões de sexualidade dissidente e que reflexões você busca provocar ao estimular essas vivências em seus trabalhos?

(BM): Em *GRANADA* proponho outra abordagem. O filme acontece em ambientes internos, vai pouco para a rua. A montagem está estruturada em quatro blocos, correspondentes a quatro encontros em diferentes casas em Goiânia e em cidades próximas. São as casas que o bailarino goiano Dom habitou ao longo do processo de realização do filme. Este dispositivo foi descoberto intuitivamente, eu apenas fui filmando despretensiosamente. Só fui assistir a todo o material quando, de fato, iniciamos a etapa de montagem. No primeiro encontro com Dom, procurei abrandar a conversa inicial, evitando avançar em temas que pudessem intimidá-lo futuramente, quando a câmera chegasse. Ele falava sobre as armadilhas da solidão em uma cidade homofóbica como Goiânia e o amor que sentia pelo teatro glamoroso que sempre o perseguiu. Ele relembrava suas viagens a São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Natal, Rio Branco e uma passagem por São Francisco, nos Estados Unidos, no auge da epidemia da AIDS. Essa estratégia só foi possível porque o filme é movido por tensões e recusa imperativos clássicos, permitindo uma experiência que alterna entre o concreto e o simbólico. Aprendi com Dom a realizar o filme possível, que não é nem o filme que ele queria, nem o que eu queria — é simplesmente o que pôde ser feito. Fomos atravessados pela violência da pandemia. Em ambos os filmes, opto pela ficcionalização da minha presença, seja



no condão do enquadramento ou na ação premeditada de ser colocado à margem pela câmera. Isso ocorre, por exemplo, quando me torno diretor, personagem e espectro, vestido de suéter vermelho nos arredores dos pontos turísticos de Paris, no corredor espelhado da estação de Châtelet, ou na passagem em que estou sentado ao lado de Dom, em sua cama, prestes a mostrar-lhe a imagem da velhice que ele resiste em aceitar... *GRANADA* só poderia acabar com a imagem do cerrado, o terreno descampado e o sol rarefeito. É um filme de Centro-Oeste.



Fig. 01. Frame de *GRANADA* (2023). Fonte: Arquivo de Benedito Ferreira.

(E) Você é um artista que vive e trabalha no Centro-Oeste brasileiro, uma região rica em diversidade cultural e simbólica, mas que frequentemente ocupa uma posição periférica dentro dos sistemas de arte contemporânea. Como as especificidades dessa territorialidade influenciam suas obras e as



narrativas que você cria? De que forma você explora essas conexões em sua produção artística?

(BM): Esse é um ponto central na minha prática artística. Goiânia, com sua diversidade cultural, acaba se tornando terreno fértil de contrastes que constantemente alimentam a minha produção artística. Ao mesmo tempo, sua posição periférica dentro dos sistemas tradicionais da arte contemporânea exige uma postura crítica em relação às narrativas hegemônicas que tendem a invisibilizar territórios como o nosso. Estar em Goiânia influencia minha produção artística ao trazer para o centro do debate questões que se conectam à paisagem, às relações humanas e aos símbolos locais. É uma tentativa de dialogar com a memória coletiva e individual de um lugar que, apesar de muitas vezes ser visto como “interior”, “isolado”, “caipira” ou “de gente menor”, carrega uma vastidão criativa. Exploro essas conexões ao adotar uma abordagem que mistura o documental e o ficcional, costurando imagens, objetos e narrativas que refletem a complexidade e os personagens que vão cruzando a minha rotina. Seja ao filmar paisagens que exemplificam os impactos do agronegócio no cerrado, ao investigar práticas culturais como as festas de eletrofunk, ou ao tensionar os significados da música sertaneja, procuro evidenciar a relação entre o local e o global. Afinal, por que o trabalho de um artista carioca é sobre o Brasil e o meu não? Reafirmo, com todas as letras, que sim, estou discutindo o Brasil a partir de Goiás. Meu ponto de partida é o Centro-Oeste, mas as questões que abordo atravessam fronteiras regionais e se colocam como reflexões amplas sobre o país. O Brasil é um país infinitamente complexo e Goiás, com suas especificidades, pode ser um espelho que reflete as contradições e complexidades como um todo. Goiânia me desafia a construir uma poética que resista à tentação de exotificar o lugar de onde venho.

(E) A música sertaneja, com o qual você estabelece um diálogo em sua produção, é frequentemente vista como um gênero musical marginalizado pela crítica e pela academia. Como você enxerga essa resistência em relação



ao sertanejo e de que forma sua obra propõe relacionar-se com esse estilo musical, considerando suas complexidades culturais e sociais?

(BM): A resistência ao gênero demonstra o imenso preconceito. O sertanejo é o ritmo mais ouvido no Brasil. Desde 2017, com a realização do filme *Algo do que fica*, a minha produção tem discutido a música sertaneja como elemento cultural do Centro-Oeste brasileiro. Mais do que uma expressão musical, as músicas sublinham as dinâmicas sociais e econômicas que são fundamentais para entender a identidade de Goiás. Em minhas obras, procuro investigar as camadas do eu-lírico presentes nessas músicas, muitas vezes explorando aspectos que transcendem os estereótipos associados ao gênero. Desejo alcançar uma abordagem que permita revisitar as narrativas populares, revelando tensões entre o rural e o urbano, o tradicional e o contemporâneo. Muitos museus dedicam um olhar apurado a exposições sobre o samba e o funk carioca, mas por que não o sertanejo? Qual é o impacto dessa produção musical na subjetividade das pessoas? Quem é arte e quem não é? Essas são questões que têm permeado meu pensamento cotidiano e que quero trazer cada vez mais para o meu trabalho. O sertanejo, especialmente no contexto de Goiás, é um fenômeno cultural profundamente enraizado, que dialoga tanto com a memória afetiva quanto com as transformações sociais e econômicas do Brasil. Goiás, por sua vez, vive um momento interessante no campo do cinema e das artes visuais, com produções que estão conquistando cada vez mais espaços de destaque nacional e internacional. Toda essa efervescência cultural me inspira a continuar explorando as conexões entre este território e os modos de vida que nele habitam, como se sentem e se expressam nesse espaço que é também muito contraditório.

(E) Para encerrar, como você enxerga as práticas artísticas na articulação de diálogos e reflexões sobre dissidências dentro dos contextos sociais e culturais do Brasil hoje?



(BM): Enxergo as práticas artísticas como espaços fundamentais para articular diálogos sobre dissidências. A arte tem a capacidade de desestabilizar normas, questionar hegemonias e abrir caminhos para perspectivas que muitas vezes são invisibilizadas e silenciadas. Muitos artistas têm produzido seguindo esses caminhos de enfrentamento. Eles têm reconhecido que as práticas artísticas são como lugares de resistência e reinvenção, capazes de refletir a complexidade de um país marcado por desigualdades. Ao trabalhar com temas como identidade, gênero, sexualidade, raça e territorialidade, muitos artistas não apenas ampliam o repertório de questões debatidas na esfera pública, mas também criam espaços de acolhimento para aqueles que se reconhecem nas dissidências. Para mim, o que mais chama a atenção é que essas formas de expressão não estão se esquivando do debate, elas estão em busca de um futuro mais inclusivo. O avanço das políticas conservadoras demonstra que a batalha é incessante.

Biografia do entrevistador

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (Sub-área: Artes Cênicas). Possui Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC/MG (2012) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Goiás - Regional Goiás. Atuou como cenógrafo do Curso de Teatro Universidade Federal de Uberlândia de 2010 a 2016. Foi professor no curso de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário do Cerrado Patrocínio em 2015. É membro do Coletivo de Ações Poéticas Urbanas. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: ações coletivas urbanas, arte contemporânea e cenografia.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/2799743573693187>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3261-0447>

