



VOLUME 47

ALMERINDA DA SILVA LOPES  
TAMARA SILVA CHAGAS  
THAYS ALVES COSTA  
(orgs.)

# Vozes femininas, lutas feministas

Olhares sobre a produção de artistas mulheres  
latino-americanas (séculos XX e XXI)



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

Valdemar Lacerda Júnior

**Chefe de Gabinete**

Aureo Banhos dos Santos

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,  
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabrícia Benda  
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,  
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,  
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht  
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi  
Tokumar, Sandra Soares Della Fonte

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,  
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



#### **Diretor da Graúna Digital**

Thiago Moulin

#### **Supervisão**

Laura Bombonato

#### **Seção de edição e revisão de textos**

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos  
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

#### **Seção de design**

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

#### **Projeto gráfico**

Edufes

#### **Diagramação e capa**

Bruno Ferreira Nascimento

#### **Revisão de texto**

MC&G Editorial

Fotografia da capa por

María Fuentes em

<https://unsplash.com/>.

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

V977      Vozes femininas, lutas feministas [recurso eletrônico] : olhares sobre a produção de artistas mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI) / Almerinda da Silva Lopes, Tamara Silva Chagas, Thays Alves Costa (organizadoras). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2023. 243 p. : il ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 47)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-547-2

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Artistas - relações com mulheres. 2. Arte latino-americano. 3. Arte - história. I. Lopes, Almerinda da Silva. II. Chagas, Tamara Silva. III. Costa, Thays Alves. IV. Série.

CDU: 7

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

**ALMERINDA DA SILVA LOPES  
TAMARA SILVA CHAGAS  
THAYS ALVES COSTA  
(orgs.)**

# **Vozes femininas, lutas feministas**

**Olhares sobre a produção de artistas  
mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI)**

 **EDUFES**

Vitória, 2023

For most of history, Anonymous was a woman.  
Virginia Woolf

## Prefácio

O aumento de cursos de pós-graduação no Brasil, nas últimas décadas, com a criação de mestrados e doutorados em universidades de todos os estados da federação, alavancou também a pesquisa nas diferentes áreas do conhecimento. Nas áreas das Ciências Humanas e das Artes, o aumento quantitativo e qualitativo foi, talvez, ainda mais significativo, pois permitiu melhorar a formação dos pesquisadores, ampliar conceitos e métodos de pesquisa, criar diálogos entre investigadores nacionais e internacionais e estabelecer fricções entre saberes de outros campos de conhecimento, sem que, no entanto, cada área perdesse a sua respectiva especificidade. No caso específico da arte, essa nova realidade fixou pesquisadores qualificados e produtivos no âmbito universitário das diferentes regiões do país, o que tem contribuído para potencializar a pesquisa e inserir na historiografia da arte artistas, obras, instituições culturais e eventos que até muito recentemente permaneciam desconhecidos ou esquecidos. A pesquisa e a visão historiográfica privilegiaram, até pelo menos o início da década de 1990, a produção criativa e crítica de homens brancos de classe média atuantes no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Era ali que atuavam os historiadores e críticos de arte mais experientes, que se localizavam as principais instituições culturais do país, as mais renomadas galerias comerciais e, conseqüentemente, as principais coleções públicas e privadas.

Esse panorama ajuda a entender por que, salvo raríssimas exceções, as produções dos chamados “estados periféricos” ainda não encontraram maior espaço na historiografia, sem contar que por preconceito, razões históricas e colonialistas, inúmeras produções foram, durante muito tempo, ignoradas ou relegadas ao esquecimento, acentuando ainda mais a assimetria entre as diferentes regiões do país. Vale citar, entre outras, a arte das mulheres, a cultura popular, a tecelagem, a cerâmica, o bordado, o artesanato realizado por negros e indígenas, a fotografia e a arquitetura vernacular das classes

trabalhadoras. Assim, apenas a produção artística de um número reduzido de nomes masculinos, afinada com os modismos internacionais, circulava deliberadamente pelas mais destacadas instituições culturais e por megaeventos realizados no Brasil e no exterior, o que fazia com que os artistas que almejassem desenvolver trajetórias bem-sucedidas ou reconhecidas se deslocassem para essas duas capitais.

A descentralização da informação cultural e das instituições, a melhoria dos meios de comunicação e a fixação de historiadores/pesquisadores em universidades de todas as regiões contribuíram para diminuir as distâncias e as assimetrias e para manter boa parte dos artistas produzindo nos seus estados de origem, sem perderem a sua identidade cultural. Fatores não menos significativos ocorreram desde a década de 1960, com a mudança do paradigma artístico e a hibridização da arte contemporânea, com a fusão e sobreposição de diferentes técnicas e processos e materiais — orgânicos e industrializados, nobres e ordinários, duráveis e efêmeros —, o que faria com que as antigas categorias e hierarquias artísticas — alta e baixa cultura, arte popular e erudita, arte primitiva e arte culta — se esgarçassem e fossem postas em xeque. Assim, produções antes desprezadas pelo mercado elitista e pelas instituições culturais passaram a ser reconhecidas, consumidas, pesquisadas e inseridas nos compêndios de história da arte, como atestam alguns dos textos que integram este livro.

A rejeição e exclusão da arte das mulheres da historiografia tem sua origem em fatores históricos e culturais. Nas sociedades patriarcais, elas receberam sempre grau de instrução inferior ao concedido aos homens, o que impediu que o sexo feminino usufruísse das mesmas condições sociais e de trabalho e fez com que as mulheres se mantivessem submissas ao pai e ao marido, os provedores do lar. Até quase o final do século XIX, essa realidade pouco havia mudado, sendo vedado às mulheres o acesso às academias de Belas Artes. E mesmo depois de adquirirem tal direito, ingressavam na qualidade de amadoras, mantendo-se a proibição de pintarem e desenharem nus e cenas de batalhas, entre outros temas acessíveis apenas aos homens.



Reservava-se às mulheres o direito de executarem tão somente assuntos “condizentes com o feminino”: flores, naturezas-mortas, paisagens, cenas do cotidiano ou em família... Mesmo sabendo-se que algumas mulheres da elite de longa data recebiam ensinamentos artísticos de mestres contratados pela família ou adentravam as academias, por amizade com professores ou por solicitação das famílias abastadas e influentes, a maioria das moças não pleiteava construir uma carreira profissional e sobreviver da arte. Os conhecimentos artísticos eram entendidos como símbolo de deferência e prestígio social e faziam parte da formação dos indivíduos do mais elevado escalão, como príncipes e princesas e outros membros da nobreza.

Entretanto, mesmo após a liberação, muitas mulheres que ingressavam nas academias artísticas tinham que conviver com o preconceito e o machismo de colegas, professores e familiares. Elas também não concorriam em igualdade de condições de concursos públicos para encomenda de obras pelo poder público, ou da disputa pelos prêmios de Viagem do Salão Nacional de Belas Artes, principal instância de reconhecimento dos artistas, que foram sempre concedidos aos homens. E não foram essas certamente as únicas causas que contribuíram para que, até pelo menos a metade do século passado, o número de mulheres que perseverou na carreira profissional se mantivesse restrito tanto no Brasil como em todo o continente americano. Isso levou a historiadora Linda Nochlin a indagar: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1973), resposta que a própria teórica americana afirmou ser de difícil diagnóstico, tanto por a própria indagação empanar forte preconceito como por envolver uma complexidade de fatores que não passam simplesmente pela vitimização ou pela alienação.

Obviamente que muitas artistas se viram também obrigadas a abandonar ou relegar ao segundo plano as respectivas carreiras para se dedicarem ao cuidado da casa, do marido e dos filhos. Outras mulheres se sentiram adentrando num mundo que lhes era estranho e hostil, considerando que até muito recentemente o sistema

artístico era integrado exclusivamente por indivíduos do sexo masculino: professores das academias, diretores de museus, galeristas, críticos, organizadores de exposições e colecionadores, profissionais que, obviamente, viam a produção feminina com certo desdém ou como de qualidade inferior à dos homens. Isso explica o reduzido número obras de artistas mulheres tanto nas grandes exposições institucionais como nas coleções dos museus, o que apenas muito recentemente começou a ser questionado por coletivos de ativistas e por feministas. Entre outros, vale citar a atuação do coletivo de ativistas americanas *Guerrilla Girls*, cujas integrantes preferem o anonimato, apresentando-se publicamente usando máscaras de gorila. O grupo surgiu em 1985 — no bojo do multiculturalismo e certamente tendo em mente a indagação levantada alguns anos antes pela citada contemporânea Linda Nochlin — para lutar contra a discriminação das mulheres e reivindicar a igualdade de gênero na arte. O *Guerrilla Girls* critica a insignificante presença de artistas mulheres nas exposições realizadas nas instituições americanas, como no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), participação essa que, na maioria dos casos, não chegava a 10% do total de homens.

A partir daí, o grupo de ativistas tem marcado presença em megaeventos como a Bienal de Veneza e em museus de vários países, onde expõe pôsteres e outdoors denunciando o tratamento assimétrico concedido aos homens brancos em detrimento das mulheres e das artistas negras. Os participantes do coletivo realizam pesquisas *in loco*, em que constataam realidades até então impensadas, entre elas, a assimetria presente nas coleções públicas e privadas de diferentes países com larga supremacia dos homens. No entanto, a porcentagem dos nus femininos representados nas obras das coleções de alguns museus chega a ser de 85%, o que levou o grupo feminista a indagar: *as mulheres precisam estar nuas para entrar em um museu?* O coletivo fez a mesma pergunta quando esteve no Museu de Arte de São Paulo (MASP), quando constatou existir realidade similar à das

instituições internacionais, sendo que apenas 6% das obras de arte do acervo são de mulheres, mas 60% dos nus são femininos (2017).

Se essas e outras indagações contribuíram para que, desde a década de 1990, outros grupos e vozes feministas levantassem essa mesma bandeira, vale destacar que em alguns países latino-americanos surgiram grupos de artistas feministas anteriormente ao citado grupo americano, a exemplo do *Grupo Polvo de Gallina Negra* (1983-1993), no México. Este questionava, em proposições públicas, não apenas o elitismo das instituições, mas também a própria condição social da mulher, a violência, o machismo e o feminicídio. O grupo confirmaria o poder da arte e da organização das mulheres, envolvendo-se na causa que defendia intelectuais, antropólogas, sociólogas e o alcance da mídia, inclusive televisiva, o que resultou, entre outras conquistas, na mudança das leis naquele país, punindo os violentadores e feminicidas com penas que estão entre as mais elevadas do mundo, chegando a 60 anos de prisão, sendo que, até então, a maioria deles sequer era incriminada e punida. Outro sinal evidente de mudança foi a inclusão nas programações das instituições culturais de número mais expressivo de exposições individuais, tanto de jovens artistas do sexo feminino, quanto de retrospectivas de artistas com trajetórias consolidadas, como sinaliza o texto de autoria do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, que analisa os autorretratos presentes na retrospectiva de Anna Bella Geiger (2020), realizada simultaneamente no Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP) e no SESC Avenida Paulista. Apesar de tratar-se de uma das mais importantes artistas contemporâneas brasileiras, com exemplar trajetória iniciada na década de 1950, e uma das pioneiras da arte conceitual no país (apropriação de cartões-postais, vídeo arte, fotomontagens), a obra dessa artista multimídia e intermídia carioca circulou mais no circuito internacional que no seu país, e não havia merecido, até aquela data, uma exposição de tal porte na capital paulista.

Assim, se ainda estamos longe de romper com a assimetria entre os gêneros no cenário expositivo e no âmbito da pesquisa, já é sensível

o crescimento de mostras de artistas do sexo feminino e de trabalhos acadêmicos realizados nos últimos anos sobre a produção criativa de mulheres que atuaram em diferentes tempos e espaços, como atesta o conjunto de textos publicados neste livro, organizado em parceria com duas jovens doutorandas, Tamara Chagas e Thays Alves. Parte desses textos é resultante de pesquisas de mestrado e de doutorado realizadas por jovens pesquisadoras, que confirmam a ousadia do caráter polissêmico das propostas e das trajetórias das artistas por elas estudadas. A outra metade dos textos foi escrita por reconhecidos pesquisadores/doutores que atuam na graduação e na pós-graduação de universidades públicas de diferentes estados brasileiros, cujas investigações centram-se, igualmente, na poética de artistas mulheres, a maioria delas ainda atuante em diferentes estados brasileiros. Tanto uns quanto outros resgatam documentos, artistas e obras de jovens emergentes, além de nomes conhecidos e trajetórias consolidadas, de diferentes países latino-americanos, algumas das quais permaneciam até bem pouco tempo à margem da historiografia da arte. É o que revela, por exemplo, o texto da pesquisadora Rita Lages Rodrigues (escrito em parceria com colegas), que presta tributo a duas artistas mineiras — Marlene Trindade (1936-2018) e Joice Saturnino de Oliveira (1957) —, as quais, a partir da década de 1980, produziram e ensinaram as chamadas Artes da Fibra (confecção de papel artesanal com fibras vegetais e tapeçaria) a alunos de diferentes gerações, na Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais e no Festival de Inverno de Ouro Preto e de Diamantina, organizado pela mesma instituição.

Coincidentemente, a maioria das abordagens e reflexões dos textos que integram o livro está voltada para diferentes meios experimentais e linguagens conceitualistas: arte postal, *performances*, *happenings*, livros, ações participativas, processos utilizados por um seletivo grupo de artistas mulheres de diferentes países do Cone Sul. A maioria dessas práticas possui um viés ideológico, insurgindo-se tanto como estratégia de comunicação quanto como contradiscurso e meio

de burlar a censura, o que torna tais gramáticas visuais e verbais pouco familiares aos militares, símbolos de resistência à violência, à falta de liberdade e à interferência das ditaduras militares no processo criativo. Refletem sobre essas produções conceitualistas femininas as seguintes autoras: Almerinda Lopes, Deborah Moreira de Oliveira e Karen de Amorim e Souza, Fernanda Pequeno, Tamara Chagas, Thaynã Targa e Thays Alves Costa. Outro segmento também contemplado no livro é o das imagens fotográficas produzidas por fotógrafas ou recodificadas por artistas contemporâneas. Arlane Gomes Marinho discute a produção de imagens de denúncia contra a violência social e política pela fotógrafa paulista Nair Benedicto, problemas que ela mesma sentiu na carne durante a prisão nos “anos de chumbo”. Erika Mariano e Ignez Capovilla refletem sobre a imagética de Rosana Paulino e Rosângela Rennó, artistas brasileiras que embora não sejam fotógrafas, se apropriam de imagens de indivíduos anônimos ou de familiares para reinseri-las em contextos artísticos por elas engendrados. Paulino apropria-se e recodifica imagens de mulheres negras para discutir questões raciais e de gênero e para escancarar a violência simbólica e física sofrida no ambiente doméstico e social. Rennó discute a função da fotografia e os conceitos de memória e esquecimento em um mundo repleto de imagens. Manipula imagens e recicla negativos fotográficos de pessoas anônimas, garimpados em antiquários ou encontrados em arquivos públicos e privados. Interfere na iconicidade das imagens recorrendo a diferentes processos, que inclui o acréscimo, a supressão, a substituição ou a inversão de alguns elementos que atravessam essa imagética.

A todos os autores, nossos sinceros agradecimentos por partilharem o resultado das pesquisas e nos concederem a publicação dos respectivos textos!

Almerinda da Silva Lopes

# Sumário

**A participação feminina na arte postal no Brasil: táticas para subverter a censura e denunciar a desigualdade de Gênero ..... 19**

*Almerinda da Silva Lopes*

|   |    |
|---|----|
| Introdução .....  | 19 |
| Buscando um lugar na história da arte .....                     | 22 |
| A Rede de Mail Arte enquanto tática para driblar a Censura..... | 34 |
| Referências .....   | 40 |

**A obra de Anna Bella Geiger e o colapso do autorretrato tradicional ..... 42**

*Tadeu Chiarelli*

**Mobilidades de Anna Maria Maiolino ..... 50**

*Fernanda Pequeno*

|                   |    |
|-------------------|----|
| Referências ..... | 63 |
|-------------------|----|

**Um ensaio sobre *Vitrina*, de María Teresa Hincapié: o corpo feminino como lugar do poético e da liberdade ..... 65**

*Tamara Silva Chagas*

|  |    |
|--|----|
| Considerações iniciais .....               | 66 |
| O caso da obra <i>Vitrina</i> .....        | 68 |
| O patriarcado e a dominação masculina..... | 71 |
| A mulher que se pretende livre.....        | 81 |
| Considerações finais .....                 | 85 |
| Referências .....                          | 86 |

**Violências nos espaços domésticos: um olhar a partir das produções de Aleta Valente, Priscila Rezende e Maria Ezcurra** ..... 89

*Thaynã Targa*

*Thays Alves Costa*

Apresentação ..... 89

A performance *Bombril* (2010), de Priscila Rezende: a voz dos silenciados 96

A invisibilização feminina em *Guardarropa del ama de casa perfecta* (2008), de Maria Ezcurra..... 101

*Eletrodoméstica* (2019), de Aleta Valente: os espaços domésticos e a solidão da maternidade ..... 106

Considerações finais: agradecimento às mulheres que lideram os lares e às trabalhadoras domésticas ..... 110

Referências ..... 111

**Novos caminhos: a trajetória transgressora da arte feminista latino-americana** ..... 114

*Karenn de Amorim e Souza*

Referências ..... 129

**Práticas conceitualistas de mulheres latino-americanas: gênero e arte sob a estética do terror** ..... 133

*Deborah Moreira de Oliveira*

Conceitualismos latino-americanos ..... 134

Gênero em práticas conceitualistas ..... 137

Graciela Carnevale..... 141

Leticia Parente ..... 143

Teresa Burga ..... 144

Ana Maria Maiolino ..... 146

Considerações finais ..... 147

Referências ..... 149

|  |     |
|--|-----|
| <b>Nair Benedicto: resistência e luta.....</b> | 152 |
|--|-----|

*Arlane Gomes Marinho*

|  |     |
|--|-----|
| Considerações iniciais .....   | 152 |
| Trajatória e contribuições para o fotojornalismo durante a<br>ditadura militar ..... | 156 |
| Uma mulher olhando para outras mulheres .....  | 163 |
| Considerações finais .....   | 170 |
| Referências .....  | 171 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Mulheres, narrativas e imagem dialética: invisibilidade histórica e<br/>apropriação de imagens .....</b> | 174 |
|---|-----|

*Erika Mariano*

*Ignez Capovilla*

|  |     |
|--|-----|
| Narrativas e influência político-social .....  | 174 |
| Invisibilidade histórica .....   | 178 |
| Imagem dialética e apropriação de imagens nas obras de Rosana Paulino e<br>Rosângela Rennó ..... | 186 |
| Referências .....  | 192 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Da fibra ao papel: o papel artesanal nas artes e o<br/>pioneirismo feminino.....</b> | 195 |
|---|-----|

*Rita Lages Rodrigues*

*Bárbara Lissa Alves de Campos*

*Bruni Emanuele Fernandes*

*Joice Saturnino de Oliveira*

|   |     |
|---|-----|
| Introdução .....  | 195 |
| A história do papel: entrecruzamento de tradições .....   | 198 |
| Mulheres nos mundos da arte e os deslimes entre arte e artesanato .....   | 200 |
| Sobre a relação entre papel artesanal e arte: o papel como linguagem<br>plástica e seu reconhecimento nos mundos das artes..... | 202 |



|   |            |
|---|------------|
| O papel artesanal como obra e o pioneirismo feminino no Brasil: dois olhares, múltiplos saberes ..... | 206        |
| Marlene Trindade .....  | 206        |
| Joice Saturnino de Oliveira.....  | 208        |
| A implementação da disciplina Artes da Fibra no currículo da Escola de Belas Artes da UFMG.....       | 210        |
| Considerações finais .....  | 212        |
| Referências .....   | 213        |
| <b>Sobre os autores.....</b>  | <b>217</b> |
| Organizadoras e autoras.....  | 217        |
| <i>Almerinda da Silva Lopes.....</i>  | <i>217</i> |
| <i>Tamara Silva Chagas.....</i>   | <i>217</i> |
| <i>Thays Alves Costa .....</i>  | <i>218</i> |
| Autoras(es) .....   | 218        |
| <i>Arlane Gomes Marinho.....</i>  | <i>218</i> |
| <i>Bárbara Lissa Alves de Campos .....</i>  | <i>219</i> |
| <i>Bruni Emanuele Fernandes.....</i>  | <i>219</i> |
| <i>Deborah Moreira de Oliveira.....</i>   | <i>219</i> |
| <i>Erika Mariano .....</i>  | <i>219</i> |
| <i>Fernanda Pequeno .....</i>   | <i>220</i> |
| <i>Ignez Capovilla.....</i>   | <i>220</i> |
| <i>Joice Saturnino de Oliveira .....</i>  | <i>221</i> |
| <i>Karenn de Amorim e Souza .....</i>   | <i>221</i> |
| <i>Rita Lages Rodrigues.....</i>  | <i>221</i> |
| <i>Tadeu Chiarelli .....</i>  | <i>222</i> |
| <i>Thaynã Targa.....</i>  | <i>222</i> |
| Pareceristas.....   | 222        |
| <i>Debora Pazetto .....</i>   | <i>222</i> |
| <i>Flora Romanelli Assumpção .....</i>  | <i>223</i> |
| <i>Jo A-mi.....</i>   | <i>223</i> |
| <i>Juliana Silveira Mafra.....</i>  | <i>224</i> |
| <i>Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.....</i>  | <i>224</i> |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <i>Simone Rocha de Abreu</i> ..... | 224 |
| <b>Lista de assuntos</b> .....     | 225 |

# *A participação feminina na arte postal no Brasil: táticas para subverter a censura e denunciar a desigualdade de Gênero<sup>1</sup>*

*Almerinda da Silva Lopes*

## INTRODUÇÃO

Se, nas últimas décadas, houve grande crescimento de movimentos descolonizadores reivindicando, entre outras questões, a igualdade de gênero, também não há como desconsiderar os avanços ocorridos na

---

<sup>1</sup> Uma versão mais condensada deste texto foi publicada nos anais do 27º Encontro Nacional da ANPAP (2018).

discussão e na busca, pelos artistas, de estratégias de enfrentamento a esses e outros problemas nos campos social, político e cultural. Surgiam, então, variadas proposições de apoio aos movimentos que lutam pelo reconhecimento da diversidade de gênero, contra o preconceito racial, a homofobia, a misoginia, as agressões à Natureza e pela inserção social e cultural das diferentes etnias. As lutas encetadas pelos afrodescendentes e indígenas, de modo mais marcante a partir da década de 1990, geraram uma série de problematizações e a discussão mais ampla dos direitos desses povos e as dívidas que os colonizadores têm com esses grupos sociais. Somavam-se, assim, aos movimentos feministas, que desde a década de 1960 pleiteavam obter, entre outras pautas, mais reconhecimento e valorização do papel das mulheres na sociedade contemporânea. Se ainda estamos muito longe de atingir níveis satisfatórios, quiçá iguais, não há como ignorar nesse último caso algumas conquistas e importantes avanços das discussões. Basta citar que as primeiras associações feministas surgiram em alguns países latino-americanos somente com a “segunda onda feminista”, nos anos 1960 e 1970, quando a maioria desses países se encontrava, então, sob a égide de regimes autoritários, sendo que os demais movimentos citados são ainda mais recentes.

Essa realidade política, somada à tradição histórico-cultural da América Latina, acabaria atrasando o início dos debates e formas de ação desses movimentos reivindicatórios feministas, cujas consequências se manifestam, ainda hoje, na desigualdade de oportunidades educacionais, trabalhistas e sociais entre homens e mulheres, bem como na notória assimetria entre a participação e a presença de obras femininas no sistema artístico como um todo. A exclusão das mulheres do sistema artístico tem um longo histórico e algumas explicações. Além de permanecerem por muito tempo impedidas de ingressar nas academias de Belas Artes — para não participarem das aulas de anatomia e de modelo vivo masculino —, as que as frequentaram, depois de derrubada essa barreira, tinham o direito de pintar apenas alguns temas considerados femininos: flores, naturezas-mortas, paisagens,

vistas e cenas do cotidiano. No Brasil, apenas após a Proclamação da República é que as mulheres passaram a ter direito a ingressar na Academia Nacional de Belas Artes (1893), direito que até então era concedido apenas aos homens, que além de frequentarem todas as aulas das academias, eram os pintores exclusivos dos temas considerados nobres: cenas históricas, religiosas, batalhas, nus e retratos. As mulheres foram até muito recentemente impedidas de se profissionalizar no campo da arte e de alcançar o devido reconhecimento por motivações machistas e preconceituosas, e não, obviamente, por falta de competência. Embora sejam conhecidas algumas raras exceções, principalmente entre as moças de maior poder aquisitivo, que no início do século XX passaram a estudar na Europa, como foi o caso de Tarsila do Amaral, a maioria delas, depois de concluir os estudos artísticos, acabaria por desistir de perseverar na carreira logo após o casamento para se dedicar às tarefas domésticas e ao cuidado da família. E mesmo que a atividade artística fizesse parte da educação e do refinamento das moças da elite, as aulas consistiam principalmente de música e de técnicas de pintura, para a execução de cópias de naturezas-mortas e de paisagens bucólicas. Até o início do século XX, essas aulas eram ministradas quase sempre no espaço doméstico, pois o ambiente da academia ainda era contaminado por tabus, não sendo visto por muitos como adequado à presença feminina.

Esse pensamento deturpado impediu não apenas o reconhecimento do talento, como foi desfavorável ao desempenho e à trajetória profissional das poucas mulheres que permaneceram investindo na atividade artística, não propiciando, portanto, em igualdade de condições a atuação dos dois gêneros. Grande parte das artistas do sexo feminino foi relegada ao obscurantismo e ao esquecimento — até mesmo as que acabaram se casando com colegas de academia e de profissão — e, conseqüentemente, acabou alijada da historiografia da arte.

No Brasil, foi somente a partir da década de 1950 que uma parcela mais significativa de mulheres conseguiu obter algum reconhecimento e respeito no campo artístico, e a desigualdade entre os gêneros se

manteve. Apenas na década de 1980, com a mudança do paradigma artístico, o crescimento dos movimentos feministas e a formação de coletivos de jovens ativistas, reivindicando igualdade de gênero e as mesmas oportunidades de acesso ao mercado, um número crescente de mulheres adentraria o mundo da arte atestando que podia mostrar suas respectivas produções tanto nos espaços expositivos como fora deles, por considerá-los seletivos, judicativos e excludentes (OSTHOFF, 2010).

Se, como citado, o regime de exceção impediu a livre manifestação de alguns movimentos reivindicatórios de trabalhadores e feministas no país, por outro lado, acabaria por estimular, a partir da década de 1970, o surgimento de movimentos sociais que contaram com o engajamento de mulheres. Esses foram encabeçados inicialmente por representantes mulheres de nível universitário, oriundas da classe média, de direita e de esquerda, entre as quais algumas artistas. Estas criaram imagens, textos e outros documentos que seriam veiculados de maneira *underground*, que contribuíram para atrair para esses movimentos por direitos iguais representantes do operariado e de outros segmentos das camadas populares, de diferentes regiões brasileiras, o mesmo ocorrendo em outros países latino-americanos.

A mobilização tardia das feministas nos países periféricos é atribuída pelos estudiosos à forte estrutura social patriarcal, ao conservadorismo religioso e aos regimes autoritários liderados por homens, perpetuando a manutenção da condição social subalterna da mulher e a sua desqualificação educacional e profissional em relação ao sexo oposto. Por essa razão, temas como igualdade de gênero, violência doméstica e sexualidade mantiveram-se, até muito recentemente, ausentes dos discursos pelos direitos humanos, nem foram temas “abordados prioritariamente até mesmo entre intelectuais progressistas” (OSTHOFF, 2010, p. 77).

## BUSCANDO UM LUGAR NA HISTÓRIA DA ARTE

Essas esparsas conquistas não conseguiram afastar de vez as práticas de exclusão da mulher arraigadas no sistema artístico. Essa realidade

começaria a ser indagada, mesmo que tardiamente, por teóricas como a americana Linda Nochlin (1971), ao lançar a questão: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (NOCHLIN, 1971; SIMIONI, 2007). Essa pergunta irônica parece ter despertado a consciência das artistas para o problema do preconceito, incitando a vontade de algumas pesquisadoras buscarem entender por que a atuação de muitas artistas foi apagada e sua produção alijada das coleções institucionais e da história da arte.

Isso torna possível saber, hoje, que aquelas que, de alguma maneira, se destacaram pelo talento e arrojo criativo acabaram sendo vítimas de preconceitos machistas, cujo intuito era camuflar, ridicularizar ou menosprezar a capacidade feminina, como atestam inúmeros exemplos ao longo dos tempos. Tal panorama não impediu, porém, que algumas artistas contribuíssem de maneira marcante para a consolidação das linguagens modernistas no país, a exemplo de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins e Edith Behring. Outros nomes iriam se engajar no processo de ruptura com as praxes figurativas: Lygia Clark e Lygia Pape, integrantes do grupo neoconcretista carioca, de Judith Lauand, a única mulher a integrar o grupo concreto paulista, entre outras que atuaram à margem desses dois grupos, como Mary Vieira, Maria Leontina, Maria Helena Andrés, Marília Gianetti Torres, Tomie Ohtake, Wega Nery, Fayga Ostrower, Ione Saldanha, Amélia Toledo, entre outras.

Ao longo do período ditatorial, algumas das artistas citadas, depois de se fixarem temporariamente nos movimentos construtivos, se distanciariam da prática pictórica tradicional e se tornaram signatárias do processo de desmaterialização ou de desconstrução da arte, recorrendo a uma gama variada de processos e ações que rompiam com os valores e preceitos estéticos sacralizados. Somavam-se, assim, à geração mais jovem que passaria a questionar a função do objeto artístico e a criticar o mercado burguês e as instâncias culturais oficiais ou de poder, mais especificamente o sistema seletivo e judicativo dos museus e galerias. Foram elaboradas proposições

experimentais que prescindiram do circuito cultural: textos, mensagens, poesia visual, poemas-processo, instalações, registros fotográficos, desenhos, esboços, gravuras, livros, entre outros desdobramentos conceitualistas, como o vídeo e o cinema Super 8. Parte dos vídeos produzidos por mulheres artistas entre a década de 1970 e o início da seguinte consistiu em registros de *performances* realizadas diante do espelho no próprio ambiente doméstico, referindo-se à condição social da mulher, e à sua dupla função, como profissional no desempenho de diferentes atividades, como artistas e divididas entre os cuidados da casa e da família. Elas produziram também vídeos de *performances* simulando situações de violência, ou criticando a repressão política e a censura de que algumas artistas foram vítimas. Por essa razão, grande parte dessa produção feminina não seria exposta, permanecendo em poder das próprias autoras e distante do olhar do espectador e da censura.

O cuidado e a precaução das mulheres se justificavam considerando que, mesmo que os agentes da censura tivessem dificuldade de compreender grande parte dessas proposições conceitualistas femininas, o número de obras retiradas de exposições e destruídas pelos militares se mostraria superior ao quantitativo de trabalhos censurados, de autoria de homens. Essas ocorrências balizavam a implicância com a produção artística das mulheres durante o contexto político repressor e discriminador.

Adota-se aqui o termo “conceitualismo”, cunhado pelo historiador espanhol Simón Marchán Fiz (1994, p. 251-256), para distinguir a arte conceitual produzida na América Latina das poéticas de matriz norte-americana. O historiador nomeou a arte conceitual do último país de “conceitualismo analítico”, por não revelar grande apreço pelos acontecimentos de seu tempo. As proposições dos artistas balizavam-se enquanto “ideias” ou “tautologias”. No entanto, não devem ser entendidas como regra, pois certamente houve proposições de artistas europeus e americanos, a exemplo dos integrantes do Fluxus, que buscariam aproximar arte e vida. O teórico espanhol



nomeou a arte conceitual latino-americana de “conceitualismo ideológico”, por constatar nessas proposições uma dimensão crítica, estratégia essa usada para se referir à dura realidade sociopolítica enfrentada por muitos países, com destaque para o Cone Sul.

A expressão “conceitualismo ideológico” foi apropriada, depois, por outros teóricos, a exemplo da porto-riquenha radicada nos Estados Unidos Mari Carmen Ramírez, que iria concordar com aquele historiador de que a arte latino-americana revela sintonia com o contexto de seu tempo — a década de 1970 — e, conseqüentemente, com a vida. Mas enquanto Marchán Fiz focou sua reflexão mais na arte conceitual americana e europeia, Ramírez ampliou e desenvolveu mais a natureza, as peculiaridades e as táticas das práticas conceituais dos artistas dos países colonizados. Uma delas seria a recorrência às “teorias da comunicação e da informação”, considerando a frequência de trabalhos em que “o meio é a mensagem”, e a busca pelo “amplo alcance comunicativo das obras”. Segundo Ramírez (2007, p. 188-189): “O que estava em jogo (na arte conceitualista latino-americana) não era a potencialmente limitada acessibilidade material da obra, mas sim o esforço consciente de contradivulgar mensagens ou transmitir novos valores aos observadores”.

Por esse viés, é possível entender a ampla e rápida propagação da Mail Art, Arte Correio ou Arte Postal (nomes usados indistintamente, mas todos inadequados para caracterizar realmente a especificidade dessa prática artística) em toda a América Latina, com grande adesão de artistas de ambos os sexos, o que originou uma rede alternativa e clandestina de comunicação, através da qual imagens, mensagens e textos iriam circular sem a intervenção da censura. Para respaldar seu discurso, Ramírez faz referência a um número expressivo de artistas, exclusivamente do sexo masculino, com destaque para os argentinos e os brasileiros, atuantes em contextos sociopolítico-culturais. Curiosamente, a teórica porto-riquenha não faz qualquer referência à produção conceitualista feminina, o que confirma, entre outras questões, a inexistência de estudos e o completo obscurantismo a seu respeito, mesmo entre os especialistas.

Entretanto, se a temática da produção conceitualista das artistas mulheres atuantes no Brasil diz respeito, prioritariamente, à própria condição feminina, elas também não se furtaram a elaborar trabalhos em que abordam questões voltadas para a realidade política do país. Entretanto, esta última faceta foi mais frequente e teve maior projeção e alcance nos trabalhos dos artistas do sexo masculino, a exemplo de Cildo Meireles, Antônio Manuel e Arthur Barrio, a ponto de terem sido objeto das reflexões de Ramírez. Mas, no que se refere a potência criativa e diversidade de proposições, as praxes de ambos os sexos se equiparam, como veremos adiante.

Deve-se destacar, ainda, o maior quantitativo de mulheres locais que realizaram ações performáticas, prática que nos anos de 1960 era pouco frequente mesmo no âmbito internacional, sendo que no Brasil a realização de *performances* por homens constituía excepcionalidade ainda na década seguinte. As práticas conceitualistas de autores do sexo masculino demoraram mais a prescindir do objeto ou da objetivação da ideia.

Para executar as *performances*, as artistas posicionavam-se diante da câmera fotográfica ou de vídeo, praticando alguma ação irônica à condição social da mulher, mas em alguns casos também denunciavam a falta de liberdade e a violência gerada pela realidade política. A escolha desses dispositivos tecnológicos para o registro das propostas no ambiente intimista acabaria restringindo o acesso a apenas um pequeno círculo de amizade das artistas, pois grande parte desses documentos visuais acabaria não sendo exibida publicamente em exposições, permanecendo em poder das autoras. Por essa razão, apenas recentemente é que algumas imagens resultantes dessas práticas começaram a ser reveladas ou a se tornar públicas. Essa era a maneira das autoras assegurarem o seu anonimato e garantirem que sua identidade seria preservada, temendo serem perseguidas, presas, humilhadas e torturadas pelos órgãos de repressão militar.

Nos casos em que o registro dessas *performances* intimistas deu origem a inúmeros autorretratos e a outras formas de

autorrepresentação das respectivas autoras, estas submetiam, depois, as imagens assim geradas a interferências ou transformações, acréscimos ou supressões, reafirmando seu caráter ficcional e ambíguo, ou de simulação ou encenação de si. Se tal procedimento evitava a identificação, escamoteava ou desviava a atenção do sentido crítico das imagens, também configurava a ideia de corpo como tabu. Mesmo que buscassem expressar, através de tais imagens, algum posicionamento político, no que diz respeito à luta das artistas feministas por maior liberdade e igualdade social, apenas uma parcela dessa produção acabaria sendo preservada, chegando até nós. A maior parte foi destruída por elas, se deteriorou por fragilidade dos materiais ou se descaracterizou submetida a interferências pelos receptores durante o processo de circulação de maneira anônima ou marginal na rede de arte postal, o que contribuiu, igualmente, para que muitos trabalhos se perdessem ou se dispersassem. Isso fez com que, certamente, as representações simbólicas de teor crítico mais explícito nem se tornassem conhecidas. Temendo as autoras a violação da correspondência pelos correios ou terem os ateliês invadidos pelos agentes da censura, o que, conseqüentemente, acarretaria inevitáveis problemas para elas, tais propostas, além de não terem circulado em rede de arte postal, acabariam preventivamente destruídas.

Entre os registros pioneiros que ilustram o posicionamento político das respectivas autoras, destacamos *Língua Apunhalada* (1968), autorretrato fotográfico em que Lygia Pape (1927-2004) mantém a língua ferida e sangrando estendida para fora da boca. Nessa imagem, o sentido político/crítico flui com absoluta clareza: denunciar a opressão e a violência impingidas à mulher numa sociedade em que lhe era negado o direito de se manifestar e de expressar sentimentos, dores, desejos, anseios e sonhos. Todavia, a imagem também não deixa de remeter à falta de liberdade, à repressão, à tortura e a toda a forma de violência imposta pela ditadura tanto às mulheres quanto às vozes

dissidentes<sup>2</sup>. Pape sentiria essa brutalidade na própria carne pouco depois, quando passou a ser perseguida, presa e torturada por agentes repressores da ditadura militar ligados ao DOI-CODI<sup>3</sup>, durante o período mais aterrorizante da vigência do AI-5 (1973). A pena foi-lhe imputada principalmente pelo teor crítico de seus filmes experimentais em Super 8, por meio dos quais denunciou e trouxe ao debate, entre outras questões, o abandono, o desrespeito e a dizimação impiedosa de milhares de indígenas, em confronto com invasores e durante protestos contra a abertura de estradas cortando suas terras e reservas ecológicas pelo governo militar durante o “milagre econômico brasileiro”.

Na mesma linhagem experimental, transitaram as *performances* de Celeida Tostes (1929-1995), remetendo à feminilidade, à maternidade e à fragilidade da vida. Em uma delas, *Rito de Passagem* (1979), a artista mergulha o próprio corpo no barro — matéria orgânica e ancestral, cuja origem é tão antiga quanto o próprio cosmos —, simulando simbolicamente o renascimento, por meio de uma nova moldagem de seu corpo, ou a origem da vida (Eros). Ou em sentido inverso: não seria essa matéria informe, escura a escorrer e a se desprender do corpo, como se este se desintegrasse ou se degenerasse, o símbolo da morte (Thanatos)? Esta premissa ganha sentido ao se considerar tanto o título da obra quanto o fato de a artista construir, também,

---

2 Apenas em 1976 Lygia Pape realizou a primeira individual na Galeria Arte Global (criada pela Rede Globo em 1973), em São Paulo, do projeto *Eat Me – a gula ou a luxúria?* Mas, por decidir fixar simbolicamente o valor de venda dos objetos da exposição em um Cruzeiro — ironia à mercantilização da arte e aos preços exorbitantes cobrados pelas obras pelo mercado elitista — e para aproximar as classes menos favorecidas e o público não iniciado dos objetos artísticos, permitindo-lhe adquiri-los pelo valor de um saco de pipoca, a direção da galeria decidiu encerrar a mostra no dia seguinte ao da inauguração.

3 Sigla do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna, órgão de inteligência e repressão subordinado ao Exército brasileiro.

um grande recipiente com o mesmo barro, dentro do qual seu corpo enlameado se recolhe depois. Trata-se, assim, de imagem dúbia: poética ou dialética. Na primeira acepção recorreremos a Bachelard (2008, p. 196), que nos ensina que “as imagens quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens”. Nesse sentido, o objeto tanto evoca a ideia de útero/casa, ninho/berço, abrigo/refúgio, como pode sugerir a urna mortuária, usada pelos povos ancestrais nos rituais de passagem para última morada do corpo.

No entanto, se pensarmos a proposta de Celeida Tostes por uma angulação histórica, tendo em vista o período de truculência que o país vivenciava e que interferia também na produção criativa, o conceito de “imagens dialéticas” de Walter Benjamin nos oferece novas pistas de compreensão:

As imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem do agora da cognoscibilidade, carrega no algo grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIM, 2006 *apud* ABDALA, 2018, p. 31).

Sem qualquer intenção de esgotar a potência simbólica dessa ação, até porque os signos artísticos e as ações propositivas são “fenômenos de condensação”, cujo sentido é amplificado pelos diferentes interlocutores interpretantes, como nos ensina Cirlot (1984), talvez se possa atribuir a essa ação também um sentido religioso ou mítico: “Lembra-te que és pó, e ao pó voltarás” (Gênesis 3). Esse evento performático, somado à série de ovos de barro produzidos pela autora, não deixam de remeter à fertilidade, à energia telúrica da terra fecundada, ao papel da mulher procriadora e, conseqüentemente, ao mito da origem da humanidade (Antropogênese). Segundo a mitologia grega, Epimeteu teria sido encarregado pelos deuses de criar os homens a partir do barro, o que explica terem nascido imperfeitos,

frágeis e vulneráveis. O cristianismo apropriou-se da mitologia grega para explicar determinados fenômenos bíblicos, como a criação de Adão a partir do “pó da terra”, o barro, narrada no livro do Gênesis (Cap. 2). Por outro lado, a própria bíblia coloca a mulher como dependente do homem e pecadora, ou seja, a causadora dos males da humanidade: nasce de uma costela arrancada de Adão, mas acaba por induzi-lo ao pecado ao fazê-lo comer o fruto proibido, além de cometer adultério. Assim, a ação performática citada não deixa referenciar o papel social atribuído à mulher pela cultura e pela religião — o de procriadora, protetora e cuidadora da prole —, o que repercutiu no seu menor grau de escolaridade e na sua participação no mercado de trabalho, concorrendo em desigualdade de condições com o sexo oposto.

Os autorretratos de autoria de Anna Maria Maiolino (1942) e *O que sobra e para...* (1974) pertencem a uma extensa série denominada *Fotopoemação* (1973-2008), série essa resultante de registros fotográficos de *performances* realizadas pela artista diante do espelho. Nos trabalhos citados, a autora, numa atitude violenta e ameaçadoramente trágica, posiciona uma tesoura de lâmina afiada aberta em volta da própria língua, simulando cortá-la, fazendo o mesmo gesto, também, com a boca e os olhos. A sequência de autorretratos gera um inventário imagético que lembra um encadeamento cinemático e remete aos dossiês fotográficos dos órgãos de repressão militar durante os interrogatórios a que eram submetidas mulheres presas, suspeitas de serem militantes de esquerda, pelos agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

Inúmeras outras imagens apontam igualmente para a opressão feminina, como as que foram elaboradas por Letícia Parente (1930-1991) na série *Mulheres* (1975), em que ela se apropria de fotografias de modelos jovens e famosas, publicadas em revistas. Ela criou fotomontagens a partir dessas imagens, recorrendo à colagem; em outras, insere em partes do rosto dessas modelos alfinetes de metal, similares aos usados para prender fraldas: unindo os lábios e as pálpebras

dos olhos das retratadas, como se simbolicamente as calasse ou cegasse, para se referir à violência imposta às mulheres pela sociedade patriarcal e machista.

Em outras *performances*, a artista reflete sobre o comportamento social e o papel subalterno da mulher, explorando diferentes facetas da vida e do corpo feminino, submetido a padrões de beleza e a avaliações destituídas de qualquer critério científico, ou a falsos parâmetros cognitivos, de definição da personalidade pela forma do rosto, tipo de nariz e dos lábios (*Projeto 158*). Na instalação *Medidas*, convida o público a registrar as medidas do próprio corpo, com o propósito de levá-lo a refletir sobre a ditadura da beleza e da moda.

Em *Eu Armário de mim*, a artista apresenta uma série de imagens em que dialoga com o público, falando de si. Realiza ações performativas com o laboratório experimental e criativo instalado em sua própria casa para discutir a sobrecarga de afazeres domésticos assumidos pelas mulheres: passa a ferro, organiza ou empilha roupas, sapatos, peças do mobiliário e outros objetos dentro de um armário, além dos cinco filhos, transformando-os em componentes de instalações ou de acumulações. Em um dos trabalhos, a artista simula pendurar-se num cabide, como se fosse uma simples peça de roupa; em outro, aparece deitada, vestida, sobre uma tábua de passar roupa, enquanto uma colaboradora passa o ferro elétrico sobre seu corpo.

Nessas e outras propostas conceitualistas, parte das quais circulou na referida rede *underground*, a artista fala de si, de maneira direta e implacável, arrolando as múltiplas funções atribuídas à mulher pela tradição cultural, sem que a sociedade patriarcal e machista, e muitas vezes a própria família, reconheçam tal mérito ou se dignem compartilhar tais atividades. Ela divide com o expectador a sua própria experiência angustiante de vida, ao assumir sozinha as atividades e os encargos de cientista, artista, esposa, mãe e dona de casa.

Os trabalhos de Letícia Parente revelam alto teor político, sem, no entanto, revelarem um posicionamento ideológico, sendo que é nas *performances* que melhor se desvela o sarcasmo dirigido às

incongruências do poder, a exemplo do vídeo *Marca Registrada* (1975). A artista foi uma das pioneiras, no país, a utilizar essa linguagem tecnológica. Nessa proposta conceitualista, a autora, munida de agulha e linha, imprime na costura da pele da planta de um de seus pés as palavras da frase “Made in Brazil”, referência irônica à intervenção econômica, política e cultural americana durante o regime militar.

Todavia, o arrojo das respectivas poéticas e a inquestionável contribuição de expressivo número de artistas multimídia à arte conceitualista, como propositoras de ações performativas, *happenings*, instalações, videoarte, cinema marginal, arte correio, livros de artista, não seriam suficientes para inseri-las na historiografia da arte brasileira, sendo que a obra de grande parte delas continua esquecida e marginalizada, à espera de ser devidamente estudada, avaliada e inserida na historiografia da arte.

O fato de Letícia Parente e outras artistas terem emergido nas décadas de 1960 e 1970, em plena ditadura militar, ajuda a entender, de alguma maneira, a sua ousadia e a coragem de romperem o cerco e o isolamento a que foram relegadas aquelas que as antecederam. Mas teriam ainda que vencer outro preconceito: lutar contra o desinteresse das instituições em expor a produção feminina, que continua, ainda hoje, em visível desigualdade quantitativa em relação à presença masculina nas grandes mostras realizadas em museus, bienais e mesmo nas galerias comerciais. Tal assimetria também se revela, como já citado, na carência de estudos sobre as obras produzidas por mulheres, panorama que vem sendo alvo crescente de críticas e que aponta para sinais de mudança, de modo especial no eixo hegemônico, onde se localiza um quantitativo maior de instituições culturais e a pesquisa já se mostra mais consolidada. Entretanto, deve-se considerar que algumas artistas, historiadoras e curadoras mulheres, vinculadas a universidades de diferentes regiões brasileiras, nos últimos anos, têm voltado suas respectivas atenções e investigações para a obra pioneira de artistas multimídia, bastando citar o caso de Vera Chaves Barcellos e Mara Alvarez, que integraram o grupo *Nervo*



*Óptico* (1976-1978), em Porto Alegre. Esse coletivo de natureza mista contou também com a participação de artistas do sexo masculino, os quais realizaram coletivamente proposições colaborativas, pouco comuns na época. Para escamotear a censura, os integrantes desse coletivo recorreram a códigos pouco explícitos e a um teor crítico refinado em suas diferentes práticas artísticas e documentais. Apenas nos últimos anos essa atuação partilhada começou a ser estudada desconectada de uma ordem valorativa, ou que privilegia a produção criativa de um sexo em detrimento do outro.

Porém, se refletirmos mais a fundo sobre a realidade e a complexidade sociopolítica da época, facilmente constataremos que o verdadeiro motivo do desconhecimento da produção de artistas brasileiras, pioneiras da intermediação entre arte e mídia, certamente envolve outros fatores. Ao discorrer sobre o desconhecimento que permanece sobre a obra de sua mãe, Letícia Parente, o pesquisador de novas mídias e artista André Parente contribui para elucidar alguns aspectos dessa problemática:

A obra de Letícia Parente é pouco conhecida, seja da crítica, seja do grande público. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que a arte-mídia só veio ganhar espaço no circuito de arte no Brasil muito recentemente [...]. Por outro lado, muito do que foi produzido em termos de arte e mídia nos anos de 1970, foi perdido. Grande parte dos trabalhos de Xerox e arte postal, bem como de vídeo e videotexto se perdeu, seja por causa da obsolescência dos equipamentos, seja pelo despreparo das instituições de arte no Brasil (que inclui museus, os colecionadores e os artistas), no que diz respeito ao arquivo. Na verdade, o vídeo era apenas um dos meios empregados entre muitos outros, como a fotografia, o audiovisual (a projeção de slides com som), o cinema, a arte postal, o Xerox e a instalação (PARENTE, 2014, s/p).

Essas e outras artistas demonstraram ter consciência de que uma imagem nunca é neutra, mas “sempre dá a entender alguma coisa” de forma mais ou menos explícita (NANCY, 2015, p. 68). Sabedoras da constante vigilância da censura, acharam por bem não correr o risco de expor grande parte das imagens que produziram naquele momento de grande repressão e truculência. Assim, somente na segunda metade da década de 1980, após a redemocratização do país, é que um número mais significativo de mulheres iria elaborar propostas sensoriais, colocando o próprio corpo fenomenológico e alegórico como suporte e motor da obra. Nessas proposições performáticas acentua-se a crítica à realidade social; à banalização e à fetichização do corpo feminino pela publicidade e pela indústria cultural; às situações de violência e de opressão; e à superficialidade das relações entre o “eu” e o “outro” na sociedade contemporânea.

#### A REDE DE MAIL ARTE ENQUANTO TÁTICA PARA DRIBLAR A CENSURA

Algumas tendências vanguardistas do início do século XX, como o Dadaísmo e o Futurismo, talvez possam ser consideradas as enunciadoras da Arte Postal, considerando o envio de correspondências por seus integrantes a destinatários de várias partes do mundo. Os envios ocorriam tanto em envelopes no padrão instituído pelos correios quanto de dimensões, formatos e cores definidos pelos artistas, para refutarem as normas do órgão oficial de comunicações.

No entanto, somente na década de 1960 é que essa prática encontraria ambiente mais favorável para se desenvolver como parte das gramáticas experimentais ou conceitualistas então surgidas. A circulação de imagens, manifestos, convites, cartas, telegramas, cartões postais, cartazes de eventos, textos, livros, revistas e fanzines deu origem a uma rede de comunicação e expressão alternativa e marginal, com o nome de Mail Art, Arte Postal, Arte a Domicílio. Essa tendência artística foi protagonizada, inicialmente, pelo americano Ray

Johnson (1927-1995), que fundou com a ajuda de amigos a *New York Correspondence School of Art* (1962), com o objetivo de gerar uma rede de comunicação mundial mediante o envio de colagens, desenhos, poemas e frases bem-humoradas, reproduzidas ou serializadas recorrendo a carimbos, cópias xerográficas ou *offset*. Nas postagens, era carimbada a seguinte observação, a ser seguida pelo receptor: “Por favor, complete-o e devolva-o”.

A ideia de arte e comunicação em rede adquiriu, no entanto, maior dinâmica e dimensão com os integrantes do supracitado Grupo Fluxus — surgido na Alemanha quase que simultaneamente à citada escola de correspondência, no início da década de 1960 —, criado por Georges Maciunas, mas que aglutinou signatários do mundo inteiro. Esse e outros integrantes do grupo (ativo até 1978) promoveram grande variedade de práticas e ações, protagonizadas individual e coletivamente, através das quais buscavam ironizar o sistema artístico e romper a distância entre a arte e a vida. Entre outros diferenciais do Fluxus, ressaltamos a participação e a ativa contribuição de interlocutores tanto do sexo masculino quanto do feminino. Neste caso específico, vale citar, entre outras mulheres artistas, Yoko Ono (1933), Shigeo Kubota (1937-2015), Mieko Shiomi (1938) e Carolee Schneemann (1939), as quais realizaram performances em que discutiam problemáticas como: feminismo e feminilidade, sexualidade e erotismo, violência e poder, beleza e dor, vida e morte, valores culturais e machismo. Os registros documentais gerados por essas e outras práticas experimentais circularam na rede de arte postal.

O artista multimídia Paulo Bruscky foi correspondente ativo do Fluxus e um dos principais articuladores da rede de arte correio no Brasil, em pleno regime de repressão. Ele participou dessa rede *underground* desde o início dos anos de 1970, recebendo e enviando mensagens, imagens e textos a correspondentes de todos os continentes, muitos das quais integram hoje um grandioso arquivo alocado na residência do artista em Recife. Numa época em que a comunicação interpessoal fora interrompida ou era severamente vigiada e

controlada pelo poder, essa rede de comunicação e expressão clandestina ou alternativa transformou-se no único meio possível de troca de informações, mensagens visuais ou viso-textuais para denunciar e protestar contra a falta de liberdade, a violência, a perseguição e a violação de direitos sociais e políticos.

No que se refere à produção feminina, a arte experimental, alternativa, conceitualista e antiestética, de caráter precário e mau acabamento, em suportes de papel, também teve grande contribuição à rede, postada na maioria das vezes em formato de cartões-postais, o que barateava o custo das postagens no correio. Enviada a artistas e não artistas de todas as partes do mundo, a rede democrática de arte postal, arte correio ou mail arte, respaldava-se na eficácia da comunicação e na quebra de valores e hierarquias, pois era acessível a todos, independentemente de linguagem utilizada e da experiência do artista participante. Essas e outras premissas dificultavam a identificação dos integrantes da rede, o que foi determinante para que um número bastante expressivo de artistas do sexo feminino postasse trabalhos abordando problemas de gênero, violência doméstica, repressão sexual, falta de liberdade, machismo, preconceito, discriminação e misoginia.

Ironicamente, os Correios — órgão oficial de comunicações controlado pelos militares —, cujos serviços eram considerados seguros, rápidos e eficientes, e os custos relativamente baratos, tornou-se o veículo mais utilizado por artistas de ambos os sexos para o envio dessas correspondências de diferentes formatos, pesos e dimensões: desenhos, gravuras, colagens, fotografias, telegramas, cartazes, poemas visuais, textos, livros de artista e revistas. Esse meio possibilitou — em especial àqueles que viviam, na mesma época, sob a vigilância constante de regimes autoritários — a troca de mensagens, informações e ideias, ou até o envio de solidariedade àqueles que haviam sido presos políticos ou exilados.

Esses artistas colocaram em prática o que preconizou Johnson, pois solicitavam ao receptor que interferisse livremente na proposta

visual ou gráfica recebida e a pusesse novamente em circulação, enviando-a a outro destinatário, sem interromper o fluxo da rede. Aquele que depois de algum trânsito decidisse ficar com o trabalho modificado pelas interferências ou inserções dos receptores, ficava impedido de vendê-lo. Essa era uma das premissas definidas pelos signatários da arte postal: subverter a ideia de arte como produto produzido para o mercado elitista e conservador e contrapor-se ao sistema artístico instituído. Ao interferirem uns nos trabalhos dos outros, os participantes assumiam assim o papel de coautores, rompendo com o conceito de autoria, de obra de arte e de objeto único. Esfacelavam-se igualmente os tradicionais limites entre original e cópia, perenidade e acabamento, substituídos pelo conceito de trabalho precário, efêmero, transitório e processual.

Enquanto prática alternativa, a Arte Correio instituiu-se apoiada em postulados demolidores: a clandestinidade, a democratização, a liberdade, a eficácia da comunicação em detrimento do valor estético, a desmistificação da ideia de artista inspirado, a negação do mercado, conceitos esses que a distinguiram de todas as morfologias e meios de circulação artística até então em voga. Se a proposta de democratizar a rede possibilitou a participação de todos, independentemente da posição ideológica, experiência, linguagem, material ou suporte artístico utilizado, também subverteu os valores e as práticas seletivas, excludentes e judicativas adotadas pelas instituições culturais.

Todavia, a rede de arte postal não conseguiu manter-se por muito tempo na clandestinidade, uma vez que, já na metade da década de 1970, começou a ser institucionalizada, participando em alto estilo da VII Bienal de Paris, com curadoria de Jean-Marc Poinot. Essa participação foi possível, porque os trabalhos foram enviados diretamente ao organizador do evento pelos artistas, via correio, o que os desviou da censura. Até porque, no ano anterior, poucos meses após a promulgação do AI-5, as obras de um grupo de artistas brasileiros (todos do sexo masculino), selecionadas para participar da VI Bienal de Jovens, em Paris (apelidada de Pré-Bienal de Paris), foram

impedidas de sair do país, e a exposição montada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) para apresentar essas obras ao público foi fechada com grande truculência militar poucas horas antes da inauguração. O episódio teve grande repercussão internacional, o que resultou no boicote à X Bienal de São Paulo, que deveria ser inaugurada alguns meses depois, o que quase não ocorreu, pois a maioria dos artistas brasileiros e estrangeiros não enviou as obras.

O fato de a VII Bienal de Paris ter dado grande deferência à Arte Postal acabaria se tornando o ponto de partida para que trabalhos dessa natureza passassem a ser expostos, comercializados e a fazer parte de arquivos e coleções de arte como qualquer produto convencional. Em contraposição, tal exposição também faria com que aqueles que possuíssem alguma conotação político/crítica se tornassem presas fáceis da censura, gerando casos de fechamento de exposições, apreensão de obras, perseguição e prisão de seus respectivos autores, e até dos organizadores de exposições. Entre outros casos, vale citar a prisão de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na abertura do II Salão Internacional de Arte Postal (1976), na sede dos Correios em Recife. Além do fechamento da mostra e apreensão de todas as obras, parte delas acabaria destruída pela polícia federal, inclusive as de artistas estrangeiros.

Se isso não impediu que trabalhos de teor político continuassem sendo enviados às mostras, por inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros, em especial por residentes em países que passavam por regimes autocráticos na América Latina e no Leste europeu, o processo de institucionalização da arte postal acabaria atenuando o teor político-crítico das propostas. No caso das artistas mulheres, ou porque já tivessem sido presas, se sentissem vigiadas ou perseguidas, mas também por temerem sofrer algum tipo de sansão, a participação delas nas exposições de arte postal dar-se-ia, salvo raras exceções, com trabalhos bem-humorados, contendo um viés político sutil ou expresso por códigos cifrados ou de mais difícil tradução. Parte dos envios seria de colagens de imagens ou textos individuais ou partilhados,

mas também reproduções xerográficas de desenhos, gravuras ou de pinturas autorais. Tal atitude seria caracterizada, em muitos casos, como intenção de divulgar a própria produção no âmbito internacional, numa época em que a arte brasileira circulava pouco além de nossas fronteiras.

Tal precaução das artistas brasileiras pode ser constatada nos envios ao núcleo de Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), que teve como curador Júlio Plaza, artista multimídia e um dos pioneiros a escrever e organizar mostras de arte postal, convidado para tal função pelo curador geral do evento Walter Zanini. Este promoveu, corajosamente, a maior mostra de trabalhos dessa natureza até então realizada no mundo, concluindo em alto estilo a institucionalização desse processo artístico alternativo. Participaram cerca de 400 artistas de todos os continentes, que enviaram ao evento mais de 8 mil propostas (estimativa do próprio curador). Entre os participantes brasileiros, 72 eram do sexo masculino, enquanto que a participação das mulheres foi de apenas 23 nomes, confirmando também o que foi apontado ao longo do texto: a assimetria entre os gêneros e também divergência de posicionamento crítico. Entre as propostas dos primeiros, se constata, com alguma frequência, certa ironia à realidade política do país, sendo que o caráter despretenso e não ideológico pautou os trabalhos femininos. Embora houvesse entre as participantes reconhecidas artistas multimídia, autoras de propostas conceitualistas de natureza crítica à falta de liberdade e à condição da mulher, entre elas Letícia Parente, Regina Silveira, Regina Vater, Diana Domingues e Mary Dritschel, nas proposições enviadas por elas à Bienal não se percebe a intenção de abordar ou criticar tais problemáticas.

O próprio Walter Zanini antecipou tal percepção ao ressaltar, no texto de apresentação do catálogo do Núcleo de Arte Postal da XVII Bienal, que na década de 1980 “a Mail Arte passou a abrir-se para a comunicação amplamente social, redimensionando-se parte dos desígnios poéticos e ideológicos de seus pioneiros” (1981, p. 7).

A observação confirmava o discurso de inúmeros teóricos que atribuem o desinteresse das mulheres pelas causas político-ideológicas, nos países periféricos, a questões históricas, econômicas e sociais, problemática essa que também acabaria postergando as discussões sobre a questão da igualdade de gênero, tomada de posição essa que, no Brasil, tomaria impulso somente após o fim da ditadura. O mesmo ocorreria com as *performances* realizadas por mulheres, que após a redemocratização do país assumiriam um viés político-crítico mais explícito.

## REFERÊNCIAS

ABDALA, Bianca A. Imagem dialética e imagem crítica: conceitos benjaminianos para pensar arte e emancipação. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília (DF), v. 8, n. 1, p. 27-35, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12246/10737>. Acesso em: 15 maio 2021.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução de Antonio C. Leal e Lídia do Valle S. Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém** – nova edição, revista e ampliada. 7. imp. São Paulo: Paulus, 2011.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Morais, 1984.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objectual al arte del concepto (1960-1970)**. Madrid: Akal, 1994.

MORAES, Angélica. Crise nos museus: arte postal some do Centro Cultural. **O Estado de São Paulo**, [s. l.], 3 abr. 1994.



NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Immanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues *et. al.* 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética).

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Studio, 2016.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **Ars**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 75-91, 2010.

PARENTE, André. “Alô, é a Leticia?”. **Revista Performatus**, [s. l.], ano 2, n. 8, 2014. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em: 10 maio 2018.

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade”. O conceitualismo na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, ano XIV, n. 15, p. 185-195, 2007.

SIMIONI, Ana Paula C. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan./jun. 2007.

SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

ZANINI, Walter, A Arte Postal na XVI Bienal. In: ARTE Postal. Catálogo da XVI Bienal de São Paulo. [S. l.: s. n.], 1981. v. II, p. 7.

# *A obra de Anna Bella Geiger e o colapso do autorretrato tradicional<sup>4</sup>*

*Tadeu Chiarelli*

O mérito da mostra de Anna Bella Geiger (MASP e Sesc Avenida Paulista), *Brasil nativo, Brasil alienígena*, é recolocar no debate público a obra de uma das mais importantes artistas brasileiras, explicitando a coerência e a pertinência de seu percurso voltado sempre para a questão identitária.

De fato, é a problemática identitária (em sua acepção mais alargada) que, a meu ver, caracteriza melhor a obra da artista. Embora

---

4 Artigo originalmente publicado na coluna Conversa de Bar(r) no site da revista *ARTE!Brasileiros* no dia 29 de janeiro de 2020. Ver em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-obra-de-anna-bella-geiger-e-o-colapso-do-autorretrato-tradicional/>.

tenha sido vista por muitos como fragmentária, a mostra do MASP/Sesc acertadamente a configura (de forma consciente ou não) como um território único, mesmo que conflagrado. Nele, as questões ligadas à identidade se digladiam e se superam para ressurgirem mais tarde em novas batalhas, convulsionando o próprio território criado pela artista (as metáforas bélicas aqui usadas estão de acordo com parte da iconografia de Anna Bella).

Gostei da maneira sóbria com que as obras foram dispostas por salas, deixando claro para o público a permanência dessa questão em todos os encaminhamentos que a artista concedeu ao seu trabalho, mostrando, inclusive, momentos em que ela, de fato, marcou a arte brasileira, afirmando um caminho distante da herança concreta/neoconcreta, sem dúvida um norte, mas não o único a ser considerado como legítimo. Anna Bella é uma das poucas artistas brasileiras com reconhecimento local e internacional, cuja poética não se constituiu como continuidade daquelas correntes e cujas características tão destacadas dificultam mesmo aqueles que querem alinhar sua obra à “continuidade” do neoconcretismo durante a década de 1960.

O interesse da obra de Anna Bella é que ela se desenvolve autônoma, dialogando aqui e ali com produções de alguns de seus colegas (sobretudo nos anos 1960), porém, mais a partir de influxos exteriores<sup>5</sup> do que locais. Com origem na abstração lírica (ou “expressiva”), a singularidade de sua obra se dá, sobretudo, por sua inadequação a grupos e mesmo a demandas de mercado.

\*\*\*

Anteriormente, utilizei-me de metáforas ligadas à localização (“um território”, “um norte”), e essa atitude não foi gratuita, pois se adequa ao aspecto peculiar da produção de Anna, que marca, desde os anos 1970, um lugar específico de onde ela fala: ela é uma artista

---

5 A *pop art*, o *happening*, a *performance*, a arte conceitual etc.

branca, descendente de europeus, vivendo e trabalhando no Rio de Janeiro, Brasil.

Visitando a mostra, percebe-se a artista trabalhando com a sua localização e seu lugar de ação e, para isso, fazendo uso de uma série de meios, como a fotografia, a gravura, o vídeo, a instalação, entre outros e, como método, em grande parte dos trabalhos, a cartografia.

É desestruturando essa linguagem técnica e científica que Anna representará a si e à sua circunstância como instrumento para a sua própria localização no espaço (e no tempo), na busca contínua do entendimento sobre aquele lugar que pode ser (ou vir a ser) seu local de ação perante a realidade e a realidade da arte.

Porém, não é apenas por meio da desestruturação da cartografia que Anna Bella desenvolve a afirmação de seu lugar no mundo como artista e mulher latino-americana. Ela se vale também de determinados procedimentos para minar outros discursos também já firmados pela tradição, utilizando-os para dar continuidade ao trabalho de demarcar o seu lugar de luta.

Ante a abrangência de todos esses aspectos que a retrospectiva de Geiger nos traz, optei por me deter em alguns poucos trabalhos em que ela desestrutura o conceito tradicional do autorretrato a partir de procedimentos paródicos e/ou alegóricos. O interesse por esse setor de sua obra surgiu, por um lado, pela pertinência dessa sua produção que, a partir dos anos 1970, dialoga com trabalhos de outras artistas que discutem a identidade da mulher a partir não mais, ou não mais apenas, de trabalhos voltados para a “expressão” de um sujeito auto-centrado, mas de um ser que se forma pelo embate com o mundo (como exemplo, a norte-americana Cindy Sherman, que, naqueles anos, apresentava a si mesma desdobrada em estereótipos de mulher vindos do cinema norte-americano). Por outro lado, os autorretratos de Anna Bella, junto daqueles de outros poucos artistas que também naquele período desenvolveram trabalhos do mesmo tipo no Brasil (refiro-me aqui a Carlos Zilio e Gabriel Borba, entre outros), darão início a um tipo de produção local em que os artistas passarão

a usar o próprio corpo não mais como marca de uma individualidade intransponível, mas como elemento para a discussão sobre a subjetividade contemporânea, marcada pelo embate com a sociedade, a tradição, a indústria cultural etc.

\*\*\*

Foi uma ideia feliz a dos curadores da mostra apresentarem, junto a trabalhos mais conhecidos de Anna Bella, obras menos conhecidas, porém não menos importantes, dada sua significação no quadro da arte brasileira. Detenho-me aqui em uma parede da exposição onde se encontram três autorretratos de Anna Bella, um de 1951 (Coleção Gilberto Chateaubriand/MAMRJ), os outros, respectivamente, dos anos 1960 e 2003 (ambos da coleção da artista).

Na primeira, um grafite e carvão sobre papel, é notório o desejo da artista em adequar sua imagem à tradição do autorretrato: o tronco e o rosto são descritos de maneira sintética, com ênfase nos olhos, com as pupilas voltadas para a direita, meio inquietas e desconfortáveis. Essa adaptação do próprio corpo às estruturas da retratística tradicional e a ênfase à “expressividade” do olhar (olhos, as “janelas da alma”) atestam que, ainda em seu processo de formação, Anna Bella encarnava a visão que a sociedade ocidental construiu para a autoimagem do artista. Na obra não se percebe apenas uma adequação, mas uma crença nesse constructo (apesar do desconforto aparente da modelo).

Anna Bella dá sinais de deslocar-se dessa tradição quando, cerca de uma década depois, propõe um autorretrato que, na verdade, já se assume como um *readymade* modificado: originariamente uma fotografia analógica de seu rosto, agora processada via computador. Nada nessa peça exala a aura do artista: nada da expressividade do gesto autoral, do olhar denso. Esse autorretrato é manipulação e deslocamento puros.

Já em *Monalisa*, um *backlight*, a imagem da artista é apresentada como paródia e como alegoria. Simula, em termos jocosos, a Mona Lisa de Leonardo (e a paródia dessa obra, realizada por Marcel Duchamp no início do século passado) e, ao mesmo tempo, funciona como um complexo comentário sobre o sistema de arte no Brasil. Ao emparedar a própria imagem entre um cartaz (onde se lê “Anna Bella Geiger” e mais abaixo, “Photo Rubber”) e, no último plano, uma foto da favela de Santo Amaro, no Rio de Janeiro<sup>6</sup>, Anna Bella ironiza a si mesma, tomando-se como uma “*photo rubber stamp*” do circuito de arte, sobrepondo-se à realidade social de sua cidade natal.

Com o conjunto formado por essas três obras, o visitante é levado a entender o percurso de Anna Bella, tanto dentro da tradição dos autorretratos quanto da própria história da arte recente: o respeito inicial à tradição se abre para as novas tecnologias e a instrumentalização irônica da própria imagem para a produção de obras que desmentem aquele respeito inicial.

\*\*\*

*Brasil nativo, Brasil alienígena* — obra de 1976/77 e que empresta o título à exposição — é formado por nove pares de cartões-postais. Cada par, por sua vez, conta com um cartão-postal representando indígenas brasileiros em diversas ações e um segundo cartão em que a artista reproduz a cena presente no primeiro, usando a sua própria imagem e, em alguns casos, também figuras do seu convívio.

Não é à toa que essa obra marcou um ponto de desvio na arte brasileira. Em primeiro lugar, porque ela se configura como uma ação de apropriação, no caso, de cartões-postais industrializados

---

6 Sobre o assunto, ler *Anna Bella Geiger: vísceras, mapas e retratos*, de Tomás Toledo. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO E SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. p. 26.

representando indígenas em situações estereotipadas. Raras vezes, no país, um(a) artista teria se apropriado de objetos reais como elemento constitutivo do trabalho<sup>7</sup>.

Por sua vez, os cartões produzidos pela artista para acompanhar aqueles apropriados representavam Anna Bella tentando canhestamente se adequar aos estereótipos dos indígenas, construídos há décadas e reforçados pela indústria cultural local, alinhada à ditadura civil-militar que então governava o país. Ou seja, Anna Bella não se apresentava mais como um sujeito que cria a realidade, no sentido romântico do artista como demiurgo, mas como um indivíduo que edita o próprio real existente, conferindo-lhe outros significados. E, para tanto, não se vexa em usar a própria imagem para alcançar seus propósitos que estão longe de buscar a expressão de seu “eu profundo”.

Daí, então, a ressonância de sentidos possíveis de *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*: o que significa ser brasileira ou brasileiro? Como se adequar às simulações de brasilidade, tendo como parâmetros as figuras idealizadas dos indígenas que, naquele tempo (como hoje), sofriam as agruras do extermínio? Por outro lado, o conceito de autorretrato que, se por ventura, ainda pudesse existir naqueles cartões-postais produzidos por Anna Bella apresenta-se totalmente corrompido ou colapsado, dado que ela, criticamente, simulava se adequar a um conjunto iconográfico (e comportamental) que não fazia parte de sua experiência imediata.

\*\*\*

---

7 Na mesma época, outros artistas no Brasil também realizavam operações ligadas à apropriação, ao deslocamento de imagens e à construção de cenas. Além de Anna Bella e dos já citados Carlos Zilio e Gabriel Borba, seria interessante ter em mente também algumas das produções de Aloísio Magalhães, Regina Silveira e Nelson Leirner.

A dimensão crítica de *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*, ao ironizar os estereótipos de brasilidade muito divulgados naquele período pesado da história do país, funcionava como uma pá de cal jogada sobre eles. A partir de *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*, pensar a questão identitária no Brasil ganhava outra complexidade, ao mesmo tempo que o próprio conceito de autorretrato dava sinais de que deveria ser repensado e refeito.

Ainda, é interessante sublinhar como *Brasil nativo*, *Brasil alienígena* pode ser entendida como a busca de Anna Bella por uma localização física e simbólica, a partir da constatação do que a artista **não** era em relação à sociedade em que estava inserida.

\*\*\*

Ainda naquela década, mas pouco antes da obra tratada anteriormente, entre vídeos, gravuras e fotografias expostas no MASP, encontram-se duas séries de fotomontagens em xerox, ambas de 1975. Em *Diário de um artista brasileiro*<sup>8</sup>, Anna Bella atesta sua inadaptabilidade como mulher e artista dentro de um determinado segmento, o circuito de arte dominado por homens brancos. Anna Bella insere retratos seus em fotos de artistas plásticos célebres, apropriadas de revistas.

Registre-se como a inadequação simbólica de uma artista latino-americana àquele universo explicita-se na própria inadequação proposital de seus retratos inseridos nas fotos protagonizadas por Matisse e outros, numa conjugação perfeita (diga-se) entre a formalização dos trabalhos da série e a intenção que a motivou<sup>9</sup>.

---

8 Interessante Anna Bella nomear a série reforçando o gênero masculino da palavra “artista”. Uma alusão irônica ao fato de que ser artista naquela época significava ser homem, ou um ato falho? Uma questão a ser analisada em outra oportunidade.

9 As fotocolagens que deram origem às fotomontagens foram produzidas em uma máquina reprográfica cujos resultados eram muito discutíveis do ponto de vista técnico, fazendo com que as imagens resultantes não primassem pela boa visualização. Junte-se a este fato, aquele da proposital inadequação dos retratos da artista inseridos nas fotografias dos artistas célebres.



Na série *Arte e decoração*, retratos recortados de Anna Bella, sempre vestida de preto (apenas suas sandálias eram brancas, em contrastes com as meias, também pretas), foram colados em fotos retratando ambientes glamurosos, em que as obras de arte eram apresentadas como símbolos de prestígio, como mercadorias de luxo. Essa série enfatiza também a inadequação da artista àquele tipo de lugar proposto para a arte pelos meios de comunicação de massa, lugar que Anna Bella demonstrava também não querer pertencer.

\*\*\*

O visitante que se dispuser a percorrer a exposição com certeza encontrará vários outros trabalhos de Anna Bella, nos quais ela demonstra ser a desestruturação do conceito tradicional de autorretrato uma de suas estratégias principais para a constituição de sua obra, que, como mencionado no início destes comentários, configura-se como um território de conflagração de temas identitários.

A exposição traz outros segmentos desse mesmo território, também fundamentais para a compreensão geral da obra dessa artista? É claro que traz, e para satisfazer a curiosidade, é preciso visitá-la, entrando em contato direto com a obra dela, que é uma das mais importantes artistas brasileiras.

# *Mobilidades de Anna Maria Maiolino*

*Fernanda Pequeno*

Anna Maria Maiolino, italiana de nascimento (Calábria, 1942), emigrou para a Venezuela, posteriormente para o Brasil e, no ano em que se naturalizou brasileira (1968), mudou-se para os Estados Unidos. Depois de retornar ao Rio de Janeiro, após alguns anos, mudou-se para Buenos Aires e depois para São Paulo, onde reside atualmente. Quando chegou ao Brasil, em 1960, expôs em *Opinião 66* e na importante mostra *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, ambas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nelas, as suas obras figurativas — cujos apelos a situações e vivências cotidianas (femininas e também referentes a temas políticos e sociais) — já apontavam para um interesse que a artista desenvolveria mais conscientemente em seguida. Ao longo dos anos 1970, após uma estadia em Nova York, Maiolino regressou ao país e abandonou a figuração, realizando trabalhos envolvendo palavras, desenhos, instalações e filmes.

Podemos abordar a migração como o mover-se de uma região à outra, a saída em busca de um sonho, da prosperidade e de alternativas, ou a necessidade de partida na falta das condições citadas anteriormente. De todo modo, o migrante é sempre alguém partido, incompleto, dividido entre a origem e o destino. A reelaboração torna-se uma constante, sempre em movimentos de reconstrução identidades, afetos e práticas.

Autores como Catherine de Zegher, Marcio Doctors e Paulo Venâncio Filho, respectivamente nos textos *“Ciao bella”: uma migrante por dentro e por fora* (2001), *As nervuras do devir* (2012) e *Habitar o espaço* (2006), exploraram o caráter migrante da artista e de sua obra, enfatizando aspectos como identidade e diferença, o eu e o outro e o dentro e o fora, relacionando-os com o vocabulário plástico de Maiolino.

A qualidade mutante e ao mesmo tempo recorrente de suas séries de trabalhos, que acionam materiais e temas “baixos” e escatológicos, relaciona-se com uma proposta de repetição do mesmo para enfatizar a diferença, um trânsito incessante que salienta a dificuldade de pertencimento da artista e de sua obra. Tais deslocamentos estão presentes em diferentes trabalhos de Maiolino, conforme veremos adiante. A aproximação com a migração propicia o foco em algumas obras que lidam mais diretamente com tais trânsitos, como apontam: *A viagem*, de 1966, e a série *Mapas mentais*, de 1971.

No primeiro caso<sup>10</sup>, a silhueta vermelha de Anna aparece ao lado da de sua mãe, representadas em preto à esquerda, e separadas do contorno do pai — cuja localização está à direita — por um grande mar azul. Essas formas humanas em forma de vultos representam a tríade familiar em aspecto gráfico e simplificado que contrasta com o fundo amarelo. A palavra MAAAARRRR em branco plasma sobre

---

10 Essa obra pertence à importante Coleção Roger Wright, empresário britânico que se tornou um dos principais colecionadores da Nova Figuração Brasileira, e foi cedida em comodato ao MASP, pela família do colecionador, em 2015.

o fundo azul ao lado da representação de uma pequena embarcação, como se sugerisse a imensa distância a ser transposta. Produzida no âmbito da Nova Figuração Brasileira da década de 1960, a obra utiliza cores chapadas, sem nuances ou meios-tons, e evita identificações mais expressivas, embora a artista estivesse abordando temas como saudade e travessia.

Seja como for, o drama de uma jovem migrante em deslocamento somado ao cenário político brasileiro, vivendo sob ditadura militar desde 1964, evocam memórias conturbadas. A característica modular da obra (as telas independentes que compõem uma espécie de painel-caixa preto) extrapola a realização pictórica, ao mesmo tempo que salienta a ideia de fragmentação subjetiva e existencial, aludindo uma distância intransponível, seja geográfica ou mesmo afetiva e subjetivamente.

Na virada das décadas de 1940 e 1950, a arte figurativa, comprometida com a dimensão simbólica e com a manutenção de resquícios literários, passou a ser criticada e progressivamente substituída por uma arte que explorava possibilidades não figurativas através de uma linguagem objetiva e universal. Tratava-se de uma crença utópica na inserção da cultura brasileira no mundo, uma vez que o pós-segunda guerra mundial havia proporcionado um surto de desenvolvimento capitalista no país. Daí, inclusive, o termo vanguarda ter sido tardiamente aqui empregado para circunscrever a produção artística e literária, visto a ideologia desenvolvimentista extrapolar o âmbito político-econômico para fomentar e mesmo embasar a produção cultural.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, o termo vanguarda foi sucessivamente enfrentado e reavaliado em uma série de artigos e manifestos, tornando-se uma opção clara não apenas para teóricos, como para artistas. Se o Concretismo introduziu uma perspectiva mais universalista e cosmopolita em um cenário impregnado de assertivas nacionalistas, a Nova Figuração, por outro lado, não deixou o problema de lado, apenas o realocou em outra ótica, inserindo elementos da realidade para enfrentamento crítico dela.

Entre o golpe militar de 1964 no Brasil e os acontecimentos de 1968 no país e no mundo — quando internacionalmente a Pop Arte despontava e o ocaso das vanguardas históricas era constatado —, o retorno à figuração emergiu no país. Com ela, o desejo de ser vanguarda foi progressivamente perdendo força.

A *Declaração de princípios básicos da vanguarda* (DIAS *et al*, 2006, p. 149-150) foi assinada por Anna Maria Maiolino e também por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, entre outros, e datada de janeiro de 1967. Os artistas utilizaram-se do texto para enumerar em oito itens os princípios que regeriam a produção de vanguarda do país no período.

Roberto Pontual localizou em *Entre dois séculos. Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand* (1987) duas correntes em operação no começo da década de 1960: a primeira de retomada da figuração, com origens na Pop Art norte-americana e no Novo Realismo francês, e a segunda de comentários sobre os problemas econômicos, sociais e políticos de que quase toda classe artística isentara-se na década anterior, com engajamento no popular.

Em 1964, realizou-se a importante mostra da Nova Figuração na Relevô, na galeria de Jean Boghici no Rio de Janeiro. Em 1965, ocorreu *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja apresentação escandalosa do *Parangolé* de Hélio Oiticica se deu com a presença de passistas da escola de samba da Estação Primeira de Mangueira. Ao final da década, somaram-se, além da Pop e do Novo Realismo francês (cujo principal teórico foi Pierre Restany), o Minimalismo e a Arte Conceitual internacionais.

Com seus primeiros trabalhos ligados à Nova Figuração dos anos 1960, Anna Maria Maiolino lidava com as vísceras e os órgãos internos, enfatizando os processos de digestão fisiológica e cultural (*Glu Glu*, 1966 e *Glu Glu Glu*, 1967) como metáforas de sua própria condição. Ela, italiana em diáspora, morara na Venezuela e passara a viver no Brasil. O momento político, de endurecimento da ditadura militar, também obrigava que estratégias de aparente silenciamento

e deglutição de “sapos” fossem tecidas pelos artistas, que passaram a abordar temas abjetos também como metáfora da situação limite que era vivida. Ao ser perguntada por Helena Tatay sobre a sua chegada ao Brasil, a artista respondeu da seguinte maneira:

Cheguei em 1960, com dezoito anos. Não foi uma escolha minha, foram meus pais que decidiram ir para o Rio de Janeiro, e me vi de novo sendo uma emigrante, e sem falar português. Eu me sentia como se estivesse em areia movediça, em angústia permanente; o que me sustentava era minha obstinação em busca de uma linguagem, em me tornar artista. (MAIOLINO & TATAY, 2012, p. 34).

Contar a história da espécie humana é também narrar as expansões demográficas e as migrações sucedidas ao longo de milênios. Elas são tão antigas quanto a própria humanidade, chegando mesmo a defini-la. Essas viagens, empreendidas por razões políticas, econômicas, religiosas e de sobrevivência são realizadas desde a origem dos tempos.

Em sua produção, Maiolino não deixou de tocar em questões de ordem universal, que não se restringem a um comentário sobre o momento político brasileiro, como demonstra o importante texto *“Ciao bella”: uma migrante por dentro e por fora*, assinado por Catherine de Zegher, publicado quando da individual da artista intitulada *Anna Maria Maiolino, Vida Afora/A Life Line*, realizada no The Drawing Center em Nova York, em 2001<sup>11</sup>:

---

11 A tradução para o português desse texto foi publicada no importante catálogo impresso por ocasião da mostra *Anna Maria Maiolino: entre muitos* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, nov. 2005-jan. 2006, curadoria de Paulo Venâncio Filho) e *Anna Maria Maiolino: Territories of Immanence* (Miami Art Central, mar.-jun. 2006, curadoria de Rina Carvajal e Paulo Venâncio Filho).

Referindo-se ao poder da terra, sua habilidade de repentinamente deslocar-se e dividir-se, a escatologia do fim dos tempos e a escatologia dos excrementos, a obra de Maiolino descerra uma conexão com a linguagem e sua subversão. Combinando as formas “mais altas” de consciência com os “mais baixos” produtos humanos [...], ela devolve o excremento aos campos da produção cultural e do consumo, cujo funcionamento adequado depende de sua repressão. À medida que a artista mapeia a construção do “eu” através de esferas privadas e públicas, ela se dá conta de que o policiamento da linguagem e a política da merda convergem. Isto ocorre de tal forma que às vezes pode-se dizer que a história da matéria fecal propicia uma história detalhada dos esforços institucionais de moldar uma linguagem oficial (ZEGHER, 2005, p. 92).

Na série *Mapas mentais*, de 1971, como o próprio título sugere, temos uma cartografia dos caminhos percorridos pela artista. No *Capítulo I* estão indicados os primeiros deslocamentos desde a sua Itália natal em 1942, passando pela viagem à América do Sul, até chegar ao Brasil em 1960 e a ida aos Estados Unidos no final dessa década. As inscrições de datas e dos locais são completadas pelos nomes e demais acontecimentos marcantes do período: sentimentos, pessoas e ritos de passagem.

O *Capítulo II* inicia-se com o retorno ao Brasil em 1971, seu trânsito pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, percorrendo emoções, ambiências históricas e personagens marcantes até o ano de 1976. Se, no primeiro capítulo, temos uma densidade de acontecimentos desde a infância até a vida adulta, no segundo, temos a consolidação da maturidade com toda a complexidade de aspectos dessa nova fase da vida cujas mudanças se dão ao longo de somente cinco anos.

Esquema biográfico em forma de grade, a série *Mapas mentais* aponta para uma identidade oscilante, dividida, migratória e inquieta. Funcionando como um díptico, apesar de serem peças independentes, os desenhos narram histórias através de uma espécie de tabuleiro

de jogo no qual as casas são preenchidas com fatos, anos, lugares e afetos. Introduzidas essas duas obras referenciais, agora focaremos na análise de dois livros-obras de Maiolino, séries de trabalhos ainda relativamente pouco exploradas em sua trajetória artística. Fazendo essa passagem, trazemos as palavras de Catherine de Zegher, que enuncia o seguinte: “ligada a um espaço desfeito e sentindo-se sempre em outro lugar, ela pertence a lugar nenhum, exceto ao ponto de ligação entre duas alteridades, o ter sido e o adiamento sem fim” (ZEGHER, 2006, p. 59).

*Percurso*s e *Ponto a ponto* são livros-objetos datados de 1976 que possuem tiragem de cem exemplares cada. Os volumes consultados pertencem à Coleção de Obras Raras da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. As duas obras congregam aspectos relacionados à mobilidade e à problemática do deslocamento da artista e de sua produção, ao proporem uma discussão acerca do suporte livro através de mensagens construídas por linhas e rasgos no papel, sem mencionarem diretamente aspectos biográficos.

Se na série *Mapas mentais*, Maiolino aludiu à narrativa através dos títulos referentes aos capítulos de sua vida, na série de *Livros-objetos*, essa sequencialidade é rompida radicalmente. Tradicionalmente fixos, os livros contam uma história, perpetuam fatos, inscrevem mundos. Mas nos exemplares de Maiolino não há palavras, mas caminhos de linhas que podem ir de frente pra trás ou de trás pra frente.

Em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, de 2008, Paulo Silveira pontua que o livro de artista, embora seja um produto da arte contemporânea, se constrói sobre um suporte pré-existente, o livro. E se este “traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos” (SILVEIRA, 2008, p. 24), ao rasgar a página, a menor unidade possível desse suporte, podemos pensar que Maiolino está friccionando os duplos de encadernação e impressão: par e ímpar, frente e verso, capa e contracapa, letra e imagem,



o abrir e o fechar, o mostrar e o esconder, tornando únicas cada uma dessas folhas.

Silveira aponta em seu estudo como a produção do livro de artista acompanhou a expansão dos suportes artísticos tradicionais. Para o autor, a criação artística expressa na apropriação de um suporte consagrado da tradição cultural preexistente, que se pretende espaço de domínio para o texto e adequado à divulgação intelectual, e por ela marcado, estabelece a intromissão desse objeto originalmente de leitura na arte contemporânea (SILVEIRA, 2008).

O escritor mexicano Ulisses Carrión, em seu ensaio-manifesto, célebre e já bastante discutido, intitulado *A nova arte de fazer livros*, de 1975, definiu o livro como sendo um volume no espaço e uma sequência espaço-tempo onde cada um desses espaços é percebido num momento.

Em *Ponto a ponto*, Maiolino propõe a ligação entre dois pontos negros por meio do percurso de uma linha vermelha que viaja pelas folhas brancas rasgadas. De tamanhos diferentes, esses rasgos sugerem paisagens inóspitas, tais como vulcões ou buracos negros, dificuldades e percalços no desenvolvimento dessa trajetória. Na capa preta está bordado um X vermelho, de onde parte o trajeto da linha em direção à contracapa, onde figura outro X, tal qual em um mapa, indicando localizações a um só tempo precisas e errantes.

Se em *Ponto a ponto*, o gesto agressivo e espontâneo de rasgar é o que revela o mistério do vazio, em *Linha solta* (da série *Desenhos-objetos*), o corte subitamente é costurado como por arrependimento, prevalecendo uma relação com as camadas em profundidade, enquanto no livro o deslocamento da linha é transitório, sugerindo movimentos e caminhos.

Além disso, a manipulação e a escala do livro implicam numa intimidade. No entanto, na coleção da biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, não foi permitido que a pesquisadora folheasse o livro diretamente, por isso, sua experiência foi mediada pelas mãos do funcionário que manipulou o exemplar. Foi perdida, assim, a

especificidade da textura e de uma leitura mais direta e atenta, e embora seja possível ditar o ritmo da passagem das páginas, não tocamos a fragilidade da linha.

Já em *Percursos*, a linha está solta, como se vagasse entre os diversos pontos de entrada e saída no papel, costurando volumes e procurando um caminho. A capa branca é bordada com linha preta, como em um procedimento de sutura. Aqui, a linha transpassa o papel para costurá-lo, e conforme aponta Catherine De Zegher: “embora, em certa extensão, Maiolino partilhe a violência do ataque de Fontana à superfície, seus cortes, rasgos, e incisões do plano marcante não se assemelham aos gestos sensacionais de uma conquista espetacular do espaço” (ZEGHER, 2006, p. 73). Ao contrário, os seus procedimentos são antifalcos e revelam uma negociação íntima do espaço, alheio e ainda por cartografar. Ao lidar com um suporte múltiplo como o livro, aproximando tal operação do corpo do espectador, a artista tenta dissolver as oposições entre sujeito e objeto ou entre artista e fruidor, favorecendo uma aproximação com o livro-objeto.

Com fio vermelho (como em *Ponto a ponto*), a cor da dor e da paixão, de uma veia que pulsa ou a linha preta (como em *Percursos*), a cor do luto e da morte, Maiolino, como uma cirurgiã,

[...] usa linha para suturar a ferida da incisão, possibilitando a cura na vida após a lesão. Como uma poeta, ela traz a linha para vagar pelos buracos nas folhas de seus *Livros-Objetos*, de 1971-1976, o que tira da parede os objetos construídos em papel para colocá-los nas mãos do espectador. O livro pode ser lido de frente pra trás e de trás pra frente. O passado e o futuro repousam na virada de suas páginas pretas e brancas, que estão no presente unidos pelo fluxo da linha que os atravessa desde a capa até a contracapa (ZEGHER, 2006, p. 74).

As libertadoras linhas de resistência de Anna Maria Maiolino funcionam como fios imaginários de transformação que atravessam

os *Livros-Objetos* da artista que tornam o verso do papel ativo e participante, assim como explorado na série recente de desenhos intitulada *Indícios*. Seja como for, os X desses livros de Maiolino são a um só tempo sutura e cicatriz, mas também marcações em mapas, vestígios e indicações de localizações inscritas como incisões na membrana fina do papel.

Em *Regras para o parque humano* (2000), Peter Sloterdijk enuncia que livros seriam cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas. Mas os exemplares da artista não são compostos de elementos textuais, somente gráficos. Que comunicabilidade é proposta, então, por Maiolino?

O desejo de comunicar está presente desde suas primeiras obras, nas quais Maiolino, tal como em balbucios, já empregava palavras como o seu próprio nome (a xilogravura *Anna*, 1967) e onomatopeias (*GluGlu*, 1966; *Schhhiii*, 1967), passando pela série *Mapas mentais*, da década de 1970, e chegando aos textos poéticos da artista. A presença da boca na fotografia *Por um fio*, de 1976, e no filme *In-Out* (*Antropofagia*), 1973, também relaciona o dentro e o fora, o entrar e o sair, e conecta gerações (avó, mãe e filha, no primeiro caso, e homem e mulher, no segundo). Nas palavras de Paulo Venâncio Filho (2013, p. 88): “entre o dentro e o fora está a boca que é o espaço primitivo entre eu e mundo, e onde tudo é, primeiramente, igual e indistinto; voz, matéria, linguagem, espaço”. Assim enuncia Venâncio Filho sobre a voz e sua comunicabilidade:

A voz manifesta então a forma inicial do habitar, a primeira ação de preencher o espaço. Por meio do som algo é colocado para fora, diferenciado e, ainda que transitório, efêmero, marca a primeira afirmação na exterioridade; talvez a mais simples e vital. Emitir um som é manifestar o existir, ocupar um espaço a partir da voz é ser pela primeira vez. (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 87).

A referência direta à Antropofagia apareceu em *In-out (Antropofagia)*, de 1973-74. Nesse filme, duas bocas (uma feminina e outra masculina) são focalizadas em *close*. Inicialmente “lacrada”, a boca feminina e a masculina se alternam, como se intentassem dialogar. Da boca feminina são expelidos e retirados objetos e substâncias como: linhas e barbantes coloridos, enquanto da masculina sai fumaça, de modo a construir o filme sem uma narrativa linear. Em *In-Out (Antropofagia)*, Maiolino referencia a antropofagia no que diz respeito à apropriação da cultura do outro e também aborda a relação do ser humano com a alimentação, necessidade primária de sobrevivência, mas também cultural.

Em diversos de seus trabalhos, bocas, buracos negros, linhas e rasgos apontam para a premência por comunicação, pela fala e pela alteridade, assim como pelas relações entre o eu e o outro, o eu e o mundo. A linha sugere suturas, mas também ligações ancestrais, afetivas e poéticas. Se os buracos negros da artista podem sugerir angústias e noites profundas, apontando para bocas silenciosas e origens cosmológicas, o vídeo *Um momento, por favor*, 1999-2004, traz o rosto da artista em superclose cantarolando *Napule canta*, canção napolitana de Roberto Murolo. Oriunda da Calábria, culturalmente próxima de Nápoles, a artista realiza um vídeo sem cortes em que com orgulho, mas também melancolicamente, ora se aproxima, ora se afasta da câmera, deixando ver as marcas do tempo em seu rosto, como em uma “cartografia corpórea”. A canção de sua origem, cantarolada pela própria artista, aponta “marcas de uma viagem do ser em busca de si próprio” (MAIOLINO, 2012, p. 257).

Na obra *Here/There (Aqui/Lá)*, apresentada na Documenta 13, em Kassel (2012), a artista utiliza advérbios antagônicos de lugar (aqui, ou cá, e lá) referenciando Gonçalves Dias, poeta brasileiro da primeira geração romântica que criou, em 1843, a *Canção do exílio*. Escrito quando Dias encontrava-se em Portugal, graduando-se em Direito na Faculdade de Coimbra, o poema tornou-se célebre referência para artistas e intelectuais brasileiros no exílio, forçado ou

voluntário, durante a ditadura militar no país. A própria artista, italiana de nascimento e brasileira por opção, é uma figura errante, mantendo sempre essa postura de estrangeira ou exilada. A fala de Maiolino é bastante lúcida a esse respeito, já que a artista, em entrevista a Helena Tatay (2012), fala abertamente da sua condição errante e angustiada como mulher e como artista.

Ao retomarmos o acesso à biografia da artista, percebemos que a dificuldade com a linguagem e a comunicação sempre a acompanharam: chegou ao Brasil sem falar português e quando aprendeu a falar e recebeu a sua cidadania brasileira, mudou-se para Nova York, onde novamente se viu incomunicável, sem falar inglês, língua que aprendeu com dificuldade. Permaneceu, desse modo, em busca de um vocabulário plástico que permitisse a comunicação em diferentes línguas e sotaques. Suas linhas e pontos, assim, consolidam uma linguagem plástica que aborda esse aspecto mutável, errante e vacilante.

Os livros, através de suas sequências autônomas de espaço-tempo, encurtam distâncias e, historicamente, vêm proporcionando a circulação de ideias e obras (através de miniaturas, álbuns de gravura, iluminuras, entre outros exemplos), possibilitando ampla reprodução e propagação de mensagens, como cartas lançadas ao mar.

Em seus livros, entretanto, Maiolino subverte a comunicação textual e a mensagem grafada por tipos dos volumes tradicionais, ao discutir os percursos dessas linhas, aludindo metaforicamente à mobilidade presente em seus caminhos poéticos. Os cortes e rasgos indicam a ausência de narrativas mestras ou unívocas apontando caminhos diversos, bifurcações, derivas.

Maiolino, sendo ela própria filha dessa “peregrinação” por condições melhores de vida, carrega em sua produção as marcas de sucessivas cisões: a saída da Itália natal após a segunda guerra mundial, a sua condição feminina em países machistas e paternalistas, o período em Nova York, as dificuldades com as línguas (espanhol, português, inglês) e é dessa forma que ao explorar as dimensões e a portabilidade do livro e seu caráter múltiplo, a artista favorece a circulação

de imagens e ideias cuja tiragem de cem exemplares proporciona a difusão de suas propostas plásticas.

Em outros de seus livros, como *Trajatória I*, *Trajatória II* e *Na linha*, os círculos rasgados são recorrentes. Essas formas circulares sugerem ovos, símbolos de mudança e de vida. Puro devir, o ovo é reincidente nas obras de Maiolino e alude aos orifícios corporais, indicando ciclos. Esses *Livros-Objetos*, datados todos do mesmo ano, aproximam-se formal e cromaticamente ao explorarem o branco, o vermelho e o preto, as linhas de costura e as formas circulares que contrastam com o formato quadrado ou retangular do livro tradicional. E, ainda que as páginas sejam rasgadas, costuradas, cortadas, permanecem contidas nesse suporte. Seja como for, o espaço é o da viagem, do deslocamento, do trânsito e das trajetórias, movimentos ininterruptos que dificultam ou mesmo impossibilitam o estabelecimento de marcos.

Dividindo com a série *Desenhos-Objetos* os rasgos no papel e as linhas de costura, os *Livros-Objetos* apontam para deslizamentos entre percepções sucessivas (espaciais) e simultâneas (temporais), enquanto os *Desenhos-Objetos* aludem paisagens, formações geológicas ou buracos negros. Há, no entanto, uma circularidade de procedimentos, repetição de métodos cujos resultados são diferentes.

Anna Maria Maiolino, cidadã do mundo, congrega espaço-temporalidades culturais diversas. Nesse sentido, propusemos discutir tais reverberações em alguns trabalhos da artista, com ênfase nos *Livros-Objetos*, salientando o caráter nômade e errante presente em sua vida e trajetória artística. Segundo Paulo Venâncio Filho, “ações catalisadoras da biografia e da história; uma e outra vão formar a tessitura histórica, sempre mais compacta nos momentos intensos e significativos. Ali onde a ação ficou marcada no espaço, habita o trabalho” (VENÂNCIO FILHO, 2006, p. 13).

Conforme pudemos perceber, o fardo de imigrante, mais simbólico do que material, se desdobra continuamente nos cortes e suturas, nas feridas e seus tratamentos: do corte traumático da viagem, do

desajustamento geográfico e comunicacional ao reajustamento emocional e cultural. Nessa cartografia, a um só tempo errante e afetiva, aqui finalizamos com outra citação de Venâncio Filho, que aponta que foram necessários “mapas, diagramas, cartografias, indicações gráficas de uma condição existencial reduzida a uma intimidade solitária, conflituada, desterritorializada” (VENÂNCIO FILHO, 2006, p. 26).

## REFERÊNCIAS

ASBURY, Michael. Anna Maria Maiolino: utopias e subjetividades. In: CABO, Sheila; COSTA, Luiz Claudio da (org.). **20º Encontro Anual da ANPAP**. Narrativas, ficções, subjetividades. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

CARRIÓN, Ulises. **A Nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2005.

DIAS, Antonio *et al.* Declaração dos princípios básicos da vanguarda. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 149-150.

DOCTORS, Marcio. As nervuras do devir. In: TATAY, Helena (org.). **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 159-179.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MAIOLINO, Anna Maria & TATAY, Helena. Helena Tatay conversa com Anna Maria Maiolino. *In*: TATAY, Helena (org.). **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34-57.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Habitar o espaço. *In*: CARVAJAL, Rina (coord.). **Anna Maria Maiolino**. Catálogo publicado por ocasião das exposições *Anna Maria Maiolino: entre muitos* e *Anna Maria Maiolino: territories of imanence*, realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005-2006) e Miami Art Central (2006). p. 13-33.

ZEGHER, Catherine de. “ciao bella”: uma migrante por dentro e por fora. *In*: CARVAJAL, Rina (coord.). **Anna Maria Maiolino**. Catálogo publicado por ocasião das exposições *Anna Maria Maiolino: entre muitos* e *Anna Maria Maiolino: territories of imanence*, realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005-2006) e Miami Art Central (2006). p. 59-108.



*Um ensaio sobre  
Vitrina, de María  
Teresa Hincapié: o corpo  
feminino como lugar do  
poético<sup>12</sup> e da liberdade*

*Tamara Silva Chagas*

“Estuve en tu jaula, hombre pequeño,  
Hombre pequeño que jaula me das.  
Digo pequeño porque no me entiendes,  
ni me entenderás.”

Alfonsina Storni

---

12 Entende-se “poético”, no contexto deste ensaio, como coisa intrínseca à experiência estética, capaz de, por meio da sensibilidade, transformar subjetividades.

“E gritam então os vis: ‘olhem, vejam.  
É aquela a infame!’ e apedrejam  
A pobrezita, a triste, a desgraçada!”  
Florbela Espanca

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com o presente estudo, busca-se tecer uma análise pessoal sobre a obra *Vitrina*, de María Teresa Hincapié<sup>13</sup>, e sua crítica à dominação masculina sobre o feminino, recorrendo ao pensamento de Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu e María Lugones sobre o assunto. Ver-se-á como a artista fez vir à tona o uso do corpo da mulher como instrumento de trabalho e como instrumento de prazer, ampliando a função desse mesmo corpo como lugar poético, onde a mulher pode viver a experiência da liberdade.

A artista colombiana María Teresa Hincapié nasceu na cidade de Armenia. Grande nome da *performance* latino-americana nas décadas seguintes, Hincapié se mudou para a capital de seu país natal, em 1978, quando começou a trabalhar no Café de Los Nadaístas, local em que travou contato com o grupo de teatro experimental Acto Latino, dirigido por Juan Monsalve, sendo logo convidada a substituir um de seus membros em uma peça (MOLANO, 2006). Permaneceu fazendo teatro durante a primeira metade da década de 1980 e viajou a estudo pela Europa e pela Ásia, sendo que a influência da religiosidade e do misticismo oriental passou a marcar toda sua trajetória artística (MOLANO, 2006). Em 1985, protagonizou o monólogo *Ondina*, escrito por Monsalve, de forte caráter ritualístico e focado no mundo feminino (RODRÍGUEZ, 2009).

---

13 A respeito da trajetória/obra de Hincapié e de outros artistas performáticos colombianos, sugere-se ler a dissertação de mestrado de Diego Restrepo Paris, intitulada “Fazer fazendo: as partituras de performance vistas a partir do processo criativo de artistas colombianos”, defendida em 2019, no PPGA/Ufes.

Segundo Molano (2006), foi em 1985 que Hincapié, após se desligar do grupo Acto Latino, entregou-se ao que chamou de busca por sua verdade. Em 1986, participou da peça em homenagem ao poeta andaluz Federico García Lorca, *Desde la huerta de los mudos*, ao lado do bailarino e coreógrafo Álvaro Restrepo. Nos anos seguintes, abandonou o teatro tradicional para se dedicar à nova arte da *performance*, embora tenha levado várias questões próprias do teatro e da dança para sua pesquisa em *performance*. Alcázar (2008) destaca a *performance* como uma vertente artística marcada pelo entrecruzamento interdisciplinar e pelo uso de novas linguagens e materiais, especialmente o corpo. Ademais, a *performance* enfatiza o processo criativo e o conceito, afastando-se da perspectiva convencional da arte como objeto acabado e restrito a uma linguagem específica e pura.

Segundo Alcázar (2008), a *performance* latino-americana esteve ancorada, principalmente a partir dos anos 1970, em temas diversos ligados à sociedade e ao indivíduo, como a discriminação racial e sexual e a questão da identidade. Além disso, assumiu também um caráter muitas vezes político, dadas as circunstâncias da região à época, imersa em sangrentas ditaduras. Assim, os artistas ligados à *performance* fizeram de sua arte, em muitas ocasiões, um meio de denúncia social, política e comportamental.

Uma das obras mais paradigmáticas de Hincapié é *Una cosa es una cosa*, de 1990. A *performance* foi apresentada no âmbito do XXXIII Salón Nacional de Artistas, em Bogotá, tendo a artista recebido o prêmio principal do certame. Por horas a fio e durante vários dias, Hincapié retirou objetos de seu uso cotidiano de dentro de bolsas, dispondo-os no piso do espaço expositivo, às vistas dos espectadores, que acompanhavam sua ação lenta, concentrada e ritualística. Entre esses objetos pessoais, estavam roupas, itens de maquiagem e cadernos (GAMA, 2020). À medida que as coisas eram depositadas, criava-se uma espiral formada pelos seus pertences ordenados. Roca (2000 *apud* RODRÍGUEZ, 2009) aponta para a transformação desses objetos, mediante o ato da artista, de reles elementos do cotidiano, de

pouco ou nenhum valor usual, em elementos dotados de aura. Dessa maneira, Hincapié restituía a visibilidade desses objetos, cujo uso corriqueiro tornou sua existência esquecida (GONTOVNIK, 2013).

Hincapié nutria um especial interesse sobre o sagrado (GONTOVNIK, 2013), reforçado em suas obras por meio de seus gestos lentificados e atentos, que ressignificavam ações corriqueiras e objetos banais, atribuindo-lhes um *status* poético. Trazendo o invisível cotidiano à sua visibilidade, tal como citou Gontovnik (2013), a artista parecia, pensa-se aqui, empenhar-se na desalienação desses objetos e, ainda mais, na desalienação dos próprios espectadores, que com sua ação puderam usufruir da real experiência de ver aqueles elementos em sua complexidade e aspecto poético, antes apagados por um cotidiano construído a partir de ações mecanicistas. Após ter sido diagnosticada com câncer, a artista se afastou por um período de cerca de três anos do ambiente urbano para viver mais próxima à natureza, instalando-se em uma propriedade na região da Sierra Nevada de Santa Marta (CASTAÑEDA, 2013). Hincapié faleceu em 2008, em Bogotá, vítima de um câncer de mama.

## O CASO DA OBRA *VITRINA*

A obra de que aqui se vai tratar, conforme já mencionado, é *Vitrina, performance* de 1989 (27<sup>a</sup> BIENAL..., 2006), em que a artista realizou atividades triviais do dia a dia da mulher. A ação se realizou na vitrine de uma livraria do bem movimentado centro de Bogotá, durante 8 horas diárias — tal como uma jornada de trabalho (MOLANO, 2006) —, ao longo de 3 dias (GAMA, 2020). A artista expunha-se a si mesma aos espectadores: transeuntes ocasionais que passavam pelo local naquele momento e que se detinham para ver a *performance* de Hincapié, que, em certos momentos, limpava o vidro e, em outros, escrevia nele.

Destarte, a artista deslocou o espaço de exposição para o âmbito da loja, criando uma conexão a ligar o espaço desta e de sua vitrine

ao âmbito museológico. Conexão essa sempre reforçada a cada vez que as fotografias da ação, como registro da *performance* e, concomitantemente, como obra em si, eram expostas nos anos seguintes. Segundo Molano (2006), em 1991, Hincapié recebeu o prêmio de menção honrosa da Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de Bogotá por *Vitrina*. A obra foi igualmente exposta na 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 2006, com curadoria de Lisette Lagnado.

Por um lado, Hincapié questionava com sua obra a invisibilidade da ação das mulheres trabalhadoras que passam seus dias a limpar um local (GAMA, 2020), para o qual se busca atrair o olhar do consumidor — sem sequer serem notadas. Por outro, entende-se, a artista discutia a objetificação do corpo feminino, transformado em manequins (geralmente expostos em vitrines), reles suportes para objetos de consumo. O corpo da mulher confunde-se com o manequim e o manequim, por sua vez, confunde-se com as peças de vestuário a serem consumidas. Pensa-se que Hincapié faz, então, a partir dessa proposta, um trabalho múltiplo e polifônico, no sentido de abarcar tanto a invisibilidade total da mulher trabalhadora, quanto a visibilidade excessiva do corpo feminino objetificado no manequim, que, por fim, acaba por oprimir a mulher real, submetida aos rígidos padrões de beleza impostos pela moda e pela publicidade, transformada em corpo disponível e submetido às vontades do homem. Ademais, como se verá mais à frente, percebe-se uma terceira alternativa interpretativa: a obra de Hincapié parece também demonstrar que a mulher, por meio da prática artística, pode tornar seu próprio corpo em um espaço de liberdade.

Gama (2020) destaca que, embora Hincapié recusasse quando viva associar seus trabalhos com o pensamento e a luta feminista, suas decisões artísticas impregnadas em seus trabalhos colocam-se como modo de resistência ao patriarcalismo. Isso, talvez, pensa-se, porque o sentido potencial da obra de arte expande-se para além da ideia inicial do artista, metamorfoseando-se em uma rede intrincada

de discursos, que dá voz a outros agentes do campo da arte, por exemplo, o espectador, o crítico ou o historiador. Nesse sentido, talvez, a artista não se propusesse conscientemente a realizar uma crítica da dominação masculina sobre o feminino, porém o desvelar de sua obra em contato com seus vários interlocutores escancara a posição, por um lado, submissa da mulher na sociedade ao longo dos séculos, uma submissão que a relega à invisibilidade ou ao excesso de visibilidade condicionado à objetificação de seu corpo, transformado e minimizado em instrumento de prazer do olhar. Por outro, a mesma obra também desvela uma possibilidade de emancipação da mulher por meio da arte. No contexto desta pesquisa, não se pretende opor-se à interpretação da artista sobre seu próprio trabalho, mas propor uma nova possibilidade de leitura para ele.

Além de varrer o espaço comercial e limpar a vitrine, Hincapié realizou outras ações, como se pentear, maquiarse e beijar o vidro com a boca pintada com batom vermelho até que este saísse totalmente de seus lábios, ofertando-se e explicitando-se, segundo a perspectiva aqui desenvolvida, as duas faces da mulher para o homem no contexto da sociedade patriarcal: como serva e como instrumento de desejo, de gozo e de reprodução. Em ambos os casos, a mulher é diminuída, inferiorizada diante do homem. Com a maquiagem, a artista escreveu em vermelho na placa de vidro da vitrine:

“Soy una mujer.”

“Una mujer sin cadena.”

“Mujer de trigo.”

“¿Crees que esto es teatro?”

(HINCAPIÉ, 1989 *apud* MORA, 2011, p. 35).

E ainda:

“Soy una mujer sin corazón.”

“Soy una mujer azul.”

“Soy una mujer que vuela.”

“Soy una puta.”

“Soy una mujer.”

(HINCAPIÉ, 1989 *apud* MORA, 2011, p. 35).

As palavras são fortes e expressam o desejo de liberdade da mulher que vive sua existência sob a imposição de uma série de regras, normas de conduta e uma moral que precisa seguir estritamente. A tentativa de escapar da opressão dos valores masculinos, ou seja, de buscar ser uma mulher sem correntes, uma mulher que voa, uma mulher que é mulher e luta para viver essa experiência em sua potencialidade a transforma, conseqüentemente, em uma mulher sem coração, uma mulher puta. Dito isso, para destrinchar esse sistema de dominação masculina a impor a visão de mundo e os valores patriarcais visivelmente questionados por *Vitrina*, recorre-se ao pensamento de autoras e autores, como Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu e María Lugones.

## O PATRIARCADO E A DOMINAÇÃO MASCULINA

Segundo Simone de Beauvoir (1970), ser mulher é um construto social, ou seja, não é biologicamente determinado. Ou seja, ser mulher é algo aprendido ao longo da vida, de forma que nem todas as pessoas do sexo feminino são mulheres necessariamente. Tanto para a biologia, quanto para as ciências sociais, ser mulher não é mais algo estabelecido *a priori* e cristalizado (BEAUVOIR, 1970). A sociedade patriarcal define a mulher em oposição ao homem, assim, a mulher não experiencia seu ser de forma independente, mas sempre de modo atrelado ao que é ser homem, sendo, assim, relegada sua autonomia. Ser mulher, dessa maneira, é não ser homem (BEAUVOIR, 1970).

Em nossa sociedade, o homem é representação tanto do positivo, quanto do neutro. Exemplo disso é o uso da expressão “os homens” para se referir à humanidade como um todo. A humanidade

é, destarte, vista como entidade masculina (BEAUVOIR, 1970). Enquanto o homem é considerado ativo e positivo, a mulher é vista como negativo e passivo, isto é, um ser limitado (BEAUVOIR, 1970).

A mulher só é definida pelo homem em relação ao próprio homem, de modo que seu ser é delimitado, de acordo com a vontade e os interesses masculinos. Assim, ela é reduzida ao seu sexo, ao ser fêmea, sempre disponível para o macho, que é sujeito, enquanto a fêmea é o outro (BEAUVOIR, 1970). Conforme Beauvoir (1970), é imperativo o estabelecimento do outro por uma coletividade para que essa mesma coletividade se defina. O sujeito se torna sujeito apenas se determinar um objeto (BEAUVOIR, 1970). O grupo dominante impõe ao dominado a categoria de outro com o objetivo de se definir em relação a este, de forma a legitimar seu poder e privilégios. Não é o outro que se coloca como outro, mas o um que assim o define para definir-se a si mesmo. A mulher, como outro, necessita se submeter à perspectiva do masculino, de forma que ela própria se vê a partir dessa lente, permanecendo dominada pelo homem e aceitando, incontestemente, essa posição de dominação (BEAUVOIR, 1970).

A mulher, de acordo com Beauvoir, ao longo da História, esteve em posição submissa ao homem. E ao longo dessa mesma História, a mulher só conquistou o que os homens a permitiram obter (BEAUVOIR, 1970). A dispersão das mulheres em meio aos homens favorece a desunião delas em prol de sua luta: por exemplo, as mulheres brancas, antes de se identificarem com os problemas das mulheres negras, solidarizam-se com os problemas dos homens brancos (BEAUVOIR, 1970).

De acordo com Beauvoir (1970, p. 13), “a mulher sempre foi, senão a escrava do homem, ao menos sua vassala”, posto que nunca esteve em posição de igualdade com o homem, mas, ao contrário, sempre foi submissa a ele. Sua vida gira em torno da necessidade em termos biológicos, que faz os homens dependerem das mulheres para fins reprodutivos e de satisfação sexual.



Mesmo economicamente, as mulheres estão em desvantagem em relação aos homens, que possuem mais oportunidades, postos mais importantes e salários mais altos ainda nos dias de hoje. A mulher está presa nessa estrutura de dominação na qual assume o papel do outro, pois, se acaso renuncie a esse papel, perderá as poucas vantagens que recebe do elemento masculino, colocando-se, assim, em posição de instabilidade e de maior vulnerabilidade. A aceitação de sua passividade e alienação evita a “angústia e a tensão da existência autenticamente assumida” (BEAUVOIR, 1970, p. 15). De tal maneira, a mulher se torna cúmplice do homem em sua própria submissão e exploração, conforme Beauvoir (BEAUVOIR, 1970).

A narrativa da História quase totalmente excluiu as mulheres de seu discurso. Os homens durante muito tempo as ignoraram e as presumiram como seres inferiores, resumidas ao sexo. Para Beauvoir, essa disposição geral começou a ser contrastada com o pensamento de uns poucos homens, como Diderot, que compreendiam a mulher em igualdade com o homem, considerando ambos seres humanos (BEAUVOIR, 1970).

O caso das mulheres para Beauvoir é semelhante ao dos negros, pois ambos os grupos buscam se emancipar de uma situação de dominação que os pretende relegar à uma posição de inferioridade e passividade que favorece aos dominantes, homens e brancos, impondo aos primeiros uma identidade permeada por uma alegria infantil e resignada diante de seu lugar de submissão ante seu opressor (BEAUVOIR, 1970).

Para os homens burgueses, a emancipação feminina é coisa perigosa e ameaçadora aos seus interesses de dominação mesmo sobre outros homens, que se sentem superiores em relação às mulheres. Assim, o homem pobre dominado esquece-se de sua posição inferior às elites masculinas ao se contrapor à mulher oprimida, que ocupa uma posição ainda mais baixa que a do homem dominado (BEAUVOIR, 1970), num mecanismo que permite escamotear a situação de opressão entre os próprios homens.

Ao falar sobre as relações de gênero no século XIX, Perrot (1998) explica que nas grandes cidades os espaços eram sexuados, ou seja, havia locais femininos e masculinos fixos. Ademais, a autora (PERROT, 1998) também afirma que o uso público da palavra pelas mulheres se deu de forma árdua: primeiro, sua voz era ouvida de maneira tímida nas epístolas, depois, aos poucos, por meio da imprensa, quando um número relevante de mulheres se tornou autora de folhetins, de modo que “fazer um jornal tornou-se um modo de expressão do feminismo em quase toda a Europa” (PERROT, 1998, p. 82). Consoante Perrot (1998), no interior do espaço público, homens e mulheres assumem posições extremas e opostas: enquanto o homem público é reconhecido e participa do poder, a mulher pública é considerada depravada, luxuriosa e objetificada.

O casamento é o ápice da vida da mulher e sua feminilidade só é completada por meio da maternidade. Seus corpos, ao longo da História, estiveram entre um corpo desejado e um corpo subjugado. Por exemplo, o cabelo feminino não domesticado é visto como símbolo de sedução e de selvageria: é associado à animalidade, ao pecado e ao sexo. A beleza, no século XX, tornou-se um imperativo, de modo que a mulher não poderia mais ter o “direito de ser feia” (PERROT, 2007, p. 50). Para Perrot (2007, p. 49-50),

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar.

No livro *A Dominação Masculina* (2012), publicado originalmente em 1998 pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), o autor analisa o modo como se dão as relações de dominação simbólica do masculino sobre o feminino, ancoradas em uma visão de mundo androcêntrica. A dominação masculina sobre as mulheres é fruto de um processo histórico: trata-se de uma construção social, ao contrário

do que essa dominação inculca na mente das pessoas, fazendo-se passar por algo natural. Tal dominação é incorporada pela imposição de um esquema androcêntrico socialmente construído de pensamentos, percepções e ações: um *habitus* androcêntrico.

A ordem masculina se baseia na divisão entre os sexos, na qual aos homens são destinadas atividades nobres, ativas e na esfera pública, enquanto às mulheres são relegados afazeres de natureza passiva, inferior e no interior do ambiente doméstico (BOURDIEU, 2012). O corpo feminino, socialmente construído em oposição ao masculino, é então posto pela visão dominante como justificativa biológica da diferença entre os sexos e, conseqüentemente, de seus papéis divergentes na divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2012). Ou seja, a diferença entre os sexos não pertence ao domínio da natureza, tal como é inculcado no pensamento das pessoas, mas das estruturas sociais estabelecidas, tal como já afirmou Beauvoir (1970).

Dentro dessas estruturas, mulheres e homens ocupam posições definidas: as primeiras são dominadas e os segundos, dominantes. As dominadas permanecem nesse estado de dominação graças ao trabalho de inculcação dos valores masculinos, que legitimam sua dominação, por instâncias como Família, Escola, Igreja e Estado. Tudo é arquitetado de forma que as mulheres permaneçam inconscientes da opressão à qual estão submetidas: sua perspectiva e modo de pensar e agir sobre a realidade estão permeados por valores masculinos, que ratificam a hierarquia entre os gêneros (BOURDIEU, 2012).

Desse modo, a dominação masculina imposta às mulheres não se manifesta apenas sob a forma de violência física explícita, mas também como violência simbólica e invisível àquelas que a sofrem (BOURDIEU, 2012). Trata-se de uma espécie de violência que não faz uso da força física. É, porém, uma forma de poder a funcionar por meio da incorporação inconsciente na mente do dominado da estrutura social baseada em uma relação de submissão aparentemente inevitável (BOURDIEU, 2001).

Sobre a violência simbólica, é preciso salientar seu caráter, que prevê, por meio da força do *habitus*, a adesão do dominado às estruturas sociais nas quais ele ocupa um papel submisso diante do dominante (BOURDIEU, 2012). Ela demanda uma coerção mecânica e uma submissão voluntária, livre e calculada (BOURDIEU, 2012), sem necessidade de coação física (BOURDIEU, 2012). Destarte, as mulheres, dominadas, contribuem inconscientemente e mesmo contra a sua vontade para a sua própria dominação, aceitando de modo implícito os limites a elas impostos e que podem ser traduzidos sob a forma de emoções como vergonha, humilhação e culpa (BOURDIEU, 2012). É importante não culpabilizar a mulher por sua submissão, pois esta não é fruto de escolha da vítima, mas de um trabalho de inculcação inconsciente e, portanto, imperceptível, que as impõe o *habitus* legitimador da dominação masculina (BOURDIEU, 2012).

Nader (2006) contribui para o debate em torno da violência sofrida pela mulher, quando estabelece o conceito de violência sutil: aquela que não faz uso da força física, mas que permanece invisível e, portanto, é difícil de ser denunciada e comprovada diante da sociedade. É um tipo de violência calcada na indiferença pelos sentimentos da mulher, na proibição de seus desejos, na humilhação e no constrangimento. Segundo a historiadora, essas são práticas recorrentes, que ocorrem principalmente no ambiente doméstico e são praticadas pelo companheiro ou marido (NADER, 2006).

Bourdieu (2012) destaca que mesmo no ato sexual é evidente a diferença socialmente construída entre os gêneros: esse é percebido pelos homens como maneira de dominação sobre a mulher, transformando-a em objeto possuído. As mulheres, por sua vez, são criadas para vivenciar a sexualidade como uma experiência profunda e emotiva. Assim, a relação sexual ratifica a relação de domínio vivida socialmente, em que há a contraposição entre os princípios ativo e passivo, de dominação e de subordinação entre homem e mulher (BOURDIEU, 2012). Pensa-se que a práxis artística e a experiência estética podem ser vistas, nesse contexto, como processos que

possibilitam a construção de agência para o corpo da mulher e para a criação de espaços de liberdade, nos quais o feminino poderá usá-lo de acordo com sua vontade, sem o imperativo de submeter-se ao masculino.

De acordo com Bourdieu (2012), a perspectiva androcêntrica que fundamenta a sociedade e a consequente hierarquia entre os gêneros é legitimada pela diferença entre os corpos do homem e da mulher, diferença essa socialmente construída e justificada, mas que se posiciona como se tivesse uma natureza biológica. O aprendizado social é inculcado na mulher desde o seu nascimento. Ela deve incorporar a moral imposta ao feminino e que a obriga a se comportar de certa maneira, a usar trajes e penteados determinados, a manter certa postura, tudo isso limitando o uso de seu corpo ao socialmente aceito (BOURDIEU, 2012). O caráter dócil da mulher, por exemplo, é algo a ela ensinado para manter seu *status* submisso (BOURDIEU, 2012). Destarte, todos os aspectos negativos vistos como intrínsecos à natureza feminina são, na verdade, inculcados nas mulheres, em prol da manutenção da relação de dominação à qual elas se encontram submetidas (BOURDIEU, 2012), fazendo com que mesmo elas creiam na qualidade transcendental de seu *status* inferior e de sua “essência” maléfica.

Nesse ínterim, a mulher é reduzida a instrumento de produção e reprodução de capital social e simbólico para o homem, mantendo-os ou aumentando-os, e sendo considerada mera mercadoria a ser trocada entre a família e o futuro marido durante o ritual do casamento (BOURDIEU, 2012). Ou seja, uma mulher submetida à moral feminina e que se adegue bem a esse papel pode aumentar o capital social e simbólico de seu marido. No pensamento bourdieusiano, capital social é a rede de contatos do agente, suas conexões e aliados, que podem aumentar seu poder. Já o capital simbólico é definido como o prestígio e o reconhecimento social, que se convertem em aumento de poder de um agente, interferindo diretamente em sua capacidade de trânsito dentro da estrutura hierárquica que é a sociedade (CAMPOS; LIMA, 2018).

Assim como as mulheres são formadas mulheres, os homens são formados homens, sendo que essa formação é realizada de maneira não explícita (BOURDIEU, 2012). A virilidade masculina se impõe a eles como uma forma de ser que não aceita discussões. Uma pressão social externa governa as formas de pensar e as ações deles como uma força superior, que os leva a adotar uma identidade socialmente construída e transformada em destino inquestionável (BOURDIEU, 2012), a qual precisa ser validada pelos demais. Se atestada, esse homem fará parte do grupo dos verdadeiros homens (BOURDIEU, 2012). Desse modo, mulheres e mesmo os homens estão submetidos à ordem androcêntrica opressora vigente na estrutura social.

Conforme o sociólogo francês, a dominação masculina foi forjada em um período histórico bastante arcaico (BOURDIEU, 2012) e se inscreveu duradouramente no inconsciente das pessoas, levando as mulheres a considerarem como inevitável e inquestionável a ordem masculina estabelecida (BOURDIEU, 2012). As mulheres existem, nesse âmbito, para o olhar alheio, masculino, como objeto de atração a ele disponível, olhar este que exige delas uma postura simpática, submissa e contida (BOURDIEU, 2012). Elas vivenciam o distanciamento entre seu corpo real e o ideal, a elas imposto pela sociedade ocidental, e sofrem por essa discrepância, pois necessitam do olhar aprovador do outro para existirem como mulheres (BOURDIEU, 2012).

A autodepreciação das mulheres em relação ao seu próprio corpo é amplificada por sua submissão a padrões estéticos inalcançáveis, estabelecidos por uma sociedade regida pelos homens e por seu olhar, que usam isso como artifício para manutenção da ordem social baseada em dominantes e dominados, visto que esse tipo de violência simbólica contribui para uma imagem desvalorizada do feminino (BOURDIEU, 2012).

Ser mulher é uma experiência pluralista: ela engloba diferentes formas de ser. Ou seja, é precária a visão universalista do feminismo tradicional, que via a mulher como categoria homogênea. Nesse sentido, Lugones (2014) pesquisa a intersecção entre categorias como gênero, sexualidade, raça e classe.

Para Lugones (2014), a dicotomia hierárquica que rege as categorias está na raiz do pensamento capitalista e colonial moderno, no qual se baseia a civilização, sobretudo naquilo que esse pensamento entende como gênero, raça e sexualidade. Lugones (2014) empenha-se, portanto, em desvelar casos de resistência a essa lógica opressora (LUGONES, 2014). Para a autora (2014), a hierarquia entre o humano e o não humano rege a modernidade colonial, como se pode ver no exemplo da colonização do continente americano, no qual aos colonizados (nativos e africanos escravizados) foi imposta a categoria de não humano. Ademais, outras categorias marcadas pela oposição foram introduzidas na região, como homem e mulher (LUGONES, 2014): enquanto os indivíduos ditos civilizados, sujeitos e agentes no mundo, eram necessariamente categorizados como um ou como outro, os nativos do continente e as pessoas escravizadas provenientes da África eram remetidos à condição de não humanos, considerados como animais (LUGONES, 2014).

Lugones (2014) afirma que essas estruturas dicotômicas opuseram europeus burgueses como civilizados e, portanto, humanos, aos colonizados não humanos, condenados à condição de selvagens, hipersexualizando seus comportamentos. Esses eram, assim, percebidos como “aberrações da perfeição masculina” (LUGONES, 2014, p. 937), os quais deveriam ser civilizados, cristianizados. Em lugar de serem vistos como homem e mulher, eram reduzidos às classificações de macho ou fêmea (LUGONES, 2014).

A pretexto de levar a civilização ao continente americano, os colonizadores europeus fizeram uso dos corpos dos colonizados, via violência física, sexual e psicológica. De acordo com Lugones (2014), o objetivo dos primeiros não era transformar os segundos em humanos, embora civilizá-los tenha sido usado como justificativa da exploração do continente e de seus corpos. Pelo contrário, a doutrina cristã imposta aos dominados trabalhava em prol de demonizar a sexualidade feminina, associando as mulheres ao Diabo (LUGONES, 2014).

Aos colonizados foi inculcada a dicotomia homem e mulher como uma construção base para o processo civilizatório (LUGONES, 2014).

Em geral, os sujeitos resistentes colonizados se expressaram e se expressam fora da esfera pública, infrapoliticamente, pois a eles foram e são negadas voz e legitimidade. E, dessa forma, eles buscam se libertar das estruturas opressoras vigentes, construindo novos sentidos, em oposição àqueles determinados pela ordem social eurocentrada (LUGONES, 2014). Segundo Lugones (2014, p. 241), mulheres que ocupam posições inferiores na estrutura social são oprimidas por meio de “processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo”. Ou seja, sofrem opressão não apenas por serem mulheres, mas por serem, em muitos casos, não brancas, nativas de países colonizados, pobres e homoafetivas.

Lugones (2008) afirma que, no contexto do capitalismo global, os homens não brancos que sofrem dominação racial não se solidarizam com as agressões visíveis ou sutis sofridas pelas mulheres não brancas. Estas, animalizadas pela perspectiva eurocêntrica, são vítimas da colonialidade do gênero e não são abordadas pela crítica feminista hegemônica, a qual trata apenas das mulheres brancas burguesas. Os homens não brancos, também eles vítimas da exploração — porém em menor grau que as mulheres não brancas —, são incapazes de perceber seu papel de cumplicidade nas relações de violência e dominação às quais essas mulheres estão submetidas (LUGONES, 2008).

Assim, é necessário ao feminismo uma visão interseccional que estude as relações existentes entre gênero, raça, classe social e sexualidade. Esse olhar é capaz de desvelar a experiência de mulheres negras, por exemplo, que não se encaixam nas categorias mulher e negro, se tais categorias forem concebidas de um ponto de vista que as separa (LUGONES, 2008).

A partir de uma perspectiva mítica eurocentrada, a Europa, ao colonizar as demais regiões do globo, colocou-se como uma civilização em estágio mais avançado em relação às outras. Nesse ínterim, a humanidade foi dividida em pares dicotômicos, como superior e



inferior, civilizada e primitiva (LUGONES, 2008). A construção do capitalismo eurocêntrico ao redor do globo por meio da colonização implantou diferenças de gênero em locais nos quais, muitas vezes, as mulheres dispunham de posição hierárquica equânime em relação aos homens. Ou seja, a dominação das mulheres e a violência que essas sofrem, problemas hoje evidentes nesses locais, são, em muitos casos, frutos da colonização europeia (LUGONES, 2008).

## A MULHER QUE SE PRETENDE LIVRE

María Teresa Hincapié dizia à época que entendia a admiração dos passantes diante da *performance* como uma coisa bonita a celebrar a beleza da mulher (MORA, 2011). É possível que essa afirmação da artista tenha um teor irônico e satírico, a criticar a relação de subjugação do feminino ante o masculino, que reduz a mulher à sua aparência e à sua função de servidão. De acordo com Hincapié:

Me inspiré en las señoras que van a limpiar vidrios en esos locales. Es algo que es muy usual de ver. Usé un delantal azul, guantes, todos los implementos necesarios, pero pensaba que a pesar de ser un oficio tan mínimo, tan insignificante, podía convertirse en una fiesta. Algo como decir hoy me voy a enloquecer, voy a limpiar de manera distinta los vidrios, hoy voy a jugar. Apareció ese lápiz labial que me parecía muy lindo. Me acuerdo que cuando le daba besos a la vitrina, los choferes de los buses paraban y me mandaban besos también, eso se volvió muy bonito. Fué como realzar lo bello que es ser mujer. Todo ese mundo común y corriente me hacía buscar en mi propia seguridad, mi propia nobleza, mi feminidad (HINCAPIÉ, 2005 *apud* MORA, 2011, p. 34).

Pode-se efetuar uma análise pessoal sobre a complexa trama que envolve a obra *Vitrina*. Pretende-se não contrapor esta análise à interpretação da artista, mas sugerir novas leituras a respeito de seu

trabalho, construídas com o auxílio de autores que pensaram as relações de gênero. A problematização vinda à tona com a *performance* do aspecto dicotômico do corpo feminino dentro da sociedade vigente, pautada em perspectivas e valores androcêntricos, é digna de nota. O corpo da mulher, nesse contexto, é concomitantemente parte da esfera do reles e do não digno de ser visto, aspecto intensificado pela origem social da mulher trabalhadora, que atua nos bastidores e passa seus dias limpando vitrines; e parte da esfera do desejável, porém descartável, posto que transformado em objeto de prazer e consumo.

A mulher é reduzida, transformada, em simples instrumento de prazer ou em trabalhadora braçal, permanecendo em ambos os casos explorada pelo homem. Como diz Bourdieu sobre a divisão social do trabalho, em *Vitrina*, é possível ver a mulher submissa, no interior de um ambiente confinado, realizando afazeres socialmente entendidos como de natureza inferior. Essa mulher é invisível, pois se tende a não enxergar as pessoas que realizam trabalhos de bastidores, tal como a limpeza. As tarefas relegadas aos protagonistas da vida social são aquelas referentes à esfera pública, tradicionalmente lugar do homem, tal como se viu em Bourdieu (2012).

É importante frisar que não se entende aqui tarefas como limpeza como algo realmente inferior às atividades realizadas no âmbito público. Todavia, essa não é a visão predominante na sociedade ocidental vigente. Assim, enquanto ao homem burguês de sucesso reconhecido pelos seus pares são destinados trabalhos que exigem um esforço intelectual, às mulheres, em muitos casos, reservam-se tarefas que exigem esforço físico em atividades originalmente ligadas ao âmbito do doméstico, como a limpeza, para o qual fazem uso do corpo (embora essa divisão do trabalho tenha se transformado parcialmente no século XX, por meio da revolução comportamental que marcou as décadas de 1960 e 1970). O corpo feminino é então instrumento a ser explorado pelo homem, que se serve de sua servidão. A mulher invisível trabalha arduamente, limpando, cuidando dos animais e das crianças, para benefício do masculino, para que ele possa

brilhar no palco que é a esfera pública. É preciso lembrar, todavia, que muitos homens também ocupam posições inferiores na estrutura social, dedicando-se a trabalhos braçais. Contudo, esses mesmos homens, comparados às mulheres da mesma classe social, estão em posição de vantagem frente a elas.

O outro lado da moeda, a saber, o corpo feminino como instrumento de desejo masculino, mesmo que o prazer que ele envolva esteja restrito ao olhar, também se manifesta na obra de Hincapié. Isso ocorre, primeiro, pelo espaço escolhido para a exposição de seu corpo: uma vitrine de loja, geralmente repleta de produtos a serem consumidos e de manequins, que servem de suporte para esses produtos. Mesmo que a *performance* tenha sido realizada no interior de uma livraria, é difícil não relacionar a vitrine com o espaço onde são expostas peças do vestuário e manequins, vista a predominância dessa espécie de estabelecimento comercial nos dias atuais. Assim, é possível estabelecer uma leitura sobre a obra que percebe uma crítica à hipersexualização do corpo e dos comportamentos da mulher latino-americana, como mulher colonizada e reduzida aos *status* de fêmea, tal como discute Lugones (2008).

As roupas e os manequins servem não apenas às mulheres, que precisam ser persuadidas a comprar o produto à venda, mas também aos homens, que se encontram seduzidos pela expectativa de ver em uma mulher com corpo de manequim as peças da última moda. Esse aspecto do corpo da mulher sexualizado e objetificado é amplificado pelas ações de Hincapié, quando ela se penteia e se maquia diante de todos. Esse ato parece ao homem, que percebe em todos os comportamentos femininos voltados ao seu autocuidado e ao seu embelezamento uma tentativa de sedução do sexo oposto, uma prova de sua disponibilidade como objeto de desejo e de consumo, como se a mulher não pudesse “se arrumar” como um ato de amor-próprio.

Diante dessa situação de opressão da mulher, Hincapié propõe com sua *performance* um terceiro papel para o corpo feminino na sociedade atual. Ao escrever no painel de vidro da vitrine, a artista

rompe com o pacto de submissão incorporado pelo feminino: uma mulher que escreve e expressa seus pensamentos é uma mulher que busca por sua liberdade em relação às amarras socialmente definidas que estabelecem sua função submissa na ordem social. Para tanto, Hincapié faz uso do ato criador como ferramenta para sua libertação das estruturas opressoras. Por meio desse ato, o corpo feminino se torna morada do poético e da liberdade.

Assim, pode-se efetuar uma outra leitura da obra, na qual a mulher não aparece como ser oprimido: a mulher que se expõe na vitrine, escrevendo e instigando reações nos transeuntes, pode ser vista não como submissa, mas como emancipada, pois, por meio de seu corpo, ela age e provoca os demais em busca da criação de novos espaços de liberdade para si. Essa mulher atua sobre o mundo, deixando de lado a postura de passividade diante da realidade à qual geralmente é demandada como papel do feminino.

Hincapié mostra às demais mulheres a opção de uma existência poética em detrimento de uma vida voltada para a submissão naturalizada de seus corpos. A arte, como meio de expressão individual e coletiva, é, portanto, proposta como experiência libertadora. A mulher que performa e a mulher que escreve afirmam seu ser, manifestam-se diante de um mundo dominado pelos homens. Enfim, lutam por igualdade e pelo direito de viver plenamente a experiência de ser mulher. A arte, assim, torna-se um instrumento de expressão de sujeitos colonizados que buscam a resistência ante os colonizadores.

A mulher que voa, não mais acorrentada, percebe e vive, entretanto, a repressão masculina sobre sua liberdade. A ordem androcêntrica do mundo, é claro, não pretende perder o *status* privilegiado do masculino. Para que se mantenha esse privilégio, é imperativa a submissão do feminino. Dessa forma, a mulher livre se torna uma mulher sem coração, uma mulher puta diante da sociedade orientada para o homem. Contudo, compreende-se que Hincapié, mesmo diante desse mecanismo que torna a mulher emancipada em uma entidade socialmente vista como maléfica, reafirma sua liberdade, mesmo com

todos os prejuízos que esta pode lhe render numa sociedade androcentricamente orientada.

Ainda, ao se chamar de mulher “puta”, a artista ataca a noção de pureza e de castidade inculcadas na sociedade judaico-cristã, esforçando-se por se libertar da lógica opressora à qual essa mesma sociedade submete as mulheres. Ela se manifesta em prol da liberdade da mulher no uso de seu próprio corpo e no seu direito ao prazer. A mulher que reivindica para si a alcunha de “puta” luta para ser verdadeiramente livre dentro de uma sociedade machista, em busca também de sua liberdade sexual e da ocupação de espaços públicos, os quais geralmente lhe são renegados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo, *Vitrina* pode ser pensada como uma *performance* permeada pela crítica feminista. A obra revela a estrutura social androcêntrica vigente, que oprime as mulheres, cujos corpos são objetificados como instrumento servil ou como instrumento em prol do desejo masculino. Nesses dois pólos, a mulher experiencia seu corpo como algo ignóbil.

Hincapié demonstra, mesmo que de modo latente, a possibilidade de as mulheres, em sua multiplicidade, serem algo para além de capital social ou simbólico para o homem: elas podem viver plenamente a experiência de ser mulher, para além do papel de figurante dentro de uma História escrita pelo e para o homem. As mulheres podem se libertar de seu *status* de mercadoria para assumir papel de sujeito dentro da História, que é concomitantemente sua e da humanidade. Isso, talvez, seja facilitado pela vivência do ato criador, que dá voz ao feminino para expressar seus desejos, suas angústias e suas lutas, colaborando, assim, para o processo de libertação feminina de sua posição submissa dentro das estruturas sociais hierarquicamente estabelecidas em razão do masculino heteronormativo.

## REFERÊNCIAS

27<sup>a</sup> BIENAL Internacional de São Paulo: como viver juntos. São Paulo: Fundação Bial, 2006. 620 p. Catálogo de exposição.

ALCÁZAR, Josefina. Mujeres, cuerpo y performance em América Latina. In: ARAUJO, Kathya; PRIETO, Mercedes (org.). **Estudios sobre sexualidades en América Latina**. Quito: Flacso, 2008. p. 331-350. Disponível em: [https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres\\_cuerpo\\_y\\_performance.\\_por\\_josefina\\_alcazar\\_3.pdf](https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf). Acesso em: 15 jan. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMPOS, Pedro Humberto Faria; LIMA, Rita de Cássia Pereira. Capital simbólico, representações sociais, grupos e o campo do reconhecimento. **Cadernos de Pesquisa**, [s. l.], v. 48, n 167, p. 100-127, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cp/v48n167/1980-5314-cp-48-167-100.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2021.

CASTAÑEDA, David Gutiérrez. María Teresa Hincapié (2000-2008): restitución. **El Ornitorrinco Tachado**: Revista de Artes Visuales, Cidade do México, n. 3, p. 19-25, 2013. Disponível em: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4629>. Acesso em: 15 jan. 2021.

ESPANCA, Florbela. **Poemas seleccionados**. [S. l.]: Ciberfil Literatura Digital, 2002. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000240.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2021.

GAMA, Ximena. **María Teresa Hincapié archivo: 1980-2008**. Madri: 1 Mira Madrid, 2020. p. VII-XXII. Disponível em: <https://www.1miramadrid.com/1MiraMadrid-Maria-Teresa-Hincapie.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

GONTOVNIK, Mónica. Contemplación radical: cuando una cosa es una cosa y otra cosa. In: PREMIO Nacional de Crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2011-2012, Bogotá: Ministerio de Cultura: Universidad de los Andes, 2013. p. 90-101. Disponível em: [https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/PNC\\_VIII\\_web.pdf](https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/PNC_VIII_web.pdf). Acesso em: 15 jan. 2021.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MOLANO, Constanza Ramírez. La performance de María Teresa Hincapié. **Nómadas**, Bogotá, n. 24, p. 169-183, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105116598015.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MORA, Catalina Salazar. **Umbral de identidade**. 2011. Medellín: Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas e Visuais) – Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/11054985.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

NADER, Maria Beatriz. Violência sutil contra a mulher no ambiente doméstico: uma nova abordagem de um velho fenômeno. In: VENTURA, Gilvan; NADER, Maria Beatriz; FRANCO, Sebastião Pimentel (org.). **História, mulher e poder**. Vitória: Edufes, 2006. p. 235-252.

PARIS, Diego Restrepo. **Fazer fazendo**: as partituras de performance vistas a partir do processo criativo de artistas colombianos. 2019. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: [http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_13719\\_final%20%20Diego%20Restrepo%20Paris.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_13719_final%20%20Diego%20Restrepo%20Paris.pdf). Acesso em: 5 ago. 2021.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo: Unesp, 1998.

RODRÍGUEZ, Marta. María Teresa Hincapié y el “actor santo”: sacralizar lo cotidiano. **Antípoda**, Bogotá, n. 9, p. 113-130, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n9/n9a05.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.



*Violências nos espaços  
domésticos: um olhar a  
partir das produções de  
Aleta Valente, Priscila  
Rezende e Maria Ezcurra*

*Thaynã Targa  
Thays Alves Costa*

APRESENTAÇÃO

O discurso da mulher sofreu com tentativas de silenciamento, de modo que a sociedade — estruturada, em sua maioria, por homens — impôs determinados lugares para a ocupação feminina. Na arte, não foi diferente: o lugar ocupado pela mulher ficou limitado aos interesses e à posição dominante masculina, além de ter sido pensado a

partir da divisão de classes sociais. Da representação de deidades<sup>14</sup> à idealização do belo<sup>15</sup>, a história da mulher na arte apresenta um longo percurso até a sua libertação e a possibilidade de produzir de forma independente. A história da arte reflete as problemáticas político-econômicas e sociais que nos afligem. Ao acompanhá-la, podemos compreender como a ideia de “lugar da mulher” se transformou em uma reflexão importante para o cenário cultural. Dessa forma, o discurso feminino vem conquistando uma posição ativa, estabelecendo o que realmente pode ser compreendido como o lugar da mulher na sociedade.

---

14 Se pensarmos em fundamentos religiosos ou na ideia de materialização do divino, o corpo feminino simbolizou a maternidade na representação de Maria, segundo a concepção cristã. No entanto, essa mesma representação, além de trazer um conjunto de valores morais, acompanhava a idealização da pureza (ideia da mulher virgem) que carregou no ventre o filho de Deus, como na obra *La Maestà* (1308-1311), de Duccio di Buoninsegna, ou nas inúmeras representações existentes, em especial no Barroco. Já a nudez feminina nas obras de arte parecia reservada ao cumprimento de funções religiosas, como nas representações de deusas mitológicas, como *O Nascimento de Vênus* (1482-1485), de Botticelli. Não faltam exemplos de representações de divindades a partir de modelos de mulheres brancas, como a *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano, que, além de reforçarem a pauta religiosa, acompanhavam aspectos idealizantes.

15 O Renascimento nos conduziu ao retorno dos clássicos, com corpos femininos esbeltos e rostos serenos pintados em cenas mitológicas e/ou cristãs, que só perdiam espaço para os retratos da nobreza, como em *O retrato de uma dama* (1460), de Rogier van der Weyden. Em termos filosóficos, os renascentistas objetivavam o belo, que “— junto com gracioso, bonito ou sublime, maravilhoso, soberbo e expressões similares — é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada”, vivenciando assim o conceito grego de beleza. Como herança do pensamento clássico, os artistas reproduziram técnicas que, por muitas vezes, nos ofereceram a contemplação de corpos baseados nos ideais de proporção, simetria e harmonia nas artes visuais, como se esquecessem da individualidade dos corpos. Em sua maioria, os artistas tentavam recriar o “belo” que estabelecia uma relação estreita com o ideal de “bom”, induzindo, como consequência, à crença em valores morais e estéticos (ECO, 2004. p. 9).

Sobre o “lugar da mulher”, algumas artistas — principalmente contemporâneas — se dedicam a propor questionamentos em suas obras que evidenciam tais problemáticas, como a condição da mulher na sociedade e a dominação masculina, a partir da ideia de submissão e de dependência causada pelas relações matrimoniais. Nossa intenção é refletir sobre as violências simbólicas e, conseqüentemente, físicas provenientes dos espaços domésticos, por meio de críticas ponderadas produzidas a partir de obras como a da boliviana Alejandra Dorado. Em *Castigadores domésticos moderados* (2007), podemos presenciar o relato da vida de uma mulher presa após matar o companheiro. Em meio a imagens fotográficas em tons de rosa, podemos ver (na videoarte que integrou a instalação) mulheres sentadas viradas para a parede, como se a história contada pela narradora pudesse ser compartilhada por várias mulheres que sofreram violência doméstica. Na história, são contados episódios de violência vividos por uma mulher latina que teve seu corpo violado na adolescência, perdendo a virgindade em um estupro. Ela conviveu com a falta de afeto de sua família e, provavelmente numa busca por amor, se viu presa ao casamento e à maternidade. Em um contexto de abuso vivido no casamento, a narradora afirma ser vista como escrava pelo marido, que tinha comportamento agressivo com ela e os filhos. Infelizmente, esse tipo de episódio acontece constantemente e tem base histórica.

Tendo como princípio a sociedade ocidental, podemos observar que o lugar da mulher se estabeleceu em meio às relações de gênero e de poder que tinham como propósito enquadrá-la em uma posição secundária e de subordinação em relação ao homem, tornando-a “um sujeito passivo e dócil, quando não inoperante” (NADER, 2006, p. 7). Esperava-se da mulher silêncio, obediência e tolerância — devendo ela, assim, conformar-se com sua condição. Logo, a posição dominante do homem na sociedade patriarcal condicionou a mulher a essa situação degradante, sendo por muitas vezes

considerada propriedade masculina, como no caso do casamento tradicional<sup>16</sup>, no qual isso se legitima, de certa forma, quando ela assume o sobrenome do esposo. No matrimônio, o homem ocupava a posição de responsável pela família, como esposo, pai e provedor, enquanto era imposta à mulher a responsabilidade pelos cuidados com a casa e os filhos. A artista argentina Maria Ezcurra trata dessas questões em obras como *Guardarropa del ama de casa perfecta* (2008), que discute o papel da mulher no contexto latino-americano como esposa serviçal, obrigada a atender às necessidades do marido.

Se pensarmos nessa concepção de lugar da mulher na família, a história apresenta um panorama que abrange do papel doméstico à solidão da mulher brasileira no lar<sup>17</sup>, espaço destinado ao gênero feminino e à imposição de funções. Lugar onde houve a normalização das violências física e simbólica, legitimadas por instituições religiosas e pelo Estado. Por muito tempo, as instituições religiosas

---

16 Tendo em vista o contexto brasileiro da transição do século XIX para o século XX, as mulheres casavam-se jovens, muitas vezes ainda menores de idade. Dessa maneira, a infância da mulher era muito curta, sendo elas preparadas para o papel de esposa, obrigadas a assumir determinadas responsabilidades, como a maternidade. Além disso, o marido exercia autoridade extrema sobre a mulher e, assim como o pai dela, tinha “direito” a castigá-la. O casamento era quase uma transação econômica, a partir de acordos entre famílias, por exemplo. No dia a dia, a mulher não poderia transitar sozinha e sem a permissão do marido. Ocasionalmente, ela visitava a família e frequentava a igreja (NADER, 2006. p. 235-252).

17 Maria Beatriz Nader (2006) discute o conceito de violência sutil como sendo aquela presente nos lares brasileiros. Segundo a autora, a solidão “é uma forma de abuso difícil de ser identificada”, a qual deixa marcas psicológicas. No contexto analisado, ela reflete sobre o distanciamento da família e dos amigos, que ocorre após a relação matrimonial e a maternidade — compreendendo que a mulher casada, ou em uma relação estável, convive com o descaso do marido e, na maioria das vezes, em situações de violência. A violência sutil se caracteriza pelo sentimento de solidão, pela “incapacidade” de terminar uma relação, pela sobrecarga de atividades domésticas e trabalho remunerado.

se inseriram na sociedade ditando regras comportamentais e valores morais, com a propagação de ideologias que influenciaram o modo de viver, limitando a identidade e a cultura do povo. Temos como exemplo a religião cristã<sup>18</sup>, que sempre validou as decisões tomadas pelos homens, tendo como base a Bíblia, com a qual se induziu a submissão da mulher. Dessa maneira, muitas mulheres cristãs se calaram diante de relações abusivas e desumanas, buscando um ideal inalcançável de esposa perfeita, a fim de satisfazerem seus maridos e não sofrerem as consequências da desaprovação deles. Em *Eletrodoméstica*, de 2019, Aleta Valente realiza uma “espécie de maratona performática” que nos auxilia na compreensão dos esforços e das relações de força empregados pelas mulheres ao tentarem cumprir todas as demandas domésticas e sociais que lhes são atribuídas.

Como vimos, as instituições religiosas e o Estado já validaram, tanto direta quanto indiretamente, a violência contra a mulher. Temos como exemplo o Código Civil Brasileiro de 1917, o qual afirmava que “a mulher deveria obedecer ao marido, corroborando a expectativa masculina de domínio sobre a mulher” (NADER, 2006, p. 238) e, conseqüentemente, serviu como apoio para legitimar as ações masculinas, independentemente de serem casos de abuso ou de agressão. O casamento não influenciava a vida do homem da mesma maneira como a da mulher, para quem o relacionamento de dependência econômica e emocional criou uma espécie de prisão. Um dos momentos significativos para sua libertação foi a inserção no mercado

---

18 Para Nader (2006), o ideal bíblico manteve a prática punitiva às mulheres que não seguissem as normas de conduta estabelecidas na relação conjugal. Na Europa, por exemplo, desde o início do cristianismo, houve a prática de enclausuramento feminino, em que as mulheres viviam isoladas sob a justificativa de que dedicariam suas vidas a Deus, algumas vezes como forma de escapar do matrimônio. No século XVIII, existiam instituições brasileiras que se assemelhavam às prisões femininas, com o propósito de servir aos maridos. Assim, quando eles viajavam ou se cansavam de suas esposas, podiam abandoná-las nessas instituições, que eram católicas ou apoiadas pela Igreja.

de trabalho, estabelecendo a possibilidade de independência financeira. Obviamente, não foi uma trajetória fácil, com a mulher sendo obrigada a aceitar salários menores, além de ter, muitas vezes, que enfrentar o assédio masculino. Todos esses fatores somam-se numa exaustiva jornada, na qual ela concilia o cuidado com os filhos, o trabalho doméstico e o remunerado.

Em *Trabajo doméstico*<sup>19</sup> (2005), o grupo argentino *Mujeres Públicas* apresenta cartazes que nos convidam a refletir sobre as concepções e os tipos de trabalho no sistema capitalista, evidenciando o fato de o trabalho doméstico exercido por mulheres em seus lares não ser visto dentro das categorias de trabalho produtivo — sendo, portanto, compreendido como aquele que não produz mais-valia nem os diferentes tipos de *capital*<sup>20</sup> no conceito bourdieuano. Nos cartazes de *Trabajo doméstico*, podem ser vistas frases como “*Explotación: utilización del tiempo y el trabajo de las mujeres em beneficio de otros*”, que evidenciam a desvalorização do trabalho da mulher e do tempo empregado nas tarefas domésticas e no cuidado com os filhos. Os cartazes são compostos por desenhos semelhantes aos vistos em manuais<sup>21</sup> e frases que,

---

19 As obras do grupo *Mujeres públicas* podem ser vistas no site: <http://www.mujerespublicas.com.ar>.

20 Na concepção de estrutura social de Bourdieu, o capital é visto como recurso que atribui poder a um agente. O autor amplia a noção de capital por meio da diferenciação, propondo a noção de *capital econômico*, de *capital social*, de *capital cultural* e de *capital simbólico*. O *capital econômico* corresponde aos recursos financeiros adquiridos pelo trabalho. O *capital social* demonstra a relação de pertencimento a um grupo específico. O *capital cultural* está ligado “ao conhecimento adquirido pelo agente por meio da escola ou da família e que pode ser transformado em recursos”, como os hábitos sociais e as preferências de consumo. O *capital simbólico* diz respeito ao “reconhecimento social de um indivíduo, adquirido por meio do conjunto dos capitais econômicos, sociais e culturais que ele possui” (BONNEWITZ, 2003, p. 53-54).

21 Os desenhos apresentados pelo grupo *Mujeres públicas* nos cartazes de *Trabajo doméstico* (2005) mostram mulheres em atividades domésticas: lavando a louça, cozinhando, costurando, estendendo roupas e cuidando de várias crianças,

de forma didática, mostram a “função da mulher” em uma sociedade patriarcal. Uma “mujer virtuosa nunca está ociosa”<sup>22</sup>. A frase incisiva presente no cartaz do grupo apresenta tons de expectativa e de realidade, que revelam o cotidiano da maioria das mulheres no que se refere às atividades exercidas. De forma que o modelo moralizador e controlador acompanhou a história da mulher ocidental, sobretudo, por meio da disciplina imposta pelas relações sociais, constituídas pela família, pela religião e pelo Estado.

Uma história ainda mais degradante foi imposta à mulher negra brasileira, uma vez que a colonização e o processo de escravidão estruturaram nossa sociedade. Os resquícios e as marcas perduram e estão enraizados nos comportamentos diários e na divisão de classes. Como os escravizados eram considerados mercadoria e/ou propriedade, conseqüentemente, o corpo da mulher escravizada foi marcado por abuso, exploração, silenciamento e violência. A artista Priscila Rezende, em suas *performances*, apresenta uma dimensão da história afro-brasileira com uma consistente produção artística que proporciona discussões sobre racismo, processo de escravidão, questões decoloniais e violência contra a mulher, a exemplo da obra *Bombril* (2010).

Este estudo visa a apresentar um panorama histórico e teórico-crítico sobre a ideia imposta de “lugar da mulher” na sociedade patriarcal a partir de produções das artistas Priscila Rezende, Maria Ezcurra e Aleta Valente, que dialogam com as problemáticas provenientes desse contexto de violências simbólica e física sofridas pelas mulheres nos espaços domésticos.

---

por exemplo. Cada desenho é acompanhado de uma frase: “La mujer y la sartén en la cocina están bien”; “[...] que sepa coser/ que sepa bordar”; “Teresa poné la mesa si no tenés pan poné tu cabeza”; “Arrorró mi niño, arrorró mi sol, arrorró pedazo, de mi corazón”; “Hacen así, así las lavanderas, hace así, así me gusta a mí?”; “Lavar y barrer afición de mujer”.

22 A frase compõe a obra *Trabajo doméstico* (2005).

## A PERFORMANCE *BOMBRIL* (2010), DE PRISCILA REZENDE: A VOZ DOS SILENCIADOS

A artista mineira Priscila Rezende (1985)<sup>23</sup> é uma mulher negra que luta por meio da arte para dar voz a mulheres como ela, cuja história é marcada por abuso, exploração, silenciamento e violência. Em um país fundamentado e sustentado pela mão de obra do trabalhador negro, o racismo não deveria ser parte do cotidiano. No entanto, o racismo, o machismo e a misoginia estão presentes na sociedade contemporânea e nos mostram uma realidade que precisa ser transformada com urgência. Por isso, compreendemos a importância de artistas como Priscila Rezende, cuja obra se constitui como ato de resistência. Sua produção artística proporciona ampla reflexão sobre racismo, processo de escravidão, questões decoloniais e violência contra a mulher. Nesta breve consideração, temos como interesse propor um diálogo entre aspectos de sua performance *Bombрил* (2010) e a dimensão histórica, estabelecendo também relações com questões sociais atuais no cenário brasileiro.

Associar a mulher negra à ideia de servidão e aos trabalhos domésticos é uma das marcas da colonização e do processo de escravidão. Primeiramente, poderíamos mencionar a mulher escravizada servindo às famílias dos senhores de engenho, tendo como base a história do Brasil. A ela foi atribuída a função de cuidar da casa, com serviços de limpeza e preparo de alimentos, além da responsabilidade de cuidar das crianças — incluindo as amas de leite, que eram obrigadas a deixar de amamentar os próprios filhos, na maioria das vezes, para alimentar os filhos das sinhás. Em um diálogo com a história, podemos lembrar que era imposto “à escrava, além de uma função no sistema produtivo de bens e serviços, um papel sexual” (SAFFIOTI, 2013, p. 236), tendo como “produto” da relação do senhor de

---

23 A produção artística de Priscila Rezende está disponível em seu site: <http://priscilarezendeart.com>.



engenho com a negra escravizada o mulato<sup>24</sup>, como menciona Saffioti em “Posição social da mulher na ordem escravocrata-senhorial e suas sobrevivências na sociedade atual”<sup>25</sup>.

O corpo da mulher negra, estereotipado como sensual e disponível, constitui-se como mais uma herança da escravidão. Para Saffioti, desde o período colonial, as mulheres negras sofreram violência sexual, sendo, em sua maioria, estupradas pelos senhores de engenho. A escravizada era vista como mercadoria e/ou propriedade, o que tornava seu corpo violável — aos olhos daqueles que eram a favor do processo perverso de escravidão. O sexo foi usado para reforçar o sistema de dominação da mulher, e a escravizada era vista como “mero instrumento de prazer sexual de seu senhor” (SAFFIOTI, 2013, p. 236). A maternidade também lhe era negada, uma vez que seu filho vinha ao mundo como propriedade do senhor de engenho. Desse modo, algumas mulheres escravizadas, na tentativa de garantir a liberdade dos filhos, deixavam suas crianças nas rodas dos excluídos<sup>26</sup>.

O racismo estrutural constitui um dos pilares da sociedade brasileira e, infelizmente, repercutiu na popularização de atitudes extremamente preconceituosas e nas problemáticas que atingem a divisão de classes — não por acaso, convivemos com a desigualdade social, os altos índices de jovens negros assassinados<sup>27</sup>, os números assustadores

---

24 Vale ressaltar os termos pejorativos direcionados aos escravizados no período escravocrata.

25 Capítulo que compõe o livro *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, de Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2013).

26 As rodas dos excluídos — ou rodas dos expostos — eram lugares (em sua maioria, instituições religiosas) onde as mães deixavam seus filhos por diversos motivos, como a impossibilidade de criá-los, a incapacidade financeira e as relações fora do casamento, que eram marginalizadas.

27 Em 2018, do total das vítimas de homicídios no Brasil, 75,7% foram de pessoas negras. Isso representa um aumento de 11,5% em dez anos. Por outro lado, houve diminuição de 12,9% no número de assassinatos daqueles considerados

de negros e pardos no sistema prisional<sup>28</sup>, as estatísticas da educação básica e superior<sup>29</sup>, o mercado de trabalho e as diferenças salariais<sup>30</sup>. Poderíamos enumerar o que acreditamos ser os problemas herdados pela colonização e a formação da sociedade brasileira, mas vamos nos ater a essa dimensão histórica que dialoga com a produção artística de Priscila.

Na performance *Bombril*, a artista representa o ato do trabalho doméstico ao esfregar, com seus cabelos, superfícies de objetos metálicos de uso cotidiano, como painéis e chaleiras. Além disso, faz uma crítica às palavras pejorativas relacionadas aos cabelos dos negros, por meio de experiências de discriminação e de estereótipos raciais aos

---

não negros. Em relação às mulheres, 4.519 foram assassinadas, o que equivale a uma mulher sendo morta a cada duas horas (IPEA, 13 abr. 2023).

28 De acordo com o Anuário de Segurança Pública de 2019, a proporção de negros no sistema prisional aumentou 14%, enquanto a de brancos diminuiu 19%. Isso significa que, de cada três presos, dois são negros. Da população carcerária total, 66,7% eram de pessoas negras. As mulheres presas somavam o total de 36.926, um crescimento de 71% de prisões (BUENO; LIMA, 2022).

29 Dados da Síntese de Indicadores Sociais do IBGE, em 2018, informam que 25,2% dos jovens brasileiros (18 a 24 anos) estavam cursando ou cursaram o ensino superior, sendo 36,1% de brancos e 18,3% de negros. Na educação básica, 16,6% de brancos não tinham concluído 9º ano, enquanto o índice referente a negros e pardos era de 25,5%. Conclui-se, portanto, que quatro a cada dez jovens negros não terminaram o ensino médio. Fonte: <https://ibge.gov.br/>.

30 Dados do IBGE (2018) apontam que, em média, o trabalhador branco ganhava 68% mais que os trabalhadores negros e pardos. Além disso, somente 29,9% dos trabalhadores negros e pardos ocupavam cargos gerenciais. Em 2018, a população negra e parda representava 55,8% dos 207 milhões de brasileiros, ocupando 54,9% da força de trabalho e representando 64,2% dos desocupados no país. O trabalhador negro com ensino superior ganhava, em média, R\$ 22,7 por hora de trabalho, enquanto o trabalhador branco com o mesmo nível de formação recebia R\$ 32,8 em média (IBGE, 13 abr. 2023).

quais são submetidos. Os Panteras Negras<sup>31</sup> usaram o cabelo (*black power*) como resistência ao racismo, ao preconceito e aos padrões estéticos. Priscila parece usar o cabelo como uma espécie de protesto, uma maneira de dar voz à mulher negra que foi violentada física e simbolicamente nos espaços domésticos ou nas senzalas. Uma *performance* que proporciona diversas leituras e reflexões, como: as questões estéticas relacionadas à violência causada pelo racismo, à divisão de classes e à colonização, com seu perverso processo escravocrata, que repercute no desenvolvimento do trabalho no âmbito nacional. Sobre a *performance*, Priscila relata sua vivência:

Quando entendi que muito do que vivi era racismo, era devido à cor da minha pele, à textura do meu cabelo, aos meus traços, entendi como o racismo sempre agiu para que eu e várias mulheres fôssemos mantidas em posições limitadas na sociedade brasileira, e, não coincidentemente, essas posições são quase sempre subalternas. *Bombril* é sobre isso, principalmente. Não é somente sobre como uma palavra pejorativa nos magoa, fere e dói. É, principalmente, sobre como o racismo age para nos manter em posições consideradas de inferioridade na sociedade. Por isso, eu estou no chão quando faço a performance. E, quando lavo os objetos com meus próprios cabelos, eu concretizo as ofensas ouvidas e deixo explícita essa redução do corpo negro brasileiro ao objeto (informação verbal).<sup>32</sup>

---

31 Ativo nos Estados Unidos de 1966 a 1982, o Partido dos Panteras Negras foi uma organização política, de inclinação socialista revolucionária, que visava à libertação e à luta pelos direitos dos afro-americanos.

32 A artista Priscila Rezende nos cedeu uma entrevista em 8 de abril de 2021 para compor esta publicação.

A maioria das trabalhadoras domésticas, em nosso país, é de mulheres negras, como mostram as recentes pesquisas<sup>33</sup>. No contexto brasileiro, elas foram submetidas a longas jornadas de trabalho, muitas vezes tendo que dormir nas casas dos patrões. E não podemos deixar de mencionar a relação de cuidado com os filhos de seus empregadores. Quantas crianças foram criadas por essas trabalhadoras em nosso país? Vale ressaltar também que a regulamentação da emenda constitucional dos direitos das domésticas no Brasil somente foi publicada no Diário Oficial da União em 2013. O texto, popularizado como *PEC das Domésticas*, propunha direitos como: adicional noturno; obrigatoriedade do recolhimento do FGTS por parte do empregador; seguro-desemprego; salário-família; auxílio-creche e pré-escola; seguro contra acidentes de trabalho; e indenização em caso de despedida sem justa causa. Esse atraso em garantir os direitos das trabalhadoras domésticas nos levam a outras perguntas: Quantas trabalhadoras domésticas foram exploradas? Quantas tiveram/têm seus direitos negados? Também não podemos deixar de mencionar a situação das diaristas, que se submetem a trabalhar com limpeza de casas, por vezes, de estranhos. Sem acesso aos direitos trabalhistas, ainda correm riscos de sofrer violência.

Quando Priscila Rezende realiza o ato da *performance*, ela não somente rememora a história do afro-brasileiro que foi silenciado e violentado, mas também nos leva a refletir sobre a situação atual da mulher negra em nossa sociedade e as marcas profundas deixadas por meio da colonização e do processo de escravidão. Para a artista, “as mulheres negras ainda permanecem como a maioria das empregadas domésticas e nós *negres* ocupamos em grande parte posições

---

33 Pesquisas da *Geledés* (Instituto da Mulher Negra), em 2019, afirmavam que a taxa de desemprego entre mulheres negras era de 17% — enquanto, entre mulheres brancas, era de 11%. A faixa salarial das mulheres brancas era de aproximadamente R\$ 2.529,00. Já as mulheres negras recebiam, aproximadamente, R\$ 1.476,00. Do total de trabalhadoras domésticas, as mulheres negras representavam 20%, e as brancas 10% (PORTAL GELEDÉS, 14 abr. 2023).

subalternas na esfera trabalhista. Isso se dá por vários fatores, mas, entre eles, o racismo que considera nosso fenótipo desprezível” (informação verbal)<sup>34</sup>. Priscila protesta ao entregar seu corpo à performance, esfregando de forma incessante aquelas painéis com seus cabelos, por aproximadamente uma hora. A respeito da obra, a artista expõe:

Na performance, eu estou no chão, lavo objetos de uso doméstico com meus próprios cabelos, usando uma roupa que lembra a de mulheres escravizadas, e essa imagem busca expor como o racismo trabalha para manter pessoas negras em posições de subalternidade. Ele não só menospreza e diminui nossos corpos, como nos nega direitos. Eu reuni esses elementos presentes na performance, o gesto, o espaço, a vestimenta e meu corpo, de forma a concretizar esse racismo de forma imagética (informação verbal)<sup>35</sup>.

Um protesto que dá voz à história da mulher negra, à mulher negra escravizada e à trabalhadora doméstica negra, que foi e é explorada, não somente se manifesta por meio delas, mas também por meio de todo aquele que teve seu corpo marcado pela escravidão, direta ou indiretamente.

#### A INVISIBILIZAÇÃO FEMININA EM *GUARDARROPA DEL AMA DE CASA PERFECTA* (2008), DE MARIA EZCURRA

Nascida na Argentina e naturalizada mexicana, Maria Ezcurra<sup>36</sup> (1973) utiliza materiais têxteis para o desenvolvimento de uma poética

---

34 A artista Priscila Rezende nos cedeu uma entrevista em 8 de abril de 2021 para compor esta publicação.

35 A artista Priscila Rezende nos cedeu uma entrevista em 8 de abril de 2021 para compor esta publicação.

36 As produções artísticas de Maria Ezcurra estão disponíveis em seu site: <https://www.mariaezcurra.com>.

crítica, por meio da qual cria um repertório artístico que denuncia violências simbólicas<sup>37</sup> relacionadas ao gênero feminino<sup>38</sup>. Questões acerca da invisibilização, dos corpos que se mesclam em objetos, das fronteiras entre o privado e público e da permeação coletiva sobre a mulher estão entre as problemáticas apontadas pela artista. Dessa forma, é possível notar em suas obras a ressignificação das peças de vestuário já existentes para a criação desse repertório: blusas, meias-calças, calcinhas e vestidos, entre outras indumentárias, são remanejados em prol da narrativa, que nos revela nuances de domínio social acometidas sobre figuras femininas em diversas sociedades. Em sua escolha por materiais têxteis, que podem ser relacionados à sua trajetória como uma mulher latino-americana, a artista nos apresenta problemáticas respectivas ao corpo da mulher, sobretudo o corpo situado na “vida” dos espaços domésticos. Trabalhos como *Mesera* (2010-2012), *Displaced* (2014) e, principalmente, *Guardarropa del ama de casa perfecta* (2008), entre outros, colocam nossa atenção

---

37 O conceito de violência simbólica diz respeito à violência de ordem emocional, moral e psicológica, sofrida pelo indivíduo e causada por instâncias legitimadas por hierarquias que foram determinadas através de relações de poder. Desse modo, nos espaços sociais (campo) existem configurações que determinam a atuação e o comportamento de cada indivíduo, estabelecendo limites, podendo manifestar-se de forma opressiva, por exemplo, no sistema escolar, incorporadas no discurso dos professores. Para Bourdieu, a “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2020, p. 12).

38 De acordo com a publicação “Violência em números” (2019), do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 1.206 mulheres foram vítimas de feminicídio, com o ápice de mortalidade na faixa etária de 30 anos, representando 29,8% das mortes. Em 88,8% dos casos, o autor era companheiro ou ex-companheiro da vítima. As mulheres negras representavam 61% das mortes. Mulheres com, no máximo, o ensino fundamental representavam 70,7%. Fonte: <https://forum-seguranca.org.br/>.

em circunstâncias que envolvem o apagamento feminino não apenas da existência nos espaços públicos, mas igualmente quando inserido nos espaços privados.

Em *A Dominação Masculina* (2020), Pierre Bourdieu discorre sobre a função e separação dos espaços por gênero na sociedade ocidental do século XX. A partir desse estudo, o autor averiguou que enquanto os homens participavam dos espaços institucionais e públicos, as mulheres se bastavam aos espaços privados. Tais circunstâncias, estabelecidas socialmente a partir de um conjunto de regras criadas por meio da visão masculina sobre as mulheres, ao serem normalizadas, são reproduzidas não apenas pelos homens, mas por ambos os sexos. Desse modo, não delimitam apenas a quais lugares as mulheres devem pertencer, mas também definem como devem ser seus gestos, suas falas, suas vestimentas e seus trabalhos, encarcerando-as em *cercos invisíveis*<sup>39</sup>.

Além disso, ao se tratar da supervalorização das atividades atribuídas aos homens, em oposição à desvalorização das atividades realizadas por mulheres, “não seria exagero comparar a masculinidade a uma nobreza”, já que “as mesmas tarefas podem ser nobres e difíceis quando são realizadas por homens, ou insignificantes e imperceptíveis, fáceis e fúteis, quando são realizadas pelas mulheres” (BOURDIEU, 2020, p. 102). Desse modo, ainda nos dias atuais, podemos notar, por exemplo, a quase idolatria ao homem que realiza funções de manutenção doméstica, ao passo que essas mesmas funções, quando efetuadas pelas mulheres, são menosprezadas e entendidas como afazeres inferiores. Situações assim cooperam para o contexto que estamos descrevendo, da invisibilização e inferiorização do “eu”

---

39 Para Bourdieu, “como se a feminilidade se medisse pela arte de se fazer pequena”, em que o feminino é visto no diminutivo. Dessa forma, as mulheres acabam encarceradas em uma espécie de *cercos invisíveis*, limitando seus movimentos e deslocamentos, enquanto os corpos masculinos ocupam lugares maiores, como os espaços públicos (BOURDIEU, 2020, p. 53).

nessas figuras. Ao estudar a sociedade patriarcal, especificamente a de cabila, Bourdieu ainda observou que:

[...] o princípio cabila de querer que o trabalho da mulher, destinado a se efetivar na casa “como a mosca no leite, sem que nada apareça fora”, fique condenado a permanecer invisível continua a aplicar-se em um contexto que parece ter-se modificado radicalmente; como o atesta também o fato de que as mulheres estão ainda muito comumente privadas do título hierárquico (BOURDIEU, 2020, p. 103-104).

Quando nos deparamos com a produção de Ezcurra, as problemáticas apresentadas são reforçadas. Na série de fotos-performances *Guardarropa del ama de casa perfecta* (2008), temos a imagem esperada pelos homens, já anunciada no título do trabalho: o guarda-roupa da dona de casa perfeita. Em todas as fotos da série, situadas no ambiente doméstico, a personagem feminina — representada por Ezcurra — está em diálogo com um homem que parece ser seu marido. Suas roupas estão acopladas aos objetos desse espaço e, em sua postura corporal, é possível notar sua servidão, seu cuidado e sua apatia diante desse indivíduo. É importante também perceber em quais sentidos os olhos de ambas as figuras se direcionam: o olhar masculino está muitas vezes voltado para si mesmo (para sua gravata ou o para copo que está lhe sendo servido), ou então é colocado em alguma situação de lazer e descanso, como em uma das fotos, na qual ele aparece sentado de forma largada no sofá, supostamente assistindo a um jogo na TV. Enquanto isso, o olhar da mulher se volta em prontidão encantada ao homem e à casa.

Ainda com essas diferenças, podemos seguir a análise através do estudo de Bourdieu (2020). De acordo com o autor, os encadeamentos de oposições e vivências entre os sexos são criados a partir de uma visão falocêntrica do mundo, sendo destinadas aos homens posições



de domínio (alto, rígido, externo), enquanto as mulheres são fadadas ao posicionamento de serventia e dominação (baixo, úmido, interno).

As mulheres [...] estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos [...]. Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres *não podem senão tornar-se o que elas são* segundo ordem mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno (BOURDIEU, 2020, p. 56-57).

A figura feminina em *Guardarropa del ama de casa perfecta* (2008) denuncia o desdobramento das muitas violências simbólicas que excluem as mulheres em uma espécie de autoencarceramento, reafirmando sua inaptidão para as funções públicas e a complacente servidão ao lar, ao marido e aos filhos. Ainda é possível observar nesse trabalho as vicissitudes referentes ao apagamento do corpo da mulher como indivíduo. Ao conectar as indumentárias usadas pela personagem aos objetos domésticos, a artista cria um campo<sup>40</sup> crítico que extrapola a servidão por meio da vestimenta, relacionando também esse corpo aos elementos inanimados.

Com isso, a artista reforça a ideia de *mimesis* do que nos cerca e salienta a analogia do “corpo para o outro”, representada pela personagem feminina. Ao passo que essa figura se doa religiosamente à conservação do matrimônio e do lar, perde também sua identidade e

---

40 Para Bourdieu, o campo é um espaço simbólico onde ocorrem as lutas pelas representações, de modo que existem diferentes campos. No caso do campo da arte, podem acontecer disputas pelas definições de arte e de valores de classe, além da competição pelo capital. (BOURDIEU, 2020)

seu corpo, conservando muitas das invisibilizações sofridas por esses aspectos. A partir de tais circunstâncias, o trabalho de Ezcurra traz à tona nuances em nossas memórias, nos remete às lembranças da participação de muitas mulheres em nosso desenvolvimento como indivíduos, nos faz lembrar das devotadas e tediosas repetições em seus trabalhos domésticos e também nos faz pensar sobre como nossas mães, avós e tias podem ter tido suas potências engolidas nos diversos apagamentos e silenciamentos existentes nesses espaços.

### *ELETRODOMÉSTICA* (2019), DE ALETA VALENTE: OS ESPAÇOS DOMÉSTICOS E A SOLIDÃO DA MATERNIDADE

Aleta Valente (1986) é uma artista, nascida no subúrbio carioca, que utiliza diversos suportes para o desenvolvimento conceitual e crítico de seus trabalhos sobre questões relacionadas ao ativismo feminino. Em meio a ceras, pelos, vídeos, fotografias, cartazes, montagens e *performances*, ela tem como uma de suas principais ferramentas as redes sociais, onde se utiliza de humor ácido para discorrer sobre problemáticas que impactam os corpos das mulheres. Desse modo, exposição dos desejos, crítica a hipersexualização e objetificação, maternidade real e luta feminina incessante por liberdade de decisões sobre seus próprios corpos são assuntos recorrentes em seus trabalhos artísticos e suas manifestações na internet. Nas redes sociais, seu trabalho relacionado às problemáticas femininas ganha potência a partir de sua conta no Instagram “ex-miss Febem”<sup>41</sup>, criada em 2015. Com selfies, fotografias e “memes”<sup>42</sup>, a artista orquestra uma

---

41 Nome inspirado em um trecho da música “Kátia Flávia”, de Fausto Fawcett (1987): “Ex-miss Febem, encarnação do mundo cão, casada com um figurão contravenção [...]. Ficou famosa por andar num cavalo branco, pelas noites suburbanas / toda nua, toda nua”.

42 A expressão meme é usada para designar um conceito de imagem (fotográfica ou audiovisual) relacionado ao humor que pode ser rapidamente difundido.

série de afrontamentos, nos quais utiliza, muitas vezes, seu próprio corpo e assuntos pessoais como forma de provocação<sup>43</sup>.

A figura de si mesma como personagem em seus trabalhos nos mostra uma configuração feminina diferente do posicionamento de serventia demonstrado por Maria Ezcurra na série comentada neste artigo. A artista carioca utiliza o espaço das redes sociais como um enfrentamento ativo, direto e ácido sobre tais questões, como quem impusesse: “Este corpo é meu, ele tem vontades e necessidades que também são minhas, e ninguém vai direcioná-lo ou impor a ele outras regras que não sejam as que eu quero. Eu decido em qual espaço estarei, quais decisões devo tomar, e desfruto do meu corpo”. Dessa forma, Aleta cria um campo de batalha com a não aceitação dos domínios masculinos e com a barreira do espaço privado que ainda pesa sobre os corpos e as decisões femininas.

Além desses enfrentamentos comuns às mulheres, a artista também foi mãe adolescente, ocorrência que sugere alguns obstáculos na vida da mulher, ainda mais quando mãe, adolescente e solteira. Em uma entrevista concedida em 2019, ela afirmou: “Ficava vazando leite na sala de aula. Levava até camisas para trocar. Mas, se não trabalhasse, não teria dinheiro para sobreviver” (VALENTE, 2019, s/p) — apontando, assim, a jornada exaustiva da maternidade conciliada à vida de estudante e de trabalhadora. Tais questões nos revelam uma trajetória de resistência e obstáculos que as mulheres/mães enfrentam, muitas vezes sem apoio, como menciona Nader, a respeito da solidão das mulheres nos lares brasileiros e da violência sutil. Por

---

43 A respeito do tom provocativo de suas produções, a artista fala abertamente sobre aborto, mesmo sabendo da repercussão negativa que o tema encontra em nossa sociedade conservadora e com forte influência cristã (que estabelece parâmetros bíblicos para a desaprovção). Em 2019, na exposição individual realizada na galeria a Gentil Carioca, Aleta fez uma tabela na qual convidava mulheres a marcarem quantos abortos já haviam realizado. Mais informações em: <https://www.agentilcarioca.com.br/>.

conta dessa demanda tripla, a artista abriu mão dos estudos acadêmicos. A temática a respeito dos diferentes tipos de violência é levantada com frequência, muitas vezes sendo apontadas as demandas reais que recaem sobre a figura materna. A artista aborda a maternidade não de forma idealizada, como uma “propaganda de margarina”, mas de acordo com a realidade de muitas mulheres, principalmente as suburbanas, que passam por dificuldades financeiras, abstenções pessoais e solidão para conseguir sustentar a demanda da sobrevivência com recursos básicos.

Em *Eletrodoméstica* (2019), Aleta se desloca entre aparelhos como fogão, batedeira, e aspirador de pó, entre outros. A estrutura da instalação dessa obra proporciona uma relação de força entre a artista e os objetos (ambos suspensos), como em uma balança de equilíbrio. Ela se move pelo espaço da galeria em movimentos circulares, de modo que a força empregada por ela permite a movimentação dos eletrodomésticos. Assim, a *performance* se torna exaustiva, visto que a artista precisa de força para se manter equilibrada na estrutura. Essa “espécie de maratona performática” nos auxilia a compreender o esforço e as relações de força empregadas pelas mulheres, na tentativa de cumprir todas as demandas domésticas e sociais que lhes são atribuídas, a exemplo da maternidade.

Para muitas mulheres como Aleta, a maternidade se constitui como uma experiência de solidão dentro do lar associada a uma rotina de múltiplas jornadas de trabalho. Poderíamos iniciar mencionando as modificações no corpo da mulher nesse processo de solidão da maternidade. No entanto, Nader considera que esse tipo de solidão, que se inicia no casamento e está presente nos lares brasileiros, “só recai sobre a mulher que fica trancafiada nos muros domésticos e, importante notar, se agrava quando surge a maternidade” (NADER, 2006, p. 247). A autora compara a solidão da mulher no espaço doméstico

à violência sutil<sup>44</sup>, de modo que se concretiza no momento em que o companheiro não a auxilia no cuidado com a casa e os filhos nem compartilha com ela afeto e vida social. A maternidade exerce um papel crucial na vida da mulher, que acaba doando quase todo seu tempo ao filho. Para a educadora e poetisa Suelany Ribeiro (mãe da Clarice), na maternidade diversos sentimentos e sensações se confundem. Em seu livro *Fruta verde: poemas para 40 semanas*, ela nos apresenta o que poderia ser uma definição pessoal:

Medo do choro intermitente  
de não conseguir amamentar  
da cólica não passar  
do peito não cicatrizar  
de nunca mais dormir  
de não conseguir se manter de pé

Ainda bem que o tempo  
desloca essas angústias  
para as águas quentes  
desse rio pedregoso  
chamado

---

44 Para Nader (2006), a violência sutil está na solidão da mulher dentro de relações matrimoniais. A autora recorre à história do Brasil e ao contexto atual para fazer essa reflexão. Ela apresenta como exemplo as transformações comportamentais após o casamento, como o afastamento dos amigos e da família, as longas horas de solidão em casa quando o companheiro está em atividades sociais, como o famoso jogo de futebol no fim de semana e as idas ao bar. Compreende ainda que esse tipo de solidão, recorrente nas relações matrimoniais, traz prejuízos psicológicos à mulher. A autora relaciona a violência sutil ao fato de as mulheres nos lares brasileiros serem responsáveis, em sua maioria, por funções domésticas e pelo cuidado com os filhos, sem ajuda do companheiro. Como consequência, o companheiro, ao negar-lhe auxílio, pratica a violência sutil.

Maternidade  
(RIBEIRO, 2020, p. 49).

Quando Aleta apresenta a *performance Eletrodoméstica*, traz à tona essa lembrança de solidão da mulher sendo obrigada a dar conta de múltiplas tarefas em uma espécie de maratona exercida diariamente. Processo que poderia ser chamado de “solidão a dois”, em que a mulher, mesmo estando em um relacionamento, sente-se solitária. Vale ressaltar que além de viver essa lamentável experiência, as mães têm muitas de suas ações julgadas — no mercado de trabalho, são obrigadas a enfrentar situações diversas, como o preconceito e o assédio moral, uma vez que elas são as maiores responsáveis pelo cuidado com os filhos. Ainda poderíamos pensar no número de mães solo que compõem no contexto nacional.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS: AGRADECIMENTO ÀS MULHERES QUE LIDERAM OS LARES E ÀS TRABALHADORAS DOMÉSTICAS

Nossa intenção foi mostrar como a ideia e a imposição de “lugar da mulher” permitiu a propagação de diversos tipos de violência contra as mulheres, por meio de uma leitura que privilegia a dimensão histórica e contempla um diálogo com as produções de artistas mulheres, cujas obras se constituem como oposição a essa ideia que foi imposta pelo patriarcado — estabelecida a partir das relações de gênero e de poder e, conseqüentemente, da divisão de classes sociais. Dessa maneira, compreendemos a importância das produções de artistas mulheres, como Aleta Valente, Priscila Rezende e Maria Ezcurra, que denunciam as problemáticas provenientes do contexto de violência simbólica e de violência física sofridas por mulheres nos espaços domésticos.

Mesmo que as mulheres lutem contra as violências sofridas nos espaços domésticos, é difícil superar os traumas vividos e as marcas

que ferem os corpos, estas originadas pelos diversos tipos de violências. Por esse motivo, ressaltamos a importância de debater o assunto, visto que compreendemos como um assunto longe de ser superado e, infelizmente, faz parte do cotidiano de várias mulheres em diferentes sociedades. Partindo deste princípio, fizemos a escolha de produções de artistas latinas como forma de identificação e de conexão com nossa realidade e a problemática da violência. Ressaltamos ainda a relevância desse assunto e o seu peso sob os corpos femininos, por isso, usamos intencionalmente “a ideia de lugar da mulher” para dialogar com essas produções, mesmo que não alcancem as discussões atuais sobre o feminismo.

Este artigo ainda tem como objetivo ultrapassar os muros acadêmicos, de modo que atinja indivíduos de diversas realidades, assim como classes sociais. Dessa forma, expomos diferentes questões discutidas nas produções apresentadas, como o apagamento e a hipersexualização do corpo negro; a sobrecarga de trabalhos imposta as mulheres; e a maternidade. Priscila Rezende, Maria Ezcurra e Aleta Valente desestruturam os pilares de uma sociedade fundada no machismo, no racismo e na misoginia, dando voz ao discurso da mulher que sofre com as tentativas de silenciamento. Além disso, elas propiciam diversas leituras e reflexões, como as questões estéticas relacionadas à violência causada pelo racismo, do mesmo modo que evidenciam a divisão de classes (como uma das consequências da colonização e do processo escravocrata) e a solidão vivida nas relações matrimoniais.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Campinas: Papirus, 1996.

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022**. [S.l.]: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Disponível em: <https://ibge.gov.br/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA E APLICADA (IPEA). **Atlas de violência**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlas-violencia/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

KÁTIA Flávia, a Godiva do Irajá. Intérprete: Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros. Compositores: Fausto Fawcett e Laufer. *In*: Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros. Intérprete: Fausto Fawcett. Nova York: WEA, 1987. 1 CD, faixa 5.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.



NADER, Maria B. Violência sutil contra a mulher no ambiente doméstico: uma nova abordagem de um velho fenômeno. In: SILVA, Gilvan Ventura da; NADER, Maria B.; FRANCO, Sebastião Pimentel (org.). **História, poder e mulher**. Vitória: Edufes, 2006. p. 235-252.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PORTAL GELEDÉS. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/>. Acesso em: 14 abr. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Suelany. **Fruta verde**: poemas para 40 semanas. Recife: Castanha mecânica: 2020.

SAFFIOTI, H. I. B. **A Mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

VALENTE, Aleta. Sucesso com conta 'Ex Miss Febem', no Instagram, Aleta Valente prepara primeira exposição individual. [Entrevista cedida a] Eduardo Vanini. **O Globo**, [s.l.], 3 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>. Acesso em: 1 maio 2021.

# *Novos caminhos: a trajetória transgressora da arte feminista latino-americana*

*Karenn de Amorim e Souza*

A respeito da produção de artistas mulheres na América Latina, a partir da década de 1960, é necessário fazer uma consideração sobre a ausência de um movimento de arte feminista. Pesquisadoras têm se dedicado, nos últimos anos, a explicar que o conturbado cenário político das ditaduras militares que tomaram a América Latina, ao longo do século XX, contribuiu para a diluição dos temas ligados à agenda feminista, que se fundiu a outras pautas também relevantes dentro desse contexto sociopolítico.

A suposta inexistência de arte feminista na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1980, não indica, necessariamente, o desinteresse

por essa agenda, mas evidencia o atravessamento da arte de mulheres latino-americanas por outras lutas políticas. Segundo a pesquisadora Lara Demori (2019), elas enfrentaram a opressão patriarcal, o imperialismo ocidental e as ditaduras militares. Nesse cenário, “[...] a emancipação das mulheres e de seus corpos estava presente nos discursos sociais da época, portanto os trabalhos de várias artistas que não se consideravam feministas, estavam, todavia, ligados a preocupações feministas” (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 19).

Além disso, atualmente, compreendemos que a arte produzida por mulheres latino-americanas daquele período, feministas ou não, foi fundamental para as transformações nas formas de produzir, fazer circular e escrever sobre arte. Essas artistas atuaram em favor da emancipação dos corpos femininos e da desnaturalização do imaginário coletivo que aceita e perpetua a subjugação feminina. Como explica Giunta:

[...] o corpo subjugado pela história [...], o outro do corpo patriarcal, regulador do poder e configurador dos corpos sociais corretos, produziu nesses anos um movimento de libertação. Em termos de representações, este movimento implementou ferramentas que foram produtivas para uma emancipação ampla dos corpos. Essas ferramentas ampliaram o campo do simbólico e deram lugar a um processo emancipador que continua até hoje em extensa expansão. (GIUNTA, 2018a, p. 13)

De acordo com a autora, o trabalho de artistas latino-americanas enfrentou e subverteu as formas tradicionais de representação dos corpos femininos. Esse ponto é importante, pois, pensando-se tais representações tradicionais a partir do que o sociólogo Pierre Bourdieu conceituou como “violência simbólica”, é possível considerar que, se a violência simbólica constrói o imaginário coletivo que permite a violência física (BOURDIEU, 2019, p. 61-65), nesse

sentido, a contribuição dessas artistas também pode desestabilizar a estrutura patriarcal organizadora das relações sociais.

Para complementar a reflexão acerca da importância da subversão das formas tradicionais e propor novos caminhos para a representação dos corpos femininos, é necessário citar a teórica, pesquisadora e professora Teresa de Lauretis, que, em seu artigo “A tecnologia de gênero” (1994), propôs-se a examinar o aparato representacional que perpetua e mantém o imaginário coletivo que fundamenta a dinâmica da dominação masculina e a diferenciação entre os gêneros.

Resumidamente, Lauretis (1994) apontou que a ideia de gênero é uma representação consequente de uma construção social, e o gênero, como uma representação, tem implicações nas relações que os indivíduos estabelecem entre si e com as entidades. Ou seja, o gênero não é, na verdade, a representação do sexo — que é condição biológica —, mas das relações sociais coercitivas preexistentes correspondentes ao sexo de um indivíduo. Ainda segundo a autora, a complexa relação entre o gênero e suas representações culmina em um sistema socio-cultural que atribui significados e valores diferentes aos indivíduos. Dessa forma, “o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994, p. 212).

A partir do curta-metragem *El mundo de la mujer* (1972), da argentina María Luísa Bemberg (1922-1995), é possível observar esse confronto das representações tradicionais dos corpos feminino. No filme, em que Bemberg documentou a feira *Femimundo 72*, financiada pela Sociedad Rural de Palermo, “[...] mulheres aparecem com penteados sofisticados, dentro de máquinas para emagrecer ou deitadas em uma cama redonda enquanto se escuta a voz em *off* que enumera conselhos sobre como ser uma boa esposa” (GIUNTA, 2018a, p. 101-102).

A produção de Bemberg retrata com ironia a construção da identidade feminina através do consumo, já que o objetivo daquela feira era vender utensílios domésticos e produtos da indústria da beleza para mulheres. Essa construção da imagem feminina associada ao

consumo, ligado sobretudo às indústrias da beleza e de eletrodomésticos, reitera o conceito de tecnologia de gênero de Lauretis e reforça a importância da arte produzida por mulheres para a expansão das possibilidades de representação, como exposto por Giunta.

Em aspectos gerais, essa transformação radical na iconografia tradicional tem sua importância registrada no desenvolvimento da produção de arte na América Latina e, também, no processo de desnaturalização das imagens dos corpos femininos ligadas aos estereótipos do imaginário coletivo, ajudando a promover a emancipação desses corpos, que eram desnaturalizados, destituídos de moralidade social e de função biológica (GIUNTA, 2018b). De certa forma, tais reflexões ajudam a compreender os motivos pelos quais a utilização do corpo como suporte se tornou tão importante para as artistas mulheres, transformando-os não apenas em instrumento para a arte, mas também em potente ferramenta política.

Pensando o corpo e a arte como ferramentas de transformação política, chegamos a outro ponto importante no que tange às modificações promovidas pelas artistas latino-americanas entre as décadas de 1960 e 1980: o processo de afloração de temas antes tratados como distantes da política e, sobretudo, da arte. De acordo com a teórica e crítica de arte Ana Matínez-Collado, as intersecções entre arte e feminismo colaboraram para essa mudança

[...] iniciando uma trajetória a partir da década de setenta, em que muitos temas que não eram objeto de interesse para as práticas artísticas passaram a ser considerados centrais — desde questões vinculadas à experiência e à autobiografia até temas estritamente relacionados com a intimidade, a subjetividade e a construção social dos estereótipos de classe, sexo e raça. Os movimentos feministas, as artistas e a escritoras desencadearam, a partir da proposta “o pessoal é político”, uma arte interessada em temas que incluíam o sexismo, os direitos acerca do corpo das mulheres, a violência sexual e doméstica, a aids e todos aqueles que

teriam relação com a experiência da vida desde o nascimento até a morte e a passagem pela velhice. Visibilizaram um corpo vivo que atravessa o tempo. (MARTÍNEZ-COLLADO, 2014, p. 45)

O processo de trazer à tona assuntos que antes não eram entendidos como pertencentes à arte só pôde acontecer porque mulheres artistas se dedicaram a eles. Identidades e sexualidades até então marginalizadas passaram a habitar o centro das discussões sobre arte. Durante quatro anos (1983-1987), a fotógrafa Paz Errázuriz (1944) dedicou-se à documentação da rotina de travestis que viviam em bordéis nos subúrbios do Chile durante a ditadura militar. O projeto, chamado *La manzana de Adán*, acompanhou a vida cotidiana de pessoas que tiveram sua identidade negada e sua existência colocada à margem da organização social. O olhar de Errázuriz capturava a existência, transfigurada em resistência, dos corpos que insistiam em existir, apesar da repressão do regime militar, que não permitia manifestações de sexualidade diversas da heteronormatividade da sociedade patriarcal.

Em 1988, Lélia González escreveu: “Quando falo de experiência, quero dizer um processo de aprendizado difícil na busca de minha identidade como mulher negra dentro de uma sociedade que me oprime e me discrimina justamente por isso” (GONZÁLEZ, 2020, p. 140). Esse trecho, de seu ensaio *Por um feminismo afro-latino-americano*, remete imediatamente ao poema *Me gritaron negra!* (1978), da poeta e coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz (1922-2014). Esse poema musicado narra o difícil processo de construção da autoestima da mulher negra, cuja identidade é construída — como disse Lélia González — a partir da opressão e da discriminação.

No entanto, os gritos “Negra!”, repetidos por Santa Cruz (2016), em vez de acusações, transformam-se, pelo exercício da repetição, em declarações de identidade e autoafirmação, registradas nos versos “Negra! Negra! Negra! / O quê? / O quê? / Negra! / Sim / Negra! / Sou / Negra! / Negra! / Negra sou / Negra!”. Considerando-se que

o trabalho artístico de mulheres latino-americanas foi fundamental para fomentar a discussão sobre esses problemas sociais, o poema-música-performance de Santa Cruz marca exatamente esse ponto, reagindo à dupla

[...] opressão que sofria como artista mulher e herdeira da diáspora africana e explorou a subordinação da mulher e as formas de sociabilização em um sistema patriarcal e racista. Por meio de uma técnica rigorosa, uma posição política claríssima e uma ênfase na palavra falada, ela inseriu a realidade da cultura negra no debate público, enfatizando o papel da história oral na transmissão e continuidade das comunidades de descendência africana. (LÓPEZ, 2018, p. 287).

Retomando Martínez-Collado, que explicou o quanto a máxima “o pessoal é político”<sup>45</sup> foi determinante para trazer à superfície assuntos relacionados às violências física e doméstica sofridas pelas mulheres, é relevante para este artigo tratar de artistas que se dedicaram à utilização da arte como ferramenta de denúncia contra violências dessa natureza. Para tanto, também é importante compreender teoricamente as estruturas sociais que fundamentam e sustentam a relação de dominação masculina e subjugação feminina.

Assim como Bourdieu determinou a correlação entre as violências simbólica e física, a socióloga Heleieth Saffioti também argumentou que as diferentes formas de violência contra a mulher (física,

---

45 A frase “The personal is political” foi usada pela primeira vez pela jornalista norte-americana Carol Hanisch (1942). No artigo com esse mesmo título, publicado em 1970 na coletânea *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, Hanisch elaborou um pensamento que elevou a troca de experiências pessoais entre as mulheres no âmbito de uma metodologia política legítima, fazendo com que os problemas — supostamente pessoais — fossem reconhecidos como pautas políticas necessárias, que deveriam ser discutidas coletiva e publicamente.

sexual, emocional ou moral) não ocorrem de forma isolada, estando a de origem emocional sempre associada às de outra natureza (SAFFIOTI, 2015). Além disso, a autora também analisou a relação da violência física com o “destino de gênero” das mulheres, que as levaria a aceitar a sujeição aos homens. Segundo ela, “[...] o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina” (SAFFIOTI, 2015, p. 85).

Como forma de denunciar e confrontar a estrutura patriarcal da sociedade que permite a subjugação dos corpos femininos, muitas artistas latino-americanas abordaram o crime de estupro em seus trabalhos. Entre elas, a cubana Ana Mendieta<sup>46</sup> (1948-1985) destacou-se por realizar *performances*, vídeos e fotografias que provocavam seus observadores. Na *performance Rape Scene* (1973), Mendieta espalhou sangue por suas pernas, amarrou-se a uma mesa e criou um cenário de violência em seu próprio apartamento, numa alusão a um estupro seguido de morte ocorrido na universidade em que estudava (BIDASECA, 2014). O propósito não era simplesmente chocar os observadores, convidados a assistir à *performance*, e, sim, fazê-los encarar a apatia usual com que eram tratados os crimes semelhantes àquele encenado por ela.

O coletivo de artistas *Polvo de Gallina Negra* foi o primeiro do México, formado<sup>47</sup> em 1983 por Maris Bustamante (1949) e Mónica

---

46 É importante mencionar que Ana Mendieta nasceu em Cuba, mas chegou aos Estados Unidos em 1961. Assim, tanto sua formação acadêmica quanto a realização de seus trabalhos se deram nos Estados Unidos. No entanto, sua obra é atravessada pela relação com esse processo de imigração e pela cultura e religiosidade cubanas.

47 Além de Bustamante e Mayer, inicialmente, a artista Herminia Dosal também fazia parte do grupo. No entanto, ela deixou o coletivo pouco tempo depois de sua formação.



Mayer (1954). O nome do grupo<sup>48</sup>, de modo irônico, fazia referência à necessidade das artistas de se protegerem contra qualquer mau-olhado motivado pelo atrevimento delas por serem feministas e desafiam os valores patriarcais da sociedade e da arte (BARBOSA, 2008). Em aspectos gerais, o coletivo preocupava-se em expor, por meio de suas ações, os diversos problemas enfrentados por mulheres — desde as dificuldades para equilibrarem carreira profissional e vida doméstica até a violência física.

Em outubro de 1983, o *Polvo de Gallina Negra* participou da Marcha Feminista contra la Violación, ocasião em que realizou uma de suas propostas artísticas mais conhecidas: *Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*<sup>49</sup>. A ação consistiu no preparo de uma poção mágica com o objetivo de amaldiçoar todos os estupradores, seguindo a receita<sup>50</sup> elaborada pelas próprias artistas, que depois foi distribuída às pessoas presentes em pequenas porções (BARBOSA, 2008).

O intuito da *performance* era chamar atenção para a necessidade de um debate público sobre os crimes de violação contra os corpos femininos. Os ingredientes da receita seriam os diversos fatores necessários para o sucesso da luta contra o estupro, reforçando a ideia de que toda a população deveria se responsabilizar pelo trabalho em favor da paz e do respeito ao corpo alheio. Além disso, a visibilidade dada ao assunto também exigia o posicionamento do Estado e a participação efetiva dos homens, discutindo a necessidade de desmistificação do estupro e da culpabilização das vítimas.

---

48 “Pó de galinha preta” seria um medicamento de origem mágica que, nos saberes populares do México, curaria o “mau-olhado” (*mal de ojo*).

49 Receita do Grupo Pó de Galinha Preta para trazer mau-olhado aos estupradores, ou o respeito ao direito do corpo alheio é a paz.

50 Entre os diversos ingredientes da receita, havia itens como “1 tonelada de músculos de aço de uma mulher que exige respeito ao seu corpo”, “7 gotas de homens que apoiam a luta contra o estupro” e “30 gramas de vozes que desmistifiquem o estupro”.

Como foi apontado por Martínez-Collado (2014), entre os temas abordados pelas artistas latino-americanas está a violência — não somente a violência de gênero (simbólica e física), mas de diferentes naturezas. No contexto sociopolítico entre as décadas de 1960 e 1980, em que as mulheres artistas “eram duplamente oprimidas pela sociedade patriarcal e pelo poder militar” (MELENDI, 2018, p. 229), parte significativa da produção artística na América Latina denunciava e enfrentava as violências resultantes das ditaduras militares, fazendo com que a relação entre corpo e violência se tornasse central (GIUNTA, 2018b).

A participação das artistas no enfrentamento da ditadura foi importante, pois não desafiava apenas a organização política, mas buscava “abalar os papéis e as responsabilidades atribuídos a elas pela sociedade” (MELENDI, 2018, p. 229). Nesse sentido, o protesto e o ativismo cumprem um duplo papel quando executados por mulheres, porque “Invadir a rua e se apropriar de seu território (masculino) de luta e ação social é trair o mandato de uma feminilidade burguesa, que deve se recolher, tradicionalmente, à privacidade do lar e da família” (RICHARD, 2002, p. 97). Esse duplo papel refere-se ao enfrentamento da opressão dos regimes ditatoriais e à subversão dos estereótipos atribuídos às mulheres.

A violência das ditaduras, denunciada pelas artistas latino-americanas, foi exposta em todas as suas formas, partindo de reflexões sobre a banalização da violência — como em *Presunto* (1968), de Iole de Freitas (1945), um objeto de formato oval revestido de lã cor-de-rosa que evoca “o uso comum da palavra ‘presunto’ para designar os cadáveres encontrados nas ruas [...]” (MELENDI, 2018, p. 213) —, até a abordagem de temas como repressão e tortura — a exemplo de alguns trabalhos de María Evelia Marmolejo (1958).

Nascida na Colômbia, Marmolejo dedicou-se a abordar, desde o final da década de 1970, temas como a opressão política, as questões socioeconômicas e o papel das mulheres na sociedade. Em sua primeira performance, *Anónimo 1* (1981), realizada em frente ao Centro Administrativo de Cali, apresentou-se vestindo uma túnica e um

gorro brancos, com o rosto coberto de bandagens, como forma de representar o anonimato (FAJARDO-HILL, 2012). Então, a artista

[...] caminhou silenciosamente sobre uma faixa de pedestres marcada com uma linha de papel branco. [...] Depois de começar a performance, Marmolejo se sentou sobre a linha branca e fez cortes na parte de baixo de seus dedos dos pés, e então se pôs a caminhar, deixando um rastro de sangue atrás de si. A segunda parte da performance consistia em curar suas feridas e seguir caminhando com os dedos dos pés enfaixados. A artista havia colocado um relógio que fazia barulho durante a ação, o qual tinha um alarme programado para tocar vinte minutos depois para dar fim à performance, que a artista descreve como “despertar de um pesadelo”. (FAJARDO-HILL, 2012, s/p).

Para Marmolejo, era importante denunciar a tortura e homenagear as vítimas torturadas e desaparecidas durante o regime de Turbay Ayala. As feridas nos pés cumpriam o papel de chamar atenção do público para a violência que acontecia, enquanto os curativos (ao enfaixar os pés) simbolizariam a necessidade de lidar com a dor para colocar fim à situação (FAJARDO-HILL, 2012). Ao infligir feridas em si mesma, poeticamente, a artista deslocava para o próprio corpo a narrativa sobre os desaparecidos e torturados. Seu corpo, destituído de identidade e subjetividade (a representação do anonimato através da roupa e das bandagens que cobriam seu rosto), tornava-se território de ativismo político a respeito de problemas urgentes de sua época.

Concluído o encadeamento das breves reflexões acerca das conquistas promovidas por artistas latino-americanas, entre 1960 e 1980, será abordada, nos próximos parágrafos, a produção artística da atualidade, a partir dos anos 2000, que usufrui do resultado logrado por mulheres que vieram antes.

Em *Embalando Mateus ao som de um hardcore* (2017), Renata Felinto (1978) apropriou-se do ditado “Quem pariu Mateus que o embale” e

confeccionou um enxoval infantil estampado com notas fiscais e outros documentos que diagnosticam a realidade da experiência da maternidade, contextualizada sob o ponto de vista de uma mulher negra que precisa arcar com tudo, sem nenhuma participação (seja econômica, seja financeira, seja afetiva) do progenitor. O trabalho de Felinto passa pela diferença de tratamento e expectativa a respeito da maternidade, quando essa experiência é atravessada pelos marcadores sociais de raça e classe, “indagando o sonho da maternidade para a branquitude e a violenta sobrecarga naturalizada que impacta as vidas de mulheres negras e periféricas, comumente sozinhas” (CARRERA; MEIRINHO, 2020, p. 70).

Um tema recorrente no trabalho de artistas feministas latino-americanas da atualidade é a violência física sofrida pelos corpos das mulheres — manifestada, sobretudo, pelo crime de feminicídio. Na instalação *Efeito Dominó* (2018), Kika Carvalho (1992) enfileirou 60 peças com silhuetas femininas confeccionadas em cerâmica. Ao serem derrubadas, quebravam-se, fazendo referência aos números<sup>51</sup> de feminicídio no estado do Espírito Santo (CARLINI, 2019), sendo necessário considerar também a perspectiva das mulheres negras em relação a essa violência. Ainda a respeito da violência de gênero, sabe-se que esse

[...] fenômeno desconhece qualquer fronteira de classes sociais, de tipos de cultura, de grau de desenvolvimento econômico, podendo ocorrer em qualquer lugar — tanto no espaço público como no privado — e ser praticado em qualquer etapa da vida das mulheres [...] (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, p. 8).

Contudo, apesar de a violência de gênero (incluindo a doméstica) afetar mulheres de diferentes origens e classes sociais, como explicado

---

51 De acordo com dados extraídos do portal do Núcleo de Enfrentamento às Violências de Gênero em Defesa dos Direitos das Mulheres (Nevid), do Ministério Público do Estado do Espírito Santo (MPES), 409 mulheres foram vítimas de feminicídio no estado entre 2016 e 2019.

por Saffioti e Almeida, é importante registrar que a intersecção de marcadores sociais, como raça e classe, afeta diretamente os índices, fazendo com que os números de violência doméstica e feminicídio sejam maiores entre mulheres não brancas e de classes sociais mais baixas. Com isso, reitera-se o valor desses trabalhos artísticos como ferramenta de transformação social e da permanência de tais temas no centro das discussões sobre arte, pois essas movimentações fazem parte do conjunto de ações que trazem à tona o debate público sobre as diversas violências sofridas pelas mulheres, já que

A luta contra a violência doméstica e sexual estabeleceu uma mudança de paradigma em relação às questões de *público e privado*. A violência doméstica, tida como algo da dimensão *privado*, alcança a esfera pública e torna-se objeto de políticas específicas. (CARNEIRO, 2003, p. 117).

Ao longo deste texto, foi possível demonstrar a importância de se incluir como tema de debate público a violência de gênero. Utilizando espaços públicos, de fato, para evidenciar a urgência de medidas eficazes contra o avanço desse problema, a artista guatemalteca Regina José Galindo (1974) dissolveu a dicotomia entre público e privado ao expor pôsteres, pinturas em fachadas e *outdoors* com a mensagem “No violarás”<sup>52</sup>. Entre 2012 e 2019<sup>53</sup>, ela instalou em locais públicos a mensagem que, inevitavelmente, alude aos mandamentos bíblicos. De forma direta, a artista comunicou a realidade das

---

52 A mensagem de Galindo segue sempre o mesmo padrão: texto em letras maiúsculas na cor preta, sobre um fundo na cor branca.

53 Em 2012, a mensagem foi colocada em um *outdoor* em uma via pública da Ciudad de Guatemala (onde a artista nasceu). Em 2017, vários pôsteres foram colocados na capital do Equador, Quito. Em 2018, a mensagem foi pintada em muros de vias públicas de Montevideo. Em 2019, foram espalhados pôsteres pelas ruas da cidade espanhola de Zaragoza.

mulheres que convivem com o medo da violência. No entanto, parece haver, nesse trabalho de Galindo, um jogo que parte da mensagem destinada aos agressores e, de certa forma, desloca a lógica da interpretação para o que não é dito.

Nesse caso, o que não está sendo dito é que, se há a necessidade de didatismo e objetividade na mensagem aos agressores, isso se deve ao fato de as vítimas serem tratadas como as únicas responsáveis por sua proteção. Ou seja, o outro lado da moeda de *No violarás* é, justamente, a convenção social de que as mulheres deveriam se policiar quanto às roupas que usam, às ruas por onde circulam (e em que horários), aos lugares que frequentam e a todo tipo de atividade ou costume que poderia colocá-las em risco. Em outras palavras, a violência da estrutura patriarcal ensinou a sociedade a tratar com naturalidade a constante vigilância das mulheres. Nesse deslocamento, reside o incômodo gerado pelo trabalho de Galindo: a agressividade de sua mensagem está relacionada ao fato de todos compreenderem esse subtexto, porque já o naturalizaram.

No dia 25 de novembro de 2000, Beth Moysés (1960) ocupou a Avenida Paulista com 150 mulheres vestidas de noiva. A artista escolheu essa data para realizar a *performance Memória do afeto*, porque marca Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher (MOYSÉS, 2004). Há também uma explicação para o número de mulheres presentes na ação:

O dia 8 de março de 1908, Dia Internacional da Mulher, foi instituído em homenagem a 150 mulheres queimadas vivas, trancadas por seus patrões dentro de uma fábrica em Nova York por reivindicarem melhores salários e uma jornada de trabalho menor. A *performance Memória do afeto*, realizada no Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher, contou com 150 mulheres em memória a essas vítimas da história. (MOYSÉS, 2004, p. 109).

A *performance* organizada por Moysés consistiu em uma caminhada pela Avenida Paulista, durante a qual as 150 mulheres andaram em silêncio até a Praça Oswaldo Cruz. Ao longo do trajeto, cada uma das noivas levava nas mãos um buquê de rosas que iam sendo despetaladas no percurso. Ao chegarem à praça, organizaram-se em um círculo e “[...] enterraram o que sobrou do buquê, os espinhos, em uma tentativa de apagar um passado doloroso” (MOYSÉS, 2004, p. 111). Assim, a ação proposta pela artista enfatizou o constante combate à violência contra as mulheres, agindo duplamente tanto para apagar o passado quanto para lembrar que a necessidade dessa luta permanece.

Seguindo a narrativa a respeito das dores sofridas, que mantêm desperta a consciência da importância da luta pelo fim da violência contra as mulheres, é importante comentar a instalação *Lote bravo* (2005), da mexicana Teresa Margolles (1963). No entanto, para abordar esse trabalho, é necessário mencionar a história da tipificação do crime de feminicídio na América Latina:

Desde 1993, uma onda de assassinatos brutais de mulheres, seguida da exposição de seus corpos pelas ruas de Ciudad Juárez — muitas vezes sem os seios e os olhos —, toma conta desta cidade no estado de Chihuahua, no norte do México, localizada na fronteira com os Estados Unidos.

Em quase todos os casos, não encontraram os criminosos, e, por não saberem a quem atribuir os crimes, os jornais noticiam como “as mortas de Juárez”. As mortes são retratadas apenas como homicídios simples.

Em 1998, a antropóloga da Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), Marcela Lagarde y de Los Ríos, usou pela primeira vez na América Latina o termo “feminicídio” para descrever esses assassinatos em Ciudad Juárez. (MODELLI, 2016, s/p).

Dez anos depois dos primeiros feminicídios em Ciudad Juárez, Lagarde foi eleita deputada federal no México e criou uma comissão destinada a investigar esses crimes. Em 2007, ela propôs a criação da lei que tipificava o crime de feminicídio naquele país, sendo seguida por outros da América Latina.

Feita a contextualização necessária, é possível agora abordar o trabalho de Margolles: com o objetivo de chamar a atenção pública para o crescente número de mulheres assassinadas e desaparecidas em Ciudad Juárez, a artista viajou até os locais onde os corpos das vítimas foram abandonados, coletou amostras de terra e utilizou-as para produzir 500 tijolos, com os quais construiu o muro chamado *Lote bravo*, que dá nome à obra (BANWELL, 2009). De certa forma, o muro construído por ela opera a partir do incômodo causado pelo grande objeto que impede os feminicídios sem resolução de Ciudad Juárez de serem esquecidos, fazendo-os permanecer na memória coletiva e também colocando a população de frente para o problema, que continua sem solução.

Encerrar a análise de trabalhos de artistas latino-americanas da atualidade com *Lote bravo*, de Margolles, conduz a uma reflexão sobre a importância da memória, neste caso, a respeito de tudo o que foi conquistado por mulheres que produziram boa parte de suas obras entre as décadas de 1960 e 1980. Elas encontraram alternativas para romper com as representações tradicionais da identidade de mulher, reagindo a todo tipo de violência e opressão, promovendo mudanças no campo da arte, que foi apresentado como importante ferramenta que opera em favor da transformação social.

O caráter ativista dessa produção artística reverbera na obra de artistas da atualidade, não numa lógica evolutiva de acordo com a historiografia tradicional da arte, mas como reafirmação do importante papel que seus trabalhos cumpriram, tendo sido responsáveis por ajudar a conceber novas formas de produzir arte, de representar o corpo feminino, de pensar a atuação social das mulheres latino-americanas em seus contextos sociopolíticos e, sobretudo, por fazerem



temas complexos penetrarem no sistema da arte, cada vez mais ocupando o centro das discussões a respeito desse campo.

Por fim, é importante citar, mais uma vez, Lélia González: “O extremismo estabelecido pelo feminismo tornou irreversível a busca de um modelo alternativo de sociedade. Graças à sua produção teórica e à sua ação como movimento, o mundo não é mais o mesmo” (GONZÁLEZ, 2020, p. 140). Conclui-se este artigo, portanto, com essa referência a Lélia González, pois ela fortalece a ideia de que todas as práticas artísticas e poéticas utilizadas por artistas latino-americanas consideradas radicais, extremistas ou desobedientes, são as principais responsáveis pelas mudanças observadas na produção atual.

## REFERÊNCIAS

BANWELL, Julia M. **Teresa Margolles' aesthetic of death**. 2009. 274 p. PhD. Thesis. Department of Hispanic Studies, University of Sheffield, South Yorkshire, 2009.

BARBOSA, Araceli. **Arte feminista em los ochenta en México: una perspectiva de género**. 1. ed. Cuernavaca: Casa Juan Pablos, 2008. 175 p.

BIDASECA, Karina. Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta. **Revista Internacional de Pensamiento Político**, Sevilla, v. 9, p. 131-138, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Tradução de Maria Helena Kühner. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019. 207 p.

CARLINI, Lara Carpanedo. Malungas. **Arte & ensaios**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 181-183, jul./dez. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020.

DEMORI, Lara. Corporeal identities, maternal activism: a new decolonial approach to the study of latin american women artists. *Arts*, Basel, v. 8, n. 137, p. 1-20, out. 2019.

FAJARDO-HILL, Cecilia. El cuerpo político de María Evelia Marmolejo. **Artnexus**, Bogotá, v. 11, n. 85, s/p, 2012.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. 384 p.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. 3. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018a. 295 p.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. *In: FARJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018b. p. 29-34.

GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. 375 p.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-248.

LÓPEZ, M. A. Dando conta da violência: artistas mulheres no Peru entre as décadas de 1960 e 1980. *In*: FARJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 285-289.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. Arte contemporâneo, violencia y creación feminista: 'Lo personal es político' y la transformación del arte contemporâneo. **Dossiers Feministes**, Castelló, n. 18, p. 35-54, jan./jun. 2014.

MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. *In*: FARJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 229-237.

MODELLI, Lais. Femicídio: como uma cidade mexicana ajudou a batizar a violência contra as mulheres. **BBC Brasil**, São Paulo, 12 dez. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>. Acesso em: 18 maio 2021.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. **Abrigo da memória**. 2004. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

NEVID – Núcleo de Enfrentamento às Violências de Gênero em Defesa dos Direitos das Mulheres do Ministério Público do Estado do Espírito Santo (MPES). Disponível em: <https://www.mpes.mp.br/Arquivos/Modelos/Paginas/NoticiaSemFoto.aspx?pagina=127&id-Menu=152>. Acesso em: 10 maio 2021.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 206 p.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. 152 p.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de gênero**: poder e impotência. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995. 218 p.

SANTA CRUZ, Victoria. **Me gritaron negra!**. [1973] 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Music MGP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>. Acesso em: 22 maio 2021.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inclusão social**, Distrito Federal, v. 11, n. 2, p. 15-29, jan./jun. 2018.

# *Práticas conceitualistas de mulheres latino- americanas: gênero e arte sob a estética do terror*

*Deborah Moreira de Oliveira*

Este artigo trata de uma análise de produções de artistas mulheres latino-americanas durante a década de 1960-1985. Assim, foram investigados trabalhos que postulam resistência frente aos regimes ditatoriais presentes na América Latina e que debatem questionamentos acerca da arte produzida por mulheres nesse recorte. Dessa forma, foi explorado um jogo dúbio de discussão em relação ao poder — aqui chamado de terror devido à ideia dos mecanismos opressores ditatoriais, como a tortura, a censura, o aprisionamento etc. — conjuntamente com a opressão vinda de ordem patriarcal instalada também na América Latina.

## CONCEITUALISMOS LATINO-AMERICANOS

Os deslocamentos culturais e sociais que se sucederam no mundo durante a década de 1960 se fizeram presente igualmente no campo artístico. As mudanças intensas culminaram em transformações estéticas, em que o objeto de arte se via constantemente atravessado por diversas questões que colocavam em xeque sua própria definição. Novas linguagens acerca da arte foram especialmente importantes para esse processo, como o aparecimento de *happenings*, instalações, ações diversas, *performances*, trabalhos propositivos/conceituais, dentre outros. Isso designa, de certa forma, uma mudança de estatuto da obra. O teórico Simon Marchán Fiz, em seu livro *Del arte objetual al arte de concepto* (1994), reflete acerca de sua ideia de arte contemporânea e a sua tendência de “autorreflexão”. “A arte contemporânea, em geral, podia chegar a definir-se como uma arte de reflexão sobre seus próprios dados, onde cada tendência tem tentado explorar uma parcela peculiar, uma definição dos dados formais, específicos de cada gênero” (MARCHÁN FIZ, 1994, p. 249, tradução nossa). Nesse panorama, além das problematizações em relação à obra (algo que acontecera muito fortemente nas vanguardas artísticas), pode-se entrever a existência de discussões que vão além das características plásticas e da autonomia do objeto artístico. Com as novas linguagens, percebe-se, assim, uma problematização não só do trabalho, mas também do “outro”: de quem o produzia e de quem o via/sentia. Assim, o sujeito era posto em discussão. E não unicamente a experiência sensorial desse sujeito com a obra, mas quem ele se constituía no social. A análise dos trabalhos na América Latina avança uma discussão interessante, pois, como Marchán Fiz discute, aqui existia uma tendência de arte conceitualista, que teria pontos em comum com um conceitualismo operante no eixo hegemônico Estados Unidos-Europa, mas possuía uma camada dita como ideológica. Esse conceitualismo fora designado como “conceitualismo ideológico”, termo empregado quando o teórico reflete acerca do panorama da Argentina. A esse

tipo de conceitualismo, o autor ressalta o distanciamento dos cânones marcados pela arte conceitual dos países anglo-americanos, expandindo a crítica às instituições e às práticas artísticas para um nível político e social; em contraposição, o conceitualismo, denominado linguístico pelo autor, demarcado pelas proposições tautológicas e analíticas de Joseph Kosuth, como em *art-as-ideia-as-idea*<sup>54</sup>, estabelece uma relação demasiada intrínseca às questões da própria arte, distanciando-se, por vezes, da realidade social.

Sobre essas distinções, Marchán Fiz argumenta que:

Autorreflexão crítica, expansiva sobre suas próprias condições de produção em um sentido específico e geral. [...]. O conceitualismo [...] não é uma força produtiva pura, senão social. A autorreflexão não se satisfaz na tautologia, senão que se ocupa das próprias condições produtivas específicas, de suas consequências no processo de apropriação e configuração transformadora ativa do mundo desde o terreno específico de sua atividade. [...] A atividade artística, portanto, se converte em um dos modos específicos de apropriação prática da realidade. (MARCHÁN FIZ, 1994, p. 269)

De acordo com Marchán Fiz, a teórica Mari Carmen Ramirez em seu artigo “Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina” (2001) endossa que os conceitualismos latino-americanos não são uma réplica ou um reflexo da arte conceitual hegemônica, mas que eles se originam de respostas locais às complicações resultantes do fracasso dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados nessa região, além de, posteriormente, enfrentarem a instauração de diversas ditaduras em países da América Latina.

---

54 Cf. KOSUTH, Joseph. Arte Depois da Filosofia. In: FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas**. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

A respeito das implicações para a arte da mudança do estatuto do objeto artístico e das definições de conceitualismos, Ramirez argumenta que:

Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um *médium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, p. 185-186)

Nessa perspectiva, Ramirez também salienta que nos conceitualismos o questionamento da arte como instituição parte de premissas políticas e ideológicas, que, no entanto, realoca novamente o problema da função da arte. A teórica também sublinha a inexistência de movimentos uniformes nacionais ou regionais na América Latina, justamente por ser uma região complexa e heterogênea, constituída por muitos países com diversidades linguísticas, políticas e sociais. Entretanto, apesar das heterogeneidades, a autora conseguiu estabelecer pelo menos três aspectos em comum na obra de muitos artistas.



Um deles reside na extensão do princípio autorreferente da arte conceitual norte-americana para reinterpretações da estrutura social e política. Outro ponto atribuído a essas práticas foi a transferência da ênfase do objeto para o espectador. Dessa forma, o espectador se torna um agente ativo do trabalho, onde atua como um participante/receptor de propostas, por vezes, corporais, táteis ou visuais: “A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como o ‘participante/receptor’ reagem às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política” (RAMIREZ, 2007, p. 188).

Além dessas, outra tática presente nessa produção parte de uma investigação sobre como os mecanismos dos sistemas informacionais incidem no observador. Por tal razão, muitos trabalhos se apropriaram da disposição dos meios de comunicação em massa — sob a forma de publicações, de painéis informativos, por meio da televisão etc. — para formular um trabalho que, segundo Ramirez (2007), o meio se converte na própria mensagem, no sentido de contradivulgar e estabelecer novos valores aos receptores, muito além do que a mídia oficial veiculava.

A questão da contrainformação, bem constante na obra conceitualista, é analisada neste artigo como uma espécie de instrumento capaz de postular uma fissura na estrutura autoritária de poder. A partir dessa cisão, pode-se observar os esforços dos artistas desse meio em gerar movimentos que se cristalizam em uma possibilidade de resistência frente às ameaças do terror.

## GÊNERO EM PRÁTICAS CONCEITUALISTAS

As discussões em torno da problemática de gênero foram recorrentes a partir de 1960, momento no qual se acentuou o surgimento de teorias que se debruçaram nessas questões. Isso promoveu, igualmente, essa expressão de modo ativo no campo da arte contemporânea. Dessa forma, é possível perceber algumas revisitações na historiografia de arte para abarcar produções artísticas de mulheres, em que a ideia de gênero estava contida.

Nesse viés, Talita Trizoli (2008, p. 1.495) explica:

As questões de gênero passaram então a fazer parte, ora de modo direto, ora indireto, dos modos de avaliação e de criação de um objeto artístico, já que críticos, historiadores, marchands, compradores e artistas tiveram sua rotina e suas concepções de mundo alteradas pelas recentes premissas da formação da identidade sexual e suas respectivas “funções” dentro da sociedade ocidental.

As produções destinadas às discussões das premissas de gênero se tornaram inúmeras, muitas artistas trouxeram discussões referentes à função social feminina (muitas vezes demarcada como doméstica) e também a representação da mulher dentro da história da arte. Outros temas recorrentes foram o estigma com o corpo feminino e a construção desse corpo, totalmente idealizado e objetificado; assim, nesse limiar, é visível o aumento da quantidade de trabalhos que problematizam a própria conceituação do feminino.

No entanto, é necessário salientar que essa mesma historiografia e crítica da arte trouxe esses trabalhos, muitas vezes, agrupados em etiquetas, como “arte feminina” ou “arte feminista”, pensando que existiria uma categoria oficial de arte — masculina, branca, heterossexual cisgênera e ocidental — em contraposição à produção de artistas mulheres. Ou artistas negros, ou artistas LGBTQIAP+.

A discussão em torno do conceito de gênero é difusa, complexa e polêmica. Como forma de pensar, talvez como uma envergadura mais recente, é possível refletir sobre o assunto sob o viés dos postulados da teórica Judith Butler, que pensa essa conceituação não só como opressão, mas também como uma ideia posta pelas primeiras ondas feministas.

Por isso, Butler, a partir de uma perspectiva foucaultiana, pensa o gênero como:

O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto... Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. (BUTLER *apud* TRIZOLI, 2008, p. 1496)

Pensar a concepção de Butler acerca do gênero ajuda a perceber que essa categoria é múltipla, não podendo ser pensada em termos binários, como masculino x feminino, que também abrange uma contextualização e uma convergência de inúmeros fatores. Desse modo, generalizar a ideia de um suposto gênero feminino parece complicado. Ainda mais quando pensamos no nosso recorte, a América Latina.

Afinal, se não é possível generalizar as experiências sociais e artísticas que perpassam as questões de gênero das mulheres latino-americanas entre si, quem dirá em comparação às lutas e discussões que essa produção toma no recorte anglo-americano.

É interessante entrever, por exemplo, como algumas teóricas da América Latina pensam a ideia de gênero atravessada pela questão da colonialidade e da colonização. Pois bem, além das problemáticas que se ressaltam na função social da mulher, nas comunidades latino-americanas isso ocorre em outra situação, a ideia da dominação de modelos ocidentais.

Da mesma forma que a historiografia da Arte Oficial é pautada em uma centralidade de um homem branco hétero e cisgênero de um eixo norte americano-europeu, o feminismo norte-americano não abarca as especificidades de classe da mulher latina e da mulher negra.

Andrea Giunta (2018) comenta sobre essas nomenclaturas em relação à produção de mulheres na América Latina, como dito a seguir:

Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas

latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras da região. Todavia, em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura (GIUNTA, 2018, p. 29).

O que pode ser percebido é uma ativação do corpo e da arte como potência experimental de múltiplas linguagens para expressão de diversas formas de identidade. Assim, como Andrea Giunta complementa, as intervenções ao corpo questionam valores patriarcais, desvelando uma estética muito comprometida de forma crítica com a identidade sexual, assim, possibilitando a aparição de estéticas lésbicas, gay, *queers* etc.

Quando é pensado no enquadramento da América Latina, o corpo que incide entre trocas poéticas e políticas já é reaceso pela violência dos regimes ditatoriais. A violência, o terror, o medo e o aprisionamento são motes para muitos trabalhos que investigam as relações corpóreas e o social desse período.

A filósofa argentina Maria Lugones (2014) discute da seguinte forma acerca dessa universalização do gênero e do feminismo a partir de uma perspectiva norte-americana:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando uma transformação vivida do social. [...] Minha intenção é enfocar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das

mulheres colonizadas. [...] Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial” (LUGONES, 2014, p. 941).

Nesse sentido, pensar as práticas conceitualistas a partir de um viés de problematização de gênero se torna o enfoque deste artigo. Além das reverberações no social das questões geopolíticas envolvendo o poder e os regimes ditatoriais que incidiram em diversas regiões latino-americanas, é necessário recordar que as mulheres que atuaram nesse recorte eram mais marginalizadas ainda e que, muitas vezes, o feminismo branco ocidental não deu conta dessas ocorrências.

## GRACIELA CARNEVALE

Em 1968, a artista argentina Graciela Carnevale iria desconcertar uma exposição de arte a partir da clausura. Em *El encierro*, a artista apropria-se dos espectadores como compositores da obra. Integrante do grupo de Vanguarda de Rosário e participante da ação *Tucumán Arde* (1968), Carnevale produziu essa ação artística no *Ciclo de arte experimental de Rosário* (1968), que atravessaria fronteiras das emergentes ramificações de arte contemporânea, como o *happening*, a *performance* e a instalação.

O que aconteceu em *El encierro* foi o confinamento do público na galeria vazia de arte, logo após a inauguração. Após a clausura, Carnevale cobriu as paredes de vidro da galeria de cartazes, isolando e confinando os espectadores.

Uma característica distinta resultado desse trabalho foi a apropriação de uma forma mais explícita e ativa dos espectadores. Os espectadores apropriados de Carnevale eram atingidos pelo desespero, que acionava uma reação violenta à sua clausura. A própria artista explana em uma recente entrevista concedida ao historiador e crítico Fabian Cerejido (*apud* KESTER, 2011) que a ação de

confinamento produzida por *El encierro* tinha como objetivo incitar a violência dos participantes que se sentiriam forçados a quebrar o vidro da porta da frente da galeria.

A relação que esse trabalho elabora com as diferentes circunstâncias políticas que se instauravam na Argentina são evidentes, já que dois anos antes, o general Juan Carlos Onganía havia dado um golpe de estado, retirando o presidente Arturo Illia do poder. O governo de Onganía foi marcado pelas repressões e prisões políticas de estudantes e professores na Argentina.

A ação *El encierro* reverberaria relações entre a instância artística e a política, onde a ideia de prisão é fortemente aludida. Os participantes confinados por Carnevale conseguiram somente se libertar da clausura devido a um transeunte que, ao vê-los pelo exterior, os ajudou a quebrar o vidro. Esse imprevisto na apresentação do trabalho impediu a efetivação do que a artista almejou com sua prática, a “violência da liberação”, um âmbito de violência provocada por uma necessidade de liberdade.

A galeria de arte se converte, neste contexto, em um espaço ambíguo que determina uma ação de libertação, ao mesmo tempo que aprisiona. Mas essas relações de libertar/aprisionar não acontecem unicamente mediante a proposta da artista; a ressignificação da galeria se constitui a partir do comportamento e da decisão do espectador, em que quebrar o espaço artístico tradicional também é realizar uma prática política.

Pensando na discussão em torno do gênero, *El encierro* ganha outra camada de contestação. Além da clausura, que o trabalho remete, e da ativação do espectador, a obra também traz à tona a força de uma violência libertadora, algo que faria consonância com a própria violência e clausura que a artista sofrera pelas forças do sistema capitalista.

Neste sentido, de *El encierro* emerge uma violência libertadora, em que, pensando nas camadas de dominação de gênero, repercute de outra forma. A clausura que os artistas sofriam e a falta de liberdade

de expressão e artística eram evidentes; no entanto, pensar isso conjuntamente com as relações patriarcais que acometiam as mulheres artistas se torna ainda mais pertinente.

A violência libertadora em *El encierro* trata de múltiplas questões desse confinamento: Quem está confinado? Por que está confinado? Existe coragem para romper esse confinamento? Dessa forma, é possível pensar diversas forças de clausura no social, que percorrem ordens étnicas, sexuais, de gênero, de classe etc. A violência libertadora como uma reação se torna extremamente necessária.

## LETÍCIA PARENTE

A artista brasileira Leticia Parente toma seu corpo como uma potencialidade investigativa, usando-o para estudar, além das questões que contornam a violência atribuída ao contexto do terror, ordens que provêm das questões de gênero. Tal feito está presente em *Tarefa I* (1982), em que Leticia Parente experimenta a linguagem do vídeo para retratar relações do seu corpo com a violência. No vídeo, a artista dispõe seu corpo acima de uma tábua de passar roupa e outra mulher passa um ferro quente em cima da artista. Nesse trabalho, a discussão acerca do papel feminino clássico atrelado às questões domésticas é evidente, no entanto, a violência da obra nos remete também ao âmbito político e social brasileiro. Visto que a flagelação e a autotortura também se efetivam em outros trabalhos da artista, como em *Marca Registrada* (1975).

Em *Marca Registrada* (1975), a referência ao quadro político brasileiro é muito mais evidente, visto que o vídeo apresenta, através do ato da artista costurar em seu pé, a frase “MADE IN BRASIL”, que expõe de forma crítica o suposto ufanismo e nacionalismo proveniente da ditadura militar na década de 1970, recordando a influência do imperialismo estadunidense no país. Ao mesmo tempo, o ato revela uma dor que contorna a questão de imposição desse patriotismo, visto que quem não se sucumbe a ele e quem resiste ao poder acaba sendo torturado e executado.

É importante apontar que, mesmo assim, a artista costura Brasil com S. Dessa maneira, é possível visualizar uma suposta resistência à colonização norte-americana.

Nos trabalhos de Parente, é possível perceber as relações do corpo político, ameaçado constantemente pelo regime ditatorial, e do seu corpo feminino, ameaçado constantemente pelas ordens patriarcais. Os métodos de tortura são evocados através de utensílios muito ligados à feminilidade — sejam os apetrechos domésticos, seja a linha que fia. Tal experimentação, a partir do vídeo e do corpo da artista, perpassa problematizações de quem ela é nesse contexto, e de quem é o espectador que a assiste.

O corpo da artista, que reside na América Latina, sob múltiplas relações de opressão, se traduz na obra. *Marca registrada*, que ao mesmo tempo perfura com a linha que muitas mulheres manuseiam, tatua o corpo e revela em si o imperialismo e o colonialismo norte-americano.

Nos vídeos de Parente, pode-se observar a dominação e a submissão em ser categorizada tal como um objeto, que, no entanto, no próprio trabalho denuncia quem categoriza e o quê.

## TERESA BURGA

A artista peruana Teresa Burga explora, em sua poética, a imagem do autorretrato. Em sua produção *Autorretrato Estructuras del aire* (1970), o retrato toma uma outra dimensão, pensando na constituição de um autorretrato por parte de uma mulher peruana, de classe média, refletimos: afinal como é se autorretratar?

O retrato é um dos temas clássicos da pintura, em que o autorretrato, na historiografia da arte eurocêntrica, representa majoritariamente homens. Em oposição, nessa mesma historiografia, é percebida uma quantidade abundante de retratos femininos, no entanto também criados por homens — “gênios” que concebem as mulheres tal como musas, com idealizações estéticas do feminino, da castidade etc.



Nesse sentido, o ato de uma mulher se autorretratar é dissidente, cria outra imagem sobre si mesma, até porque não é como se fosse uma visão feminina geral do que é ser uma mulher, mas demonstra as particularidades de quem você é, sendo mulher. Não existe uma estética ou um conceito fechado do que é ser mulher. Isso ocorre de formas múltiplas e contextuais. Claramente, a visão que Teresa Burga traz como uma mulher peruana já rompe com uma visualidade clássica, idealizada e canônica do conceito de feminino.

Nesse trabalho, é perceptível a elaboração de uma própria visualidade sobre si, levando em conta o contexto que recai sobre a artista. E é nesse sentido que as fotografias, que são descritas, muitas vezes, por termos médicos e exibidas tão semelhantes à estética de fotografias de polícia — o perfil faz recordar fotografias de pessoas que foram presas —, ganham um tom satírico e crítico. Teresa Burga parece tensionar questões da construção da imagem e de como ela se sucede no contexto em que vive.

Outra série de autorretrato de Teresa Burga é o *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.1972* (1972). Nesse conjunto de trabalhos é percebido como a artista utiliza a plasticidade de formas geométricas para criar uma ambientação de diversas confluências de signos artísticos. O espaço milimétrico, racionalizado e calculado entre seus elementos é tomado de assalto com sua face. O autorretrato de perfil da artista se encontra ali, incidindo no papel milimetrado, desvelando suas características técnicas, escalas, formais, proporções.

Materializando uma visualidade pertencente à obra, que funciona sob rigores matemáticos e noções de espacialidade. Ao encontrar o rosto de Burga nesse viés, há outra visualização, uma oposição de sua humanidade, de sua identidade, posta numa linguagem que enclausura, que define, limita e especifica.

O trabalho ecoa certa instrumentalização da mulher e a transformação em sua imagem em uma reprodução e, por vezes, um objeto. O que será que o perfil dessa mulher peruana nos comunica nesse espaço?

Ao analisar e pensar, principalmente, que a artista adota regras formais que remetem às práticas na esteira do minimalismo ou até produções concretistas, a obra ganha outro teor satírico, sobretudo quando é percebido que esses movimentos, muitas vezes, estabeleceram relações passivas com o espectador — apesar de o minimalismo explorar a experiência, mas não problematizar quem o espectador era. Nesse sentido, o trabalho de Burga parece colapsar a estrutura, colocando a sua imagem, figurativa, em meio a um esquema que não consegue explicá-la no campo social.

Várias associações podem ser feitas a partir do autorretrato de Teresa Burga: a imagem da clausura de si que repercute uma ideia de aprisionamento em tempos de ditadura peruana, a clausura de si em frente às ordenações patriarcais, a clausura de si em frente de subjetividade outras.

Ou então, a não clausura.

## ANA MARIA MAIOLINO

As videoperformances da artista ítalo-brasileira Ana Maria Maiolino trazem uma radicalidade que contornam as ideias conceitualistas. Apesar de sua origem italiana, a mãe de Maiolino era equatoriana, e a artista morou, inclusive, em outros países da América Latina, como a Venezuela.

Utilizando-se de novas linguagens para produzir trabalhos artísticos — tal como o vídeo e a *performance* —, Maiolino explora a semanticidade e a falta de semanticidade em *É o que sobra* da série Fotopoemação (1974). Nessa videoperformance, Maiolino atua com uma tesoura afiada e longa, posicionando-a em diferentes locais do rosto.

A imagem mais icônica é quando ela posiciona a língua entre as faces afiadas da tesoura. Nesse momento, a obra interpela acerca da fala, pois cortar a língua parece simbolizar várias coisas, sobretudo em tempos de regimes políticos violentos.

Mutilar-se com instrumentos afiados remete aos métodos de tortura e à falta de liberdade de expressão; falar, se expressar e comunicar era de extremo perigo nesses momentos.

No entanto, a obra de Maiolino, como a de Parente, e de outras mulheres citadas ao longo do texto, aciona para a condição de gênero. Mutilar o corpo da mulher não só remete à ideia da violência ditatorial, mas rememora o país em que a artista se situa — que até hoje possui um índice altíssimo de feminicídio e violência doméstica. Utensílios domésticos, tal como a tesoura, simbolizam esse terror que muitas vezes estão nos próprios lares.

O micro e o macro nos atingem densamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo investigou questões de gênero em produções contemporâneas de arte na América Latina. Apoiada na ideia de que essas práticas iriam se envolver com as características de produções conceitualistas, foi analisado como o gênero esteve representado conjuntamente às problemáticas sociais. Assim, a ativação crítica das artistas não aconteceu somente em nível de resistência frente ao terror ditatorial, mas reverberou em investigações subjetivas sobre o gênero, classe, etnia etc.

Nesse sentido, é possível apreender como os próprios recursos de implantação de terror da ditadura — como a prisão, a tortura e a execução — foram redimensionados dentro de um regime sensível das próprias artistas, as quais sentiam essa atmosfera opressiva recaírem sobre seus corpos. A arte fora um meio expressivo decisivo para revelar o terror encoberto pelos governos, já que muitas mídias transmitiam mensagens contrárias, positivas e nacionalistas, comuns tanto no Brasil como na Argentina.

O sensível é atravessado pelo político, e isso mostra que tanto as artistas como seus âmbitos sociais são influenciados pelas relações de poder, impossibilitando uma arte alheia a essas condições.

Pensando além da questão de gênero e cristalizando uma discussão, principalmente sobre o contexto social, as reflexões da filósofa Suely Rolnik (2009), ao pensar o corpo do artista latino-americano, aqui se fazem pertinentes, especialmente quando a autora denota uma integração da dimensão política com a dimensão poética nas práticas artísticas conceitualistas latino-americanas. Para a psicanalista, as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas latino-americanas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas, sim, a uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (ROLNIK, 2009, p. 156). A autora ressalta que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar.

Rolnik discute igualmente a incidência do próprio processo ditatorial no corpo do artista, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora, que se manifesta por uma ameaça que leva à associação do impulso de criação ao perigo de ser violentado pelo Estado, nos seus casos mais extremos, representado o temor de uma prisão perpétua, de tortura e morte. Dessa forma, o terror é tomado como uma importante dimensão da experiência que se corporifica na obra, e essa atmosfera passa a ser uma das marcas singulares desse tipo de produção. Por isso, é possível analisar que essas obras foram atravessadas por uma marcante dimensão política, que agregou respostas criativas à própria natureza social e à própria natureza da arte.

Sabe-se que o terror, quando pensado sob o prisma das relações de gênero, ganha outra camada, pois o machismo é estrutural, no entanto, situações particularizadas de experiências subjetivas são capazes de produzir o terror; por exemplo, até uma relação com um suposto companheiro pode ser crucial para a discussão do machismo e do patriarcado. A construção da visualidade dos corpos das artistas ganha imensa importância. São corpos viscerais, infligidos,

atravessados politicamente por diversas relações de poder, mas que estão expostos, trazendo à tona uma resistência que subverte o poder e deságua como uma potência de arte crítica a fim de incendiar o político.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Simóne. Tucumán Arde: arte, protesto e exposição. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPUH, 2011.

DAVIS, Fernando. Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. *In*: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. 1. Ed. São Paulo: Annablume: USP-MAC: AECID, 2009.

FERREIRA, Bibiana Pereira. **Conceitualismos da década de 60 e 70**: arte, comunicação e política no Brasil e na Argentina. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. 1. ed. São Paulo: Annablume: USP-MAC: AECID, 2009.

GIUNTA, Andrea; FARJADO-HILL, Cecilia (org.). **Mulheres radicais**: arte latino-americana 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GRAMUGLIO, Marisa Teresa; ROSA, Nicolás. Manifiesto Tucumán Arde. **Revista Museu D'art Contemporani de Barcelona**, Barcelona, 2008.

KESTER, Grant. The sound of the breaking glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory. **e-flux journal**, [s. l.], issue 30, 2011. Disponível em: . Acesso em: dez. 2016.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución**. Arte e izquierdas em la Argentina de los sessenta setenta. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 27 mar. 2023.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

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

OLIVEIRA, Bruno Elias Gomes. Outras formas de ser-em-comum na arte latino-americana. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 23., 2014, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: [s. n.], 2014.

OLIVEIRA, Silfarlem de. **O mesmo**: tautologia e política na arte conceitual. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Editora Panorama Crítico, 2012.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte&Ensaio**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 155-163, 2001.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte&Ensaio**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, p. 185-195, 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. *In*: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009. p. 1495-1505.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea: considerações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS (ANPAP), 17., 2008, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: [s. n.], 2008.

# *Nair Benedicto: resistência e luta*

*Arlane Gomes Marinho*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1940, no bairro da Liberdade da capital paulista, nasceu Nair Benedicto. Descendente de uma família de italianos, ela é a mais nova de oito irmãos, sete mulheres e um homem. Antes de traçar sua trajetória na fotografia, trabalhou como secretária nas indústrias Matarazzo. Em 1967, Benedicto iniciou a graduação em Comunicação na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Nessa instituição, ela teve a oportunidade de ser aluna do filósofo e estudioso da imagem técnica Vilém Flusser. No ano seguinte, ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pela qual se formou, em 1972, no curso de Comunicação Social com habilitação para Rádio e Televisão. No mesmo ano, Benedicto começou



a atuar profissionalmente no campo do fotojornalismo, como fotógrafa *freelancer* do Jornal da Tarde, na capital paulista.

Em outubro de 1969, Benedicto e seu companheiro, o francês Jacques Emile Frederic Breyton, foram detidos e levados para o Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) na capital paulista. Consta em uma das fichas DEOPS do setor Serviço de Informação do Arquivo Público de São Paulo que Nair Benedicto conheceu Breyton em 1958, período em que trabalhava como secretária na empresa dele. No ano seguinte, iniciaram uma vida de casados (SSP\_APESP\_DEOPS 30 Z 160 5170).

No dossiê do Serviço de Informação do DEOPS, na folha de n.º 2, o documento afirma que em depoimento Breyton declarou que em 1959 iniciou sua relação marital com Benedicto, mas no mesmo relatório afirma que era casado na França. Não há declaração por parte da fotógrafa sobre esse detalhe de sua vida privada (SSP\_APESP\_DEOPS 30 Z 160 5218).

Segundo o documento “Ficha Revisada”, de 1981, disponível no arquivo do DEOPS, pertencente ao Arquivo Público de São Paulo, Benedicto foi acusada de realizar atividades terroristas como integrante da Ação Libertadora Nacional<sup>55</sup> (ALN). A saber:

[...] incursa na Lei de Segurança Nacional – inquérito que apurou as atividades subversivas-terroristas da organização auto denominada ALIANÇA LIBERTADORA NACIONAL – ALN. Era integrante do “Setor Logístico” da ALN. Amásia de JACQUES EMILE FREDERIC

---

55 A Ação Libertadora Nacional foi criada em 1968. O líder principal era Carlos Marighella. Segundo Marcelo Ridenti (1993, p. 31), a ALN se caracterizava como uma “ação autônoma de grupos revolucionários guerrilheiros para libertação da nação” das mãos dos militares. O autor completa ainda que “o projeto de Marighella pra a ALN também procuraria congrega o maior número possível de forças sociais no processo revolucionário de libertação nacional, porém sob impulso de grupos guerrilheiros identificados com operários e camponeses”.

BREYTON e amiga dos terroristas PAULO TARSO WENCESLAU e LAURIBERTO JOSÉ REIS que tinha livre acesso à sua moradia onde, por vez outra, pernoitava. Em sua residência CARLOS MARIGHELLA realizou várias reuniões com elementos do “Setor Armado” da organização com a presença de JOAQUIM CAMARA FERREIRA. Em sua residência foram apreendidos (sic) grande material de cunho subversivo (SSP\_APESP\_DEOPS Ficha Nair Benedicto. Os destaques em caixa alta foram mantidos na transcrição).

Um aspecto relevante que aparece na ficha de Nair Benedicto é a utilização do termo “subversivas-terroristas”, mesmo ela não tendo participado diretamente da luta armada. Mas, naquele contexto, era o suficiente para ser presa. Estabelecer contato com um dos líderes mais procurados dos guerrilheiros urbanos era o bastante para a polícia. O pesquisador Marcelo Ridenti (1993) afirma que Marighella propôs uma ação revolucionária como meio de libertação nacional e instauração de um governo popular, ideias que eram abominadas pelos militares. Deste modo, qualquer indivíduo que estabelecesse algum tipo de vínculo com esse revolucionário estaria na mira dos militares.

Mesmo não tendo portado armas nem participado de sequestros ou outras ações violentas, a fotógrafa permaneceu presa por nove meses. Após dois meses no DEOPS, Benedicto foi transferida para o antigo Presídio Tiradentes. Nesse prédio, que era localizado na Avenida Tiradentes, no Centro de São Paulo, ela compartilhou cela com a ex-presidente Dilma Rousseff. A fotógrafa sofreu diversos métodos de tortura física. O pau-de-arara<sup>56</sup> foi um deles. Conse-

---

56 Pau-de-arara era um dos métodos de tortura utilizados durante a ditadura militar. Os torturadores amarravam os punhos e os pés dos torturados em uma barra de ferro, os corpos dos presos geralmente eram semidespidos, e a cabeça permanecia localizada pra baixo. Frequentemente esse método era acompanhado de outros tipos de sofrimento, como queimar seios e genitália com cigarros, espetar objetos pontiagudos sob as unhas dos torturados, ou até o estupro de mulheres.

quentemente, o tormento psicológico se fazia presente. Em março de 1970, Benedicto foi solta, mas na condição de liberdade vigiada.

Após sair da prisão, Benedicto desejava trabalhar com imagem em movimento, almejando laborar para a TV. Mas, na época, as estações de televisão exigiam o Atestado de Conduta, documento que atestava se uma pessoa tinha ou não passagem pela polícia. A certidão de boa conduta era requisito obrigatório, mas Benedicto não a possuía, pois seus antecedentes eram de presa política. Em entrevista concedida a Erika Zerwes, a fotógrafa disse acreditar que o atestado era “uma lista negra, uma forma de impedir que opositores do regime trabalhassem na imprensa” (BENEDICTO, 2018, s/p). Como o processo dela ainda tramitava, não foi possível conseguir o documento, fato que a impossibilitou de trabalhar nas emissoras de televisão. Diante de tal impedimento, decidiu migrar para a fotografia.

Possivelmente, a dolorosa experiência de ter sido uma presa política durante a ditadura militar contribuiu para a formação do olhar revelador de Benedicto. Os problemas sociais, o cunho político e o comprometimento em visibilizar a realidade daqueles que eram esquecidos pelo poder público foram e são características que sempre acompanharam a produção fotográfica de Nair Benedicto.

No fim dos anos de 1960 e durante toda a década de 1970, o país presenciava a efervescência da segunda onda do movimento feminista<sup>57</sup>. A produção imagética da autora colaborou também no processo de fortalecimento da visibilidade desse movimento. Benedicto tinha pleno conhecimento das necessidades das mulheres e, com intuito de contribuir com a luta dos seus pares, registrou a situação

---

57 Segundo Celi Pinto (2003), a primeira onda do movimento feminista no Brasil aconteceu entre 1920 e 1930. A principal pauta era a solicitação do direito ao voto para mulheres. Já a segunda onda ocorreu entre os fins dos anos de 1960 até 1980 e pleiteou outras formas de autonomia, como a necessidade de repensar padrões estabelecidos pela hegemonia masculina, tanto no âmbito privado quanto público.

das brasileiras em diversos contextos sociais. Documentou ainda as ações daquelas que estavam na linha de frente na luta pela redemocratização, mulheres que, como ela, cooperaram ativamente para construção da história recente do país. A atuação da fotógrafa nos jornais da imprensa alternativa feminista foi importante para maior circulação dos conteúdos referentes às condições das mulheres daquela conjuntura político-social.

Nair Benedicto construiu uma carreira de respeito e com projeção no âmbito nacional e internacional. Em 1979, fundou a Agência F-4, em que contou com a colaboração de outros fotógrafos, como Juca Martins, Delfim Martins, Ricardo Azoury e Ricardo Malta.

Em 1980, Benedicto publicou alguns de seus trabalhos nos livros *A Greve do ABC* e *A Questão do Menor*. Oito anos depois, lança outra obra: *As Melhores Fotos de Nair Benedicto*. Em 1985, ela foi premiada na 11ª edição do Prêmio Abril de Fotojornalismo.

Em 2012, a fotógrafa lançou o livro *Vi Ver*, obra que possibilita visitar a sua trajetória profissional, composto por fotografias inéditas e ensaios de diversos autores. As obras de Benedicto, além de integrarem coleções particulares, estão expostas e em acervos de diversos museus, dentre eles: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e o Museum of Modern Art (MoMA), dentre outros. A fotógrafa também já colaborou para revistas como: *Veja*, *IstoÉ*, *Marie Claire*, *Paris Match*, *Newsweek* e *Time*.

## TRAJETÓRIA E CONTRIBUIÇÕES PARA O FOTAJORNALISMO DURANTE A DITADURA MILITAR

‘A imagem comunica, mas é necessário questionar as imagens e interpretar as mensagens que a fotografia transmite, particularmente aquelas que foram produzidas num contexto social e político conturbado e repressor, as quais possuem conteúdo denunciador da realidade miserável a que a população mais vulnerável estava submetida no momento da captura. O fotojornalismo tem o intuito de transmitir

informação sobre determinado assunto para um número significativo de pessoas. Cabe ao repórter fotográfico mostrar um olhar treinado e politizado para capturar momentos que resumem uma situação ou um fato histórico. Quanto ao observador, compete interpretar o conteúdo subliminar por trás da imagem. Para tanto, é necessário munir-se de uma percepção lúcida dos fatos e de senso crítico.

O fotógrafo Milton Guran (1992, p. 11) afirma que o fotojornalismo possui “enorme potencial de mobilização do emocional, associado à compreensão racional de um determinado fato”. A fotorreportagem detém a capacidade de unir a transmissão da realidade com apelo emotivo, causando no observador sentimento de insatisfação, particularmente quando o conteúdo trata de contextos autoritários, injustiças e de desigualdades sociais. Tais reflexões reforçam o poder da imagem fotojornalística. Nair Benedicto sabia e sabe da força da fotografia para a imprensa e do potencial para além desse contexto periodista.

As imagens realizadas por Benedicto, além de informarem sobre o conturbado contexto político autoritário, denunciaram as consequências da falta de limites da ditadura militar, particularmente sobre aqueles que eram invisíveis para a classe economicamente elevada e para o poder público. O caráter denunciador da produção fotográfica dela se configura de forma sutil, sendo necessário ao observador ter ciência do contexto político existente por trás da imagem visível para, deste modo, conseguir compreender a mensagem/denúncia que a fotógrafa desejou transmitir.

Entende-se que a relação estabelecida com o objeto fotografado e a forma de abordagem elegida por Benedicto possui ligação com sua trajetória de vida pessoal. Pode-se identificar tal suspeita por meio dos temas fotografados. Ao sair da prisão, o sofrimento poderia continuar sendo protagonista, mas parece ter utilizado as experiências vividas a seu favor ou, no mínimo, de modo positivo para sua trajetória profissional. E mais nobre ainda: por meio do seu potencial de olhar com lucidez a realidade, buscou fortalecer e visibilizar causas

sociais, resistir e lutar pela redemocratização do país, para tanto, se valeu da fotografia como “arma”. Não como uma arma movida pelo ódio, mas pela conscientização da realidade que enfrentava.

Benedicto registrou o cortejo fúnebre<sup>58</sup>, seguido de manifestação, por conta da morte de Santos Dias da Silva. Dias era operário metalúrgico e integrante da Pastoral Operária de São Paulo. Foi morto pela Polícia Militar em 30 de outubro de 1979, no momento em que conduzia um piquete de greve da categoria. O soldado Herculano Leonel foi acusado de disparar o tiro que ceifou a vida do trabalhador e foi condenado em 1982 a seis anos de prisão, contudo, recorreu e o processo foi arquivado.

Quando Dias foi morto, o AI-5<sup>59</sup> já havia sido extinto, fato que possibilitou a restituição do direito dos trabalhadores de se organizarem em locais públicos com o intuito de discutir questões políticas e pautas trabalhistas, mas isso não foi suficiente para impedir a ação truculenta da polícia contra os operários em greve.

Benedicto buscou incansavelmente obter e registrar a notícia por meio de sua câmera, em especial a revolta da população diante do homicídio de um trabalhador que exigia melhores condições de labor. Isto significou também documentar a escassez de quase tudo e a impotência do povo que estava na base da pirâmide social brasileira daquela época.

A fotógrafa tinha todos os motivos para se distanciar daqueles que lutavam pela redemocratização, afinal, foi presa pela proximidade que mantinha com aqueles que estavam na linha de frente na

---

58 As autoras deste livro não possuem o direito autoral da fotografia, contudo, a imagem poderá ser visualizada no site da fotógrafa, N-Imagens. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=4649>.

59 O AI-5 inviabilizava a utilização da esfera pública por parte da população e durou de dezembro 1968 até 1978, durante esse tempo “a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram o seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira” (NAPOLITANO, 2015, p. 72).

batalha pelo fim da ditadura. No entanto, usou de um meio legal para informar e denunciar a falta de limites dos militares.

Annateresa Fabris (2010, p. 119) disserta que ao explorar “o caráter testemunhal da fotografia, muitos profissionais registraram cenas de horror, conseguindo mostrar o que se pretendia ocultar”. Tudo o que Benedicto desejava denunciar eram as consequências do autoritarismo militar. Ela documentou e mostrou acontecimentos que ninguém desejava ver, e o sofrimento era um deles.

No livro *Vi Ver* (2012), composto por fotografias de Benedicto, a jornalista Andréia Peres explana sobre a proximidade da fotojornalista dos sujeitos e objetos que registra, ressaltando o poder de comunicação que a fotógrafa exprime em suas imagens. Afirma:

Nair Benedicto sempre está suficientemente perto dos assuntos e das pessoas para traduzir com imagens o que texto nenhum é capaz de dizer. Suas fotos “falam” e, em alguns casos, “gritam” as injustiças sociais. Não são complementos ou enfeite de uma reportagem. Têm sua própria voz. Talvez, esteja aí a riqueza do seu trabalho (PERES, 2012, p. 116).

A fotojornalista supracitada comunica com o registro do cortejo fúnebre do operário Dias o grito de socorro que a população entoava contra dos desmandos da polícia política. A documentação dos acontecimentos em vias públicas e em espaços de livre acesso sempre foi presente na produção da fotógrafa. As passeatas, as greves e tantos outros movimentos sociais foram fotografados por ela naquele contexto de reivindicação, por exemplo, os metalúrgicos do ABC paulista em greve e a terrível repressão policial, o Movimento Contra a Carestia, dentre outros.

A fotografia *Metalúrgicos do ABC em São Bernardo*<sup>60</sup> (1980) foi publicada no jornal *O São Paulo*. Os metalúrgicos, impossibilitados de se reunirem na sede do sindicato por conta da intervenção dos militares, encontravam-se com frequência dentro da Igreja Matriz de São Bernardo. A imagem revela um trabalhador que aparenta estar em nível mais elevado que os demais colegas, posicionado de costas para as imagens dos santos católicos e segurando a bandeira brasileira. A fotografia faz recordar a emblemática obra de Eugène Delacroix, realizada em 1830, intitulada *A Liberdade Guiando o Povo*. Na pintura, uma jovem mulher aparece segurando o mastro da bandeira da França e guia o povo, que pisoteia os corpos dos derrotados. A obra foi realizada em comemoração à Revolução de Julho de 1830, que resultou na perda de poder do rei Carlos X (1757-1836), que desrespeitou os ideais da Revolução Francesa. Benedicto teria pensando no ângulo da foto a partir da obra do artista francês? Não se tem essa resposta. Mas, com certeza, o que todos buscavam naquele momento era liberdade, e, certamente, o que guiava a sua atuação fotográfica era o desejo de ver o povo brasileiro desfrutando novamente do livre-arbítrio e de condições dignas de vida.

Benedicto não teve grandes problemas com o crivo da censura referente às suas imagens de caráter fotojornalístico. Alguns militares não conseguiram identificar o teor da mensagem por trás da foto, não eram capazes de interpretar os conteúdos subliminares que algumas fotografias possuíam. Deste modo, um número significativo de imagens foi publicado tanto na mídia convencional quanto alternativa. Entre meados dos anos 1970 e início da década de 1980, a fotojornalista laborou para dois jornais de naturezas distintas. Benedicto reitera quanto à censura às suas fotos e sobre sua atuação nos periódicos:

---

60 As autoras deste livro não possuem o direito autoral da fotografia, contudo a imagem poderá ser visualizada no site da fotógrafa, N-Imagens. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/imagens/preview.php?ID=4664>.



Veza ou outra uma fotografia era censurada, mas a maioria foi publicada sem problemas. Naquela época eu colaborava com o *Movimento*, um jornal alternativo que era do Raimundo Pereira, e *O São Paulo*, que era um semanário da Arquidiocese de São Paulo, um jornal da igreja católica. Essas publicações eram frequentemente censuradas, então, de vez em quando, alguma fotografia também acabava censurada (BENEDICTO, 2013, p. 250).

O jornal *O São Paulo* teve sua origem em 1956. Quando Benedicto colaborou com o periódico, o então bispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, era o responsável pelo jornal. Não era um semanário declaradamente de esquerda, mas era contra a ditadura militar, fato que permitiu a publicação de conteúdos de oposição ao autoritarismo ditatorial, buscando estimular a reflexão crítica a seus leitores, talvez particularmente nos mais religiosos e conservadores. Apesar de Benedicto trabalhar paralelamente para um periódico de cunho mais religioso e outro de esquerda — o *Movimento* —, ambos possuíam uma característica em comum: compromisso com a luta pela redemocratização do país. Esses impressos não tinham grande circulação se comparados com aqueles da mídia convencional, contudo, a existência desses periódicos alternativos era importante para o contexto.

O *Movimento* surge em 1975. A equipe que integrava o jornal era composta por ex-presos políticos e por militantes que tinham se afastado da luta armada. Essas pessoas viam nesse periódico a possibilidade de desenvolver uma atividade política legal, uma forma de luta e resistência abrigadas na lei, portanto, “protegidas” dos ataques dos militares (ARAUJO, 2000, p. 25).

Em uma entrevista concedida à pesquisadora em 2019, Benedicto relata que nessa conjuntura também atuou para um dos mais importantes jornais feministas da imprensa alternativa daquela época, o *Nós Mulheres*. Nesse tabloide, colaborou com as edições de número 5 e 6 do ano de 1977. Segundo Araujo (2000), esse periódico surgiu em 1976, na cidade de São Paulo.

Benedicto relata a dificuldade de atuação no campo fotográfico pelas mulheres e afirma que a ajuda partia de outras mulheres, particularmente da fotógrafa Claudia Andujar:

Gosto muito da Claudia, tenho uma admiração profunda por ela, por ela ter essa coisa da luta, da briga. Mas também por ela ter feito o esforço de ajudar os fotógrafos mais jovens, o que ninguém fazia na época. Não me lembro de nenhum homem que tivesse essa preocupação. Ela tinha. Tanto que a gente quase trabalhou juntas (BENEDICTO, 2018, s/p).

As mulheres sabiam da necessidade de auxiliar umas às outras. Precisavam ser companheiras, pois nem os homens com quem dividiam a profissão e muito menos o Estado estavam dispostos a incentivá-las. As fotojornalistas que atuaram nesse período se protegiam entre si e criavam métodos de segurança. Em alguns acontecimentos, elas se permitiam fotografar em meio à multidão, em outros, procuravam um lugar em que conseguissem se locomover com mais facilidade, caso precisassem se defender de um ataque policial. Importante salientar que os equipamentos fotográficos não eram tão portáteis como são atualmente.

O registro histórico e comunicativo da violência e autoritarismo militar realizado por Benedicto driblou as cenas de agressão explícita, pois ela conseguia sintetizar em imagens a conjuntura política do país a partir de diversas localidades e situações, algumas produções recorriam a cenas mais singelas sem abandonar o teor denunciador, cujo intuito sempre era enunciar determinada escassez. Benedicto comunicava em seus trabalhos suas preocupações humanitárias com o povo brasileiro face à falta de propostas políticas e sociais bem definidas, fato esse perceptível em suas fotografias.

A experiência comunicativa na produção imagética de Benedicto permite acessar os fatos históricos por meio do olhar revelador de uma mulher, mãe e ex-presa política que buscou denunciar

os horrores consequentes do período ditatorial brasileiro, além de visibilizar e fortalecer a luta de mulheres e do movimento feminista, referente ao período supracitado.

## UMA MULHER OLHANDO PARA OUTRAS MULHERES

Em entrevista concedida à pesquisadora em 2019, Benedicto afirmou que estava consciente do fortalecimento do feminismo brasileiro paralelo aos anos sombrios da ditadura militar. Além disso, ela sabia do poder da fotografia nessa causa. A fotojornalista, além de ter conhecimento das pautas feministas, apoiava o movimento e utilizava do seu labor para contribuir com o fortalecimento da visibilidade da luta das mulheres pela igualdade de gênero. Importante salientar que Benedicto estava engajada não só nas reivindicações feministas, mas também com o movimento de mulheres<sup>61</sup>. Neste caso, nem sempre as mulheres eram feministas, pois as pautas eram diferentes.

Sobre ser feminista, Benedicto relata:

É fácil falar, “o corpo é meu e faço o que quiser”. Fazer é mais complicado. E é maravilhoso encontrar isso na imagem, pessoas que estão desafiando a hipocrisia e a discriminação. Quando me perguntam se sou feminista, respondo que é impossível não ser (BENEDICTO, 2018, s/p).

---

61 O chamado movimento feminino, ou movimento de mulheres, era composto por mulheres que lutavam por um custo de vida justo, pela anistia, pela liberdade dos seus filhos ou cônjuges presos pelos militares, mas não associavam suas reivindicações à pauta feminista. Em outras palavras, elas não priorizavam a luta por igualdade de gênero, não se denominavam feministas, pois a batalha delas era centrada no processo de redemocratização. Araujo (2000, p. 161) esclarece que o “Movimento Feminino pela Anistia ou o Movimento contra a Carestia (encabeçado pelas donas de casa da periferia)” estava inserido no movimento feminino ou simplesmente movimento de mulheres.

Benedicto noticiou a realidade de mulheres feministas e não feministas em diferentes momentos. A autora fotografou mães, donas de casa, prostitutas, indígenas, trabalhadoras, dentre outras. Todos os registros carregados de crítica social. Ela documentou manifestações importantes protagonizadas por mulheres, como o Segundo Congresso da Mulher Paulista (1980), o Ato público contra a violência (1980), a Passeata de mulheres, mães de desaparecidos (1980), o Ato Público do Dia Internacional da Mulher (1981), o Festival da Mulher nas Artes (1982), dentre outros.

Benedicto registrou o II Congresso da Mulher Paulista, que aconteceu em 1980 na cidade de São Paulo e reuniu mais de 4 mil mulheres no TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O evento foi um momento decisivo para o feminismo brasileiro, pois significou a libertação da pauta do movimento que, até então, era voltada para o processo de redemocratização, a questão de classe e os problemas sociais. Passado o auge da repressão, as feministas sentiram a necessidade de redefinir seus objetivos. Depois do congresso, elas se engajaram especificamente nas questões que envolviam as desigualdades de gênero. As demandas específicas das mulheres se tornaram prioridade (CARDOSO, 2004).

A multidão de mulheres fotografadas por Benedicto almejava ser protagonista de suas próprias vidas. Dona dos seus desejos. Pretendiam ainda se distanciar do feminismo praticado nos anos 1970, que era mais ligado à luta contra a ditadura militar. Um dos registros mais emblemáticos desse evento traz no centro da imagem<sup>62</sup> uma quantidade significativa de mulheres que aparentam estar em um momento de discussão intensa. Os braços de algumas estão elevados, a posição corporal de um grupo ao centro da imagem estava num nível mais alto do que as demais. A foto parece ter sido capturada em um plano superior, pois é possível avistar as fotografadas de

---

62 As autoras deste livro não possuem o direito autoral da fotografia, contudo a imagem poderá ser visualizada no site da fotógrafa, N-Imagens. Disponível em:

maneira panorâmica. Pode-se interpretar que a fotojornalista almejava revelar o protagonismo feminista que acontecia naquele evento e que iria reverberar em outras mulheres.

Dentro do movimento feminista daquele contexto, havia muitas integrantes que discordavam umas das outras. Algumas acreditavam que o movimento devia apoiar as lutas de classe e o processo antiautoritarismo, enquanto outras acreditavam que o feminismo só se fortaleceria no país a partir do momento em que a prioridade fosse as questões de gênero. Nesse encontro, propôs-se centrar a luta nas demandas mais específicas que envolviam as mulheres: aborto, sexualidade, independência financeira, violência contra a mulher, dentre outras.

A luta encabeçada pelas mulheres feministas e também pelas não feministas possuía alguns aspectos em comum, particularmente a partir dos anos 1980, são eles: o direito de serem donas das suas aspirações, de serem respeitadas e de conseguirem viver numa sociedade mais justa. Acima de tudo: não ser objeto diante do olhar masculino discriminador e machista. Nesse período, as pautas já sinalizavam maior proximidade com o movimento feminista internacional, principalmente aquele praticado na Europa e nos Estados Unidos da América.

Jelin (1994) disserta que a partir dos anos 1970, as mobilizações sociais que se centravam em torno de condições mais dignas de vida e se posicionavam contra o autoritarismo militar, particularmente na América Latina, contribuíram significativamente para transformações nas concepções de direitos e deveres do cidadão. A autora aponta:

[...] o feminismo e os movimentos de mulheres, as novas manifestações do indigenismo, as mobilizações urbanas e as pressões democratizantes mais gerais provocaram uma nova maneira de formular as demandas sociais, políticas e culturais. A sociedade civil mobiliza-se de forma crescente, desenvolvendo ações e demandas ligadas aos direitos e responsabilidades próprias da cidadania (JELIN, 1994, p. 129).

No Brasil, os ventos começaram a mudar nos anos de 1980, pois nesse período os caminhos apontavam para o fim próximo da ditadura militar e para uma maior lucidez coletiva referente aos problemas sociais, econômicos, culturais e políticos. Sem dúvidas, as mobilizações populares contribuíram para tal conclusão.

Ao fotografar a luta das mulheres feministas e também das não feministas, Benedicto tornava visível para homens e mulheres o que até então era invisível numa sociedade silenciada pela “força” militar. Benedicto (2018, s/p) afirma que o olhar de uma mulher para outra mulher acontece de maneira peculiar, pois expressa situações particulares. Assegura ainda que: “o olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Quando cobrimos um assunto, notamos alguns detalhes que os homens às vezes não notam. [...] E quando a gente fotografa uma mulher, podemos nos enxergar na outra”. De certa forma, a autora se enxergava nas figuras femininas fotografadas por ela, pelo fato de ser mãe e de ter sido uma presa política. Há a possibilidade de conjecturar que cada mulher registrada pela fotografia carrega um pouco de seus anseios, medos, desejos e força. Talvez o que Benedicto tenta sinalizar com essa afirmação é que, além das características físicas, as mulheres reconhecem aspectos em comum entre si, independentemente das diferenças sociais, religiosas e culturais, além de se sensibilizarem com a dor umas das outras.

Benedicto conseguiu registrar os extremos, conciliando os pontos em comum que ligavam as mulheres daquela época, pois mesmo que elas pertencessem a classes sociais distintas, havia insatisfação em aspectos ligados a uma sociedade patriarcal e machista, intensificados pelo autoritarismo militar. A fotógrafa transita por diferentes circuitos: desde o registro da mulher culta, que conhece seus direitos e luta para ampliá-los, àquela que possui vida simples, as trabalhadoras que labutam em condições precárias, sem direito a uma condição digna de existência.

Importante ressaltar que Benedicto registra momentos de leveza e simplicidade, mas sempre com tom de alerta. Declara:

Não quero ser ousada do ponto de vista de chocar as pessoas. Eu quero que minha foto seja ousada no sentido de dizer “veja bem o que você está deixando de perceber”. [...] Foto ousada pra mim é aquela que consegue dizer coisas, com humor inclusive (BENEDICTO, 2018, s/p).

O primeiro trabalho independente que Benedicto realizou se tornou um dos mais conhecidos e significativos para sua trajetória. A imagem mais divulgada do ensaio no Forró do Mário Zan é a fotografia que mostra um casal em um momento de intensa excitação erótica (*Tesão no Forró do Mário Zan*,<sup>63</sup> 1978).

Ela relata como surgiu o interesse em fazer essa produção:

Um momento em que eu ouvia muitas pessoas das classes média e alta reclamando da quantidade de nordestinos em São Paulo. Eu comecei a pensar: quem são esses nordestinos e o que eles fazem aqui? Saí por aí... alguém me falou do forró e cheguei no Forró do Mário Zan, no Jabaquara. Fiquei deslumbrada com o que vi: a paixão, a cumplicidade, o prazer da dança. Não havia homem se aproveitando das mulheres, todos estavam muito felizes, as mulheres também se “enganchavam” nos homens. Eu fotografei e resolvi fazer uma exposição ali mesmo, no local do forró. Montei a exposição com as fotografias penduradas em barbante, uma simplicidade que condizia com o ambiente e seus frequentadores (BENEDICTO, 2013, p. 260).

Benedicto tornou as imagens do Forró públicas para os fotografados ao organizar uma pequena exposição no próprio espaço da festa. Segundo ela, era uma forma de devolvê-las para os frequentadores

---

63 As autoras deste livro não possuem o direito autoral da fotografia, contudo a imagem poderá ser visualizada no site do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/52237>.

do lugar. Dessa maneira, eles podiam se ver numa fotografia em um momento de diversão, se sentir reconhecidos e valorizados na imagem, um registro e uma devolução poética. O ensaio do forró se afasta do cunho informativo presente na fotorreportagem realizada por ela e se aproxima do viés artístico da fotografia, não só pela forma de apresentação das imagens, mas também pelas escolhas da fotógrafa no momento de interação entre seu olhar, a câmera e os fotografados. Foi nessa exposição informal que John Szarkowsky, diretor do MoMA na época, adquiriu algumas fotografias para o museu. Assim, as fotos de Benedicto passaram a integrar o acervo permanente dessa instituição.

Provavelmente, esse era o único momento da semana que os nordestinos se divertiam, porque a maior parte do tempo seus corpos são transformados na mão de obra barata e explorados por aqueles que se incomodam com sua presença física nos espaços públicos da maior capital brasileira. Massacrados pela seca, a única opção que resta é partir para São Paulo na esperança de ter uma vida melhor.

A mulher presente no centro da fotografia com os olhos cerrados sentia o prazer de desfrutar o carinho — quase que erótico — do seu companheiro, ou, em outras palavras, a figura da foto estava em um momento de erotismo, como a própria autora sugere no título da fotografia: *Tesão no Forró*. A fotógrafa revela, ainda, a figura feminina no lugar de deleite e não como objeto de satisfação masculina. Colocar a mulher como protagonista e dona do seu desejo sexual sempre foi aspecto presente na obra de Benedicto, como mostra o audiovisual *O Prazer é nosso* (1982). Desse modo, a autora alerta que é possível tirar a mulher do lugar de oprimida, mesmo em uma sociedade marcada pelo machismo, pelo patriarcado e pelo autoritarismo militar.

Benedicto relata para a historiadora Erika Zerwes sua concepção sobre política e a relação disso com ser mulher. Enfatiza:

Eu acho que fazer política não é defender um partido, é defender um modo de vida, uma forma de ver a mulher, uma forma



de *ser* mulher. Não importa se estou fotografando índio, se estou fotografando operário, ou se estou fotografando puta. O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher. [...] Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada (BENEDICTO, 2018, s/p).

Benedicto começou sua trajetória profissional num contexto de exclusão de direitos dos cidadãos. Sentiu a dor física e emocional decorrentes da tortura militar. Corpo e psicológico abalados. A autora tinha diversos motivos para não seguir lutando por uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, optou por registrar, documentar, denunciar e noticiar a realidade daqueles que a sociedade insistia em tornar invisíveis. A fotojornalista/fotógrafa vai além de informar através de imagens, ela se coloca no lugar de sujeito ativo como militante política. O olhar engajado e comprometido com as causas sociais a acompanham até hoje. Nair Benedicto resistiu e fez outras mulheres resistirem.

Infelizmente, ainda é notório o costume recorrente de na história da arte e na narração das lutas pela redemocratização do país não se fazer referência aos feitos das mulheres, herança viva de um patriarcado machista e preconceituoso. Os feitos das mulheres que encaram esse sistema social e lutam por uma vida mais justa ainda são julgados e desmerecidos. Contudo, existiram e existem aquelas que não se submeteram às condições impostas por homens que sempre estiveram no poder.

Em um período que fotografias mulheres eram raras, Benedicto, assim como outras de sua época, iniciou um processo que objetivou quebrar uma herança machista e preconceituosa que excluía as mulheres do labor com fotorreportagem e do cenário político. As consequências desses obstáculos são perceptíveis na atualidade, particularmente quando se detecta que seus feitos não foram completamente reconhecidos, pois sua obra ainda não possui a mesma

repercussão que as realizadas por homens naquele contexto. A fotopercepcionista precisou enfrentar os militares e os homens fotógrafos para conseguir realizar uma produção fotográfica que contribuísse para visibilizar a luta pela redemocratização e o movimento feminista daquela época.

Apesar disso, tendo em vista todas as limitações, o olhar engajado da fotógrafa para as questões político-sociais que o país enfrentava, nas décadas de 1970 e 1980, contribuiu para o não esquecimento da história recente do país por meio de sua obra. A produção fotográfica de Benedicto alcançou uma projeção nacional e internacional, com premiações relevantes na área do fotojornalismo, como mencionado anteriormente. Além disso, suas fotografias estão nos principais museus do país e do exterior, fato que reforça a relevância de sua produção também para a arte; isto é, além do reconhecimento no campo da fotorreportagem nacional, as instituições de arte a reconhecem como mulher fotógrafa/artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lacuna histórica quanto às contribuições das mulheres no desenvolvimento político, particularmente no processo de redemocratização do Brasil, ainda necessita ser devidamente estudada, revisada e aprofundada. O presente estudo buscou cooperar para o reconhecimento e a visibilidade da produção fotográfica de Nair Benedicto. Mulher fotógrafa/fotojornalista que driblou a coerção do patriarcado da sua época, o ambiente masculino das redações dos jornais e os militares, com intuito de denunciar a censura e os problemas de gênero durante o autoritarismo militar. Contudo, seus feitos não tiveram a mesma visibilidade na história se comparados aos dos homens fotógrafos do mesmo período.

Benedicto foi presa e torturada. A violência dos militares ultrapassou o âmbito físico e atingiu o psicológico, não só dela, mas de toda a sua família. Mas o medo e a dor não a silenciaram, pelo contrário,

incitaram-na a utilizar a única arma que lhe restou: a fotografia. Registrar a realidade dos trabalhadores, das mulheres, dos indígenas e das crianças serviu como motor incentivador para reivindicar uma sociedade democrática e justa para todos. Tais causas continuam sendo defendidas pela fotógrafa até os dias atuais.

Na entrevista que Benedicto concedeu para a pesquisadora, a fotógrafa afirmou que seu desejo de denunciar o autoritarismo militar era intencional. Esclarece: “Olha, eu sempre estudei muito política, sempre li muito e sempre tive uma participação muito grande nisso. Então era absolutamente consciente, como é absolutamente consciente até hoje tudo que eu faço nessa área” (2020 p. 114). Destarte, ainda na atualidade a produção fotográfica da artista cumpre um papel relevante, pois possibilita o acesso à história recente do país ainda pouco explorada, oferecendo ao observador uma visão lúcida das dificuldades sociais enfrentadas pela população daquela época.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

BENEDICTO, Nair. Anexo A. In: MARINHO, Arlane Gomes. **Denúncia e sensibilidade: a produção fotográfica de Nair Benedicto.** 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020. Disponível em: [http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_14371\\_DISSERTA%C7%C3O%20FINAL%20Arlane%20Gomes%20Marinho%20v.2.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14371_DISSERTA%C7%C3O%20FINAL%20Arlane%20Gomes%20Marinho%20v.2.pdf). Acesso em: 7 mar. 2021.

BENEDICTO, Nair. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. [Entrevista cedida a] Erica Zerwes. **Revista de Fotografia ZUM**, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BENEDICTO, Nair. Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo. Entrevistador: Paulo Cesar Boni. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 9, n. 15, p. 243-262, 2013. Disponível em: [http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/16890/pdf\\_11](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/16890/pdf_11). Acesso em: 20 mar. 2019.

BENEDICTO, Nair. **Vi ver**: fotografias de Nair Benedicto. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012.

CARDOSO, Elizabeth. **Imprensa feminista brasileira pós-1974**. 2004. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2004.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, Dária e RUFINONI, Priscila. (Org) **Arte e Política**. São Paulo: Alameda, 2010.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

JELIN, Elizabeth. Mulheres e direitos humanos. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 2, n. 3, p. 117-149. 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16293>. Acesso em: 22 dez. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015.

PERES, Andréia. Um olhar transformador. In: Nair Benedicto. **Vi ver**: fotografias de Nair Benedicto. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012, p.116.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

**SSP\_APESP\_DEOPS 30 Z 160 5170** (Secretaria de Segurança Pública/Arquivo Público do Estado de São Paulo/Departamento Estadual de Ordem Política e Social). 1969.

**SSP\_APESP\_DEOPS Ficha Nair Benedicto**. (Secretaria de Segurança Pública/Arquivo Público do Estado de São Paulo/Departamento Estadual de Ordem Política e Social). 1981.

**SSP\_APESP\_DEOPS 30 Z 160 5218**(Secretaria de Segurança Pública/Arquivo Público do Estado de São Paulo/Departamento Estadual de Ordem Política e Social). 1969.

# *Mulheres, narrativas e imagem dialética: invisibilidade histórica e apropriação de imagens*

*Erika Mariano  
Ignez Capovilla*

## NARRATIVAS E INFLUÊNCIA POLÍTICO-SOCIAL

Falar de artistas visuais, sobretudo na América Latina e no Brasil, traz como pauta a amplitude dos limites que se estabelecem em suas práticas pela pluralidade em suas vertentes. Identificamos artistas múltiplas em seus modos de criação e narrativas, entretanto há de se reconhecer a influência político-social confluyente na produção fotográfica dessas mulheres.

No século XX, os países latino-americanos sob a perspectiva da história social e política, foram majoritariamente controlados por ditaduras e governos autoritários de extrema direita, em detrimento do panorama eurocêntrico, tendo como marco o início da resistência de toda uma geração que perdurou períodos de repressão, desaparecimentos políticos e censura. Entre os anos de 1964 e 1976, seis países da América do Sul vivenciaram o domínio militar, incluindo o Brasil.

Em *América Latina: a pátria grande* (2014), compilação de textos originalmente publicados entre as décadas de 1970 e 1980, Darcy Ribeiro traz uma análise detalhada sobre os processos de transformação social e regimes autocráticos de aspectos patriarcais que exerceram o poder tradicionalmente nesses países depois da independência:

Seu caráter distintivo parece ser o de elites autocráticas de extração militar, oriundas da guerra fria, que assumem o poder em situações de profunda crise política em sociedades cujas classes dominantes, sentindo-se ameaçadas, apelam para as forças armadas como única maneira de conservar sua hegemonia. Caracterizam-se também por sua tendência ao retrocesso na política nacionalista dos regimes que os antecederam, à regressão nas conquistas sociais alcançadas pelos trabalhadores e à repressão mais violenta contra toda oposição, sobretudo a de esquerda. É também característica a pouca importância que esses regimes atribuem à legitimação formal do exercício do poder. (RIBEIRO, 2014, p. 30).

Inúmeras mudanças globais ocorreram desde que os textos de *América Latina: a grande pátria*, foram publicados. Entretanto, o seu teor continua em conformidade com o tempo de agora. A reflexão trazida a partir dessa perspectiva, sobre a sensação de isolamento, ladeado por barreiras limitantes, cabe perfeitamente na problemática da segregação e rotulação sobre a produção de imagem das mulheres situadas fora do continente europeu e da América do Norte.

Ainda hoje, nós, latino-americanos, vivemos como se fôssemos um arquipélago de ilhas que se comunicam por mar e pelo ar e que com mais frequência se voltam para fora, para os grandes centros econômicos mundiais, do que para dentro. As próprias fronteiras latino-americanas, correndo ao longo da cordilheira desértica, ou da selva impenetrável, isolam mais do que comunicam e raramente possibilitam uma convivência intensa. (RIBEIRO, 2014, p. 3).

A arte, através das raízes culturais e da identidade vernacular, frequentemente foi considerada uma ameaça aos poderes políticos por proporcionar a resistência e o pensamento crítico. Dessa forma, a arte fez parte da essência das vanguardas revolucionárias do Brasil e dos países latino-americanos, classificada como uma das forças insurgentes na luta pela libertação e transformação.

Junto aos movimentos progressistas, as artes visuais, como um dos principais artefatos da cultura contemporânea, tornaram-se politicamente engajadas com os problemas sociais dos países latinos. Havia constantemente o desafio fundamentado em desenvolver uma linguagem artística capaz de burlar os órgãos censores, para que finalmente a narrativa sobre as suas próprias realidades fossem entregues ao espectador.

Nas décadas de 1970 e 1980, o intenso embate nas produções artísticas em todo o continente latino levavam às manifestações e aos levantes, que não somente erguiam-se por vozes masculinas, mas construíam-se com intensa e vigorosa participação de mulheres artistas.

Para entendermos o surgimento do protagonismo e os desafios de ser mulher e artista visual no cenário brasileiro, tomaremos como particular exemplo a atuação das fotógrafas. Nesse contexto, elas desafiaram e foram além das condições limitantes impostas por tribulações advindas da sociedade patriarcal, de atitudes discriminantes ou repudiantes à ideia de igualdade dos direitos entre os gêneros. Enfrentaram



e colocaram seus corpos diretamente em choque, sujeitos aos encontros violentos, em busca dos registros como testemunhas oculares em revoltas, organizadas em coletivos ou individualmente. Lutaram pela formação de uma linguagem denunciante de olhar atento aos acontecimentos, enquadramento do ponto de vista acertado às suas composições e significações entre a arte, o real e fictício.

Ainda sobre a participação das mulheres fotógrafas, elas posicionavam diante da cena a lente e o corpo como discurso e projeção de ideias e narrativas como importante papel durante todo um período de luta e silenciamento dos períodos ditatoriais. Nessa linha, apresenta-se um corpo político, muitas vezes sozinho ou desamparado, elaborado para o olhar masculino. Olhar este analisado por Laura Mulvey (1975) em “Prazer visual e cinema narrativo” através da teoria psicanalítica e da representação do corpo feminino no cinema. Para a autora, esses corpos são representados apenas como objetos para observação masculina, *male gaze*, projetados para seus desejos:

Num mundo estruturado por assimetrias sexuais, o prazer de olhar polarizou-se entre ativo/homem e passivo/mulher. O determinante olhar masculino projeta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade. No seu papel tradicionalmente exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com a sua aparência codificada para provocar um forte impacto visual e erótico, de tal maneira que possam ser conotadas com a qualidade de serem olhadas. A mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotif* do espetáculo erótico: das *pin-ups* a *strip-tease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela prende o olhar, representa para desejo masculino e é dele significado. (MULVEY, 2011, p. 125).

Por meio do exemplo das fotógrafas, é possível atestar ainda que essas mulheres utilizaram o discurso do corpo transformado e reexplorado como produtor visual contra modelos falocêntricos

pré-existentes na sociedade pós-colonial. Ao pensar especificamente na produção de mulheres, a arte é aplicada como ponto crucial de abordagem de questões básicas e não menos urgentes do corpo, e não apenas como objeto sexuado, destacando sua importância como ato de construção social e discurso em defesa da expressão não patriarcal do gênero.

## INVISIBILIDADE HISTÓRICA

A história da arte torna habitual a ausência de mulheres artistas. Em toda sua cronologia se percebe a escassez de nomes femininos. Simplesmente alega-se que se elas não estavam lá, se não constavam nos registros de museus é porque não tinham qualidade suficiente para esse acontecimento. Ao contrário do que muitos historiadores da arte e seus preceitos tradicionais eurocêntricos publicam em seus livros, elas existiram desde o início, apesar das dificuldades e limites a elas impostos.

No Brasil, as condições governamentais, culturais e econômicas contribuíram para o agravamento do que chamamos de apagamento histórico das mulheres na arte. A potencialização da invisibilidade em nosso território, no campo da criação imagética, é um debate que precisa ser ampliado.

Em adição às mulheres que adotaram a fotografia como meio de expressão, a documentação fotográfica realizada por essas artistas constitui-se como fonte e instrumento que não se pode dispensar. Como dito no início, essa produção imagética possui caráter político-social e oferece contribuição histórica no âmbito da cultura visual da arte contemporânea. Mas o que tornou possível a menor visibilidade dessa prática na história da arte? Por que essas mulheres foram apagadas da história da fotografia? Seguimos à procura de possíveis respostas.

Para essa reflexão, aplicamos a pergunta reverberante: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, artigo de Linda Nochlin<sup>64</sup> publicado pela primeira vez em 1971 pela revista *ARTnews*. Para a autora, os fatores sociais de desigualdades são os maiores responsáveis pelo desaparecimento das artistas na história da arte. Não existiram grandes mulheres artistas porque não houve condições propícias, e, sim, limitações sociais que as impediam de prosseguir com suas carreiras artísticas:

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como *He-man* ou como párias sociais. (NOCHLIN, 2016, p. 23).

Como reconhecimento de mérito, a reação mais rápida que poderíamos ter seria de listarmos os nomes de inúmeras grandes artistas

---

64 Linda Nochlin (Nova York, Estados Unidos, 1931-2017) foi professora de Arte Moderna na cátedra *Lila Acheson do Institute of Fine Arts da New York University*. Gradou-se em Filosofia pela *Vassar College* e fez seu M.A. na *Columbia University* em 1952. Em 1963, realizou seu doutorado pelo *Institute of Fine Arts* de Nova Iorque. Em 1963, lecionou História da Arte na *Vassar* e foi promovida para a cátedra *Mary Conover Mellon*. Em 1976, foi curadora no *Los Angeles County Museum of Art*, de exposição dedicada a mulheres artistas, que foi acompanhada do livro *Women Artists: 1550-1950*. É considerada uma das primeiras historiadoras da arte feminista. Mais informações em: <https://dictionaryofarthistorians.org/nochlin.htm>.

mulheres. Porém, segundo Nochlin (2016), esse tipo de abordagem apenas reforça as suposições das narrativas masculinas já existentes. Para a autora, ainda sobre a mulher como artista, existe também o mito do “Grande Artista”, aquele ser único munido de talento absoluto, nascido com o comportamento divino, o verdadeiro “gênio”. De acordo com Kant, em *Crítica da faculdade do juízo* (1719), “gênio” é a qualidade misteriosa de um artista para criar belas obras para os observadores e que serve de modelo a ser seguido por outros artistas. Segundo a filósofa Cynthia Freeland<sup>65</sup>, em ensaio sobre gênero e gênio, “gênio é o que dá à regra a arte”, assim como muitas vezes o gênio é citado para desculpar ou justificar o comportamento estranho de algum artista. A autora completa que a influência do termo “gênio”, aplicado sob uma raiz machista, contribuiu para a exclusão das mulheres da lista de grandes artistas:

Como a noção de gênio foi vinculada a homens, houve mudanças e diagnósticos peculiares: Rousseau negava que as mulheres pudessem ser gênias porque elas careciam de paixão necessária, mas Kant reverteu as coisas insistindo que o gênio obedece a uma espécie de lei ou dever interno e afirmando que as mulheres careciam de tal disciplina sobre suas emoções – deviam obtê-las do pai ou do marido (FREELAND, 2019, p. 130).

Desse modo, mulheres em suas funções orgânicas eram naturalmente introspectivas, delicadas e desprovidas de “gênio”. Sua arte, classificada pelo senso comum como feminina, era certamente amadora e secundária, limitada à percepção do que seria adequado ao seu

---

65 Cynthia Freeland é uma filósofa americana da arte. Professora emérita de Filosofia na Universidade de Houston, Freeland também foi presidente da *American Society of Aesthetics* até 2017. É autora do livro *Teoria da Arte: uma breve introdução* (2001). Mais informações em: [https://www.lpm.com.br/site/default/livros/layout\\_autor.asp&AutorID=538491](https://www.lpm.com.br/site/default/livros/layout_autor.asp&AutorID=538491).

gênero. Não diferente, a opressão da mulher na fotografia é também reflexo do impacto da dominação masculina presente no contexto histórico da humanidade até os dias de hoje, provenientes de um sistema conservador controlado pelo homem branco e burguês, resultante da ideia de arte construída sob pilares elitistas e sexistas. Ainda hoje é comum lermos o termo “mulheres fotógrafas” como classificação de uma minoria adicionada a um trabalho originalmente vinculado à masculinidade. O fato de escrever a palavra “mulher” antes de fotógrafa é um ato que só reforça a diferença entre os gêneros.

Na América Latina, as práticas fotográficas no século XX surgiram de muitos países emancipados de governos coloniais, os quais viveram anos de violentas revoluções contra os seus algozes ditadores até a civilidade pós-colonial. Em breve contexto, até o início dos anos 1980, a fotografia não era considerada arte como as técnicas tradicionais da pintura, escultura e desenho. Na história da fotografia, inúmeros são os nomes masculinos responsáveis pelo aperfeiçoamento da técnica. A primeira descoberta foi a câmara escura, cujo conhecimento de seus princípios ópticos é atribuído a Aristóteles, em 300 a.C. A primeira fotografia foi atribuída ao francês Joseph Niépce (1763-1828), resultado dos estudos das propriedades do cloreto de prata sobre papel a partir de 1817. Pela primeira vez na história obteve-se uma imagem gravada numa folha de papel sensibilizado quimicamente num processo denominado “heliografia”. Louis Daguerre (1789-1851), em 19 de agosto de 1839, na França, foi reconhecido como o criador do aparelho que leva seu nome. O daguerreótipo, primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público, era capaz de gravar imagens permanentes. Em 1841, o escritor e cientista inglês William Fox Talbot (1800-1877) criou o calótipo, aperfeiçoando assim o processo de fixação de imagens. O termo deriva do grego *kalos*, que significa belo, e de *typos*, que significa imagem. No Brasil, ao mesmo tempo que Daguerre realizava seus experimentos e patenteou o invento, outro francês, radicado em Campinas (SP), buscava fixar as imagens numa superfície: Hercule

Florence (1804-1879). Segundo Boris Kossoy (1980), as questões inscritas nos manuscritos — extraídos dos diários de anotações — e dos exemplares copiados por processos fotográficos, além de outros documentos comprobatórios sobre os processos utilizados por Florence em experiências fotoquímicas a partir de 1833, no Brasil, são provas concretas da descoberta isolada da fotografia, mantida no anonimato por cerca de 140 anos.

Dados os fatos, esta história não foi feita apenas por homens. As mulheres estiveram presentes no desenvolvimento das primeiras técnicas fotográficas. Elas também contribuíram para a sua descoberta e logo aderiram à fotografia como prática profissional, muitas delas sendo pioneiras em suas áreas de atuação. Constance Talbot (1811-1880), esposa de Fox Talbot, além de desenvolver os primeiros papéis fotossensíveis, também é conhecida como uma das primeiras mulheres a usar uma máquina fotográfica. Anna Atkins (1799-1871), botânica inglesa, amiga dos Talbot, foi a primeira mulher a publicar um livro ilustrado com imagens fotográficas impressas em cianótipo para trabalhos científicos, e, entre 1843 e 1850, produziu mais de 350 fotografias. Frances Benjamin Johnston (1864-1952) exerceu sua carreira de 60 anos, começando com trabalhos de retrato, notícias e documentários. Em seguida, voltou-se para a fotografia de arquitetura e para uma pesquisa de edifícios históricos no sul dos Estados Unidos. Há também Alice Austen (1866-1952), que em suas fotografias já discutia temas como feminismo, gênero, direito dos homossexuais, imigração e história da sociedade nova iorquina.

A lista de fotógrafas é vasta, mas pouco serviria enumerá-las aqui. Esses são apenas exemplos da exclusão de artistas brasileiras na cronologia da história da arte. Ainda há de se preencher lacunas a respeito da invisibilidade das mulheres fora do eixo europeu e estadunidense no período dessa descoberta. Ao que se refere ao Brasil, encontramos pouca ou quase nenhuma informação sobre a existência delas durante os séculos XVIII e XIX.

Uma possível causa da ausência feminina nesse período deve-se ao fato de o invento fotográfico ter como propósito principal, no Brasil, a documentação de paisagens naturais e povos indígenas ainda desconhecidos e diferentes do universo predominantemente eurocêntrico. O apagamento é resultante dos fatos sociais e econômicos da vida das mulheres do passado, do papel na vida familiar, do tardio acesso à informação e à formação acadêmica. A feminilidade não permitiria a execução de tal tarefa.

Depois de décadas como alvos da submissão, muitas mulheres não concordaram com esse estereótipo de fêmea inferior moldada pela visão do homem branco burguês. A partir disso, surge a necessidade da exteriorização imagética da mulher não correspondente com a imagem que lhe era conferida. No Brasil, uma tradição de mulheres artistas só teria iniciado com o Modernismo (1922). De acordo com Ana Mae Barbosa<sup>66</sup> (2010), as mulheres artistas foram apagadas da história da arte do século XIX no Brasil e apenas a partir do Modernismo passaram a ter visibilidade. Em “Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras”, a autora destaca a exposição “comemorativa” dos 500 anos da colonização do Brasil pelos portugueses, realizada no ano 2000: “Não havia nenhuma mulher entre os quase duzentos artistas apresentados apesar de que muitas foram bem sucedidas em vida, ganhando prêmios até na Europa”.

A conquista da igualdade começou no Brasil com a modernista Semana de Arte Moderna de 1922. Eles comungavam ideias

---

66 Ana Mae Barbosa tem mestrado e doutorado nos Estados Unidos e pós-doutorado na Inglaterra. É professora titular da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Anhembi Morumbi. Foi diretora do MAC/USP (87-93), professora na *Yale University* e *The Ohio State*, consultora da Petrobras Cultural, Canal Futura e de vários periódicos ingleses. Publicou 19 livros sobre Arte e Arte/Educação. Foi comendadora da Ordem Nacional do Mérito Científico, 2005.

anticolonialistas, que permitiram refletir sobre a igualdade de gênero, raça e códigos culturais. A partir de tais ideias foi possível reconhecer duas mulheres como as artistas mais importantes do modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. (BARBOSA, 2010, p. 1.980).

O que se tem conhecimento é que, de fato, as conquistas feministas e o engajamento político proporcionado por elas só ocorreram entre os anos 1960 e 1970, com o aumento da autoconsciência e da crítica social. Nesse período, as mulheres começaram a reivindicar a liberdade sexual, a liberdade do próprio corpo e a liberdade de expressão. Como explica Freeland:

Grupos minoritários começaram a criar suas próprias instituições de arte, e entre esses grupos estão as mulheres – não uma minoria na população, mas decididamente uma minoria nas histórias de arte convencionais. O feminismo teve um grande impacto em outras esferas e, portanto, não é uma surpresa encontrá-lo também na teoria da arte. (FREELAND, 2019, p. 122).

A linguagem fotográfica teve papel importante nesse posicionamento de luta feminista. Através da imagem associada à força do discurso subjetivo, as fotógrafas deram visibilidade às questões inquietantes como meio de expressão e ressignificação do próprio ser no contexto social. A desconstrução cultural da feminilidade, como produto artificial imposto pela padronização de comportamento, da maneira de se vestir ou usar maquiagem. A construção de imagens como arte de denúncia, são grandes aliadas ao combate do silenciamento histórico, das desigualdades e das violências da realidade inflexível, impostas por atitudes pós-coloniais e seus governos ditatoriais.

As mulheres e a multiplicidade de práticas e narrativas da fotografia documental e contemporânea, localizadas fora do eixo eurocêntrico, sobressaem-se como ponto de resistência crítica e importante



papel sobre a política identitária através da manifestação da autoconsciência na representação de si e da construção e interpretação das imagens dentro da cultura da sociedade patriarcal.

No Brasil, fotógrafas e artistas visuais estão ativamente presentes em muitas áreas, sejam elas nos segmentos documental ou artístico. Elas são inúmeras, com pluralidade de contribuições político-sociais, por meio da imagem ou pela oralidade sobre suas vivências e trajetórias profissionais. Aqui, como representação do feminino, citaremos trabalhos de duas fotógrafas brasileiras que têm em comum a criticidade, assim como reflexões estéticas e dialéticas sobre a relevância das questões das mulheres perante a sociedade, através da apropriação de imagens fotográficas para a produção artística contemporânea.

Em um país como o Brasil, que tem como árduo desafio os preconceitos de raça, de gênero e desigualdade social, onde até pouco tempo atrás não havia dados sobre a participação efetiva das mulheres nas artes visuais, a produção de artistas como Rosana Paulino e Rosângela Rennó nos traz uma luz sobre imagens de arquivo. Muitas dessas imagens preexistentes foram feitas por homens, ou creditadas a fotógrafos.

Em suas narrativas, Rosana Paulino aborda temas sociais, étnicos e de gênero, com ênfase na condição da mulher negra inserida no contexto da sociedade brasileira, e a visão colonialista da história e do discurso utopista de democracia racial no país. Rosângela Rennó ressignifica a função da fotografia sob a ótica da relação estabelecida entre memória e esquecimento, e por meio da manipulação de fotografias e objetos recolhidos de arquivos constitui a narrativa e a diversidade cultural brasileira.

A falta de produção visual realizada por mulheres, atribuída à não presença feminina na história da arte nos anos que antecedem, nos faz refletir sobre a dinâmica entre a “sobra” que existe entre a imagem e a recriação. Aqui refletidas através da apropriação de imagens e das imagens dialéticas dessas duas artistas brasileiras como artifício de construção de novas narrativas e de produção de subjetividades.

## IMAGEM DIALÉTICA E APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NAS OBRAS DE ROSANA PAULINO E ROSÂNGELA RENNÓ

Uma das maneiras de se pensar o confronto com a condição linear da história e dos fatos são os trabalhos que atuam a partir da apropriação de imagens. Esses se somam à situação de “não história” de alguns povos e nações e permitem reconfigurar o presente, criando um deslocamento no tempo.

Podemos perceber esse confronto em *Assentamento*, de Rosana Paulino. Instalação montada pela primeira vez em 2012, ganhou nova montagem em individual da artista na Pinacoteca de São Paulo em 2018. A partir da apropriação de imagens fotográficas históricas, Rosana transcende seu uso corriqueiro e nos convida a recriar a história através de imagens documentais. A artista transforma acontecimentos cruéis em potência de discurso, quando as imagens deixam de servir a história como documento e se assentam na dor. Elas apresentam o desalento, a fragilidade e a desumanidade vivenciada pela população negra no Brasil.

Segundo o texto da exposição realizada na pela artista na Pinacoteca de São Paulo em 2018, a instalação foi composta de apropriação das imagens de escravizados, impressas em tamanho real em tecidos. Essas imagens foram inicialmente produzidas para a expedição Thayer, registradas pelo fotógrafo August Stahl e guiadas pelo pensamento científico dominante da época Louis Agassiz, um dos principais defensores do racismo científico e do criacionismo no século XIX. A instalação dessas imagens monumentais é acompanhada por vídeo-imagens e fardos de mãos.

Na instalação da obra, em 2018, na Pinacoteca de São Paulo podemos perceber, a distância, três corpos negros impressos em tecido, em tamanho real, acima do ponto de vista comum. Para vermos essas imagens da exposição, precisamos levantar um pouco a cabeça para olhá-los nos olhos, o que nos faz lembrar uma entidade, alguém superior.

Ao nos aproximarmos, observamos que a imagem foi intencionalmente recortada e recauchutada deixando presente o deslocamento. Os tecidos são suturados de forma bruta, com a intenção de ficarem aparentes, de forma a lembrarem uma cicatriz no tecido. Acusam o trauma da escravidão como algo aparente, evidente. Faz-nos perceber a necessidade desses povos de se “refazerem” como estratégia de sobrevivência (ROSANA..., 2018).

A artista usa o corte para romper a continuidade linear da própria imagem. Percebemos seu gesto cortante, reto e preciso, o gesto humano. E na redundância de sua ação sobre a superfície da imagem, entramos em sua narrativa discursiva, que usa da metáfora da costura para nos levar à cicatriz da pele negra.

Ao costurar e deixar aparente, a artista propõe que esse refazimento nunca se completa, nunca se apaga, e marca a história do país e das pessoas que aqui vivem. Trata-se de uma viagem histórica que permitiu que famílias inteiras fossem dizimadas, separadas e mortas, que nos leva à tragédia que a história jamais irá se livrar, e que quanto mais tentam apagar, mais aparece e reafirma a estrutura racista da sociedade.

A instalação é composta por técnica mista, entre imagem fotográfica, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira e vídeo. Ao lado desses seres humanos, podemos ouvir o som do mar, que vem de pequenos televisores instalados entre o chão e a parede da galeria. Os vídeo-imagens, como chama a própria autora, nos mostram imagens do mar, em escala ínfima perto dos seres humanos monumentais na mesma sala, e não estão ali para serem amplamente contemplados, mas para recriar a situação do navio negreiro, em que os escravizados eram impossibilitados de ver o mar, mas o som compunha todo o ambiente.

As imagens desses escravizados ainda nos implicam a refletir sobre a identidade dessas pessoas (PAULINO, 2013), na comparação que podemos fazer com o presente quando pensamos no anonimato dos que aqui chegavam e com nossa atual condição de dependência

diante dos documentos de identidade, que comprovam uma existência e permitem privilégios. A artista nos envolve nesse olhar melancólico e abatido. Uma mulher que nos olha profundamente a alma e nos convoca a olhar para além do tempo. Convida-nos a olhar para a história com um olhar sensível e humano.

A obra se concentra na reflexão dessas vidas que conseguiram seguir e construir uma história, apesar dessa marca que jamais seria esquecida da nossa história. “Eu reconstruo essas imagens, faço suturas nas fotos, mas dá pra perceber que as partes não se encaixam perfeitamente: isso é a escravidão”, relata Rosana em entrevista ao *El País* em 2012.

A partir de imagens já existentes, a artista desloca seu contexto e assim sua interpretação. Apesar de serem imagens extremamente violentas, elas nos auxiliam no não apagamento e na complementação da história diante dos apagamentos de tantas histórias e de tantas pessoas. É preciso olhar com vagar para essas imagens para que possamos tentar nos desconectar delas.

Rosana nos auxilia no modo de olhar a imagem. Compreende a dialética de Walter Benjamin, que em seu célebre texto sobre a reprodutibilidade técnica propõe que a reprodução mecânica, ao mesmo tempo que dá amplitude e democratiza a recepção da obra de arte, também desvaloriza sua “aura”, em função da perda de sua singularidade e autenticidade e até da sacralidade de sua experiência direta no presente (BENJAMIN, 1987). O autor nos alerta para o descartável e para a dialética da imagem, para sua potencialidade crítica, nascida do sistema de produção de massa, potencialmente efêmera e vazia de sentido, mas de grande potência criativa e política.

As imagens dialéticas se instauram a partir da consciência histórica, social, política e artística da imagem. A fotografia nasce de um sistema de produção de massa e contribui para um sistema de produção em larga escala. O que Benjamin já enunciava em 1936, vivemos ao extremo hoje, em meio à pandemia de Covid-19 e ao uso exagerado de celulares e representações, pois na indústria cultural todos

os produtos são feitos com o objetivo de lucro. Um esvaziamento e, ao mesmo tempo, uma sobrecarga de imagens.

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E os obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

Imagens que estão em processo de construção contínuo de significado, e que vão criar relação e contexto a depender de sua origem ou localização. Em um mundo de produção serial, a escala não está apenas na produção de bens de consumo, mas também na percepção da vida, da política e da arte, o que torna urgente a imagem crítica. Essa imagem que acontece entre sua origem e aquele que a recebe. “A fotografia, por si só, não afirma e nem nega nada. Ela vive ou revive a partir da sua contextualização” (COELHO; PERSICHETTI, 2016, p. 57).

Portanto, essa “sobra” que existe entre a imagem e a recepção nos abre para pensarmos a apropriação de imagens e essas artistas que utilizam desse artifício para construção de suas narrativas. Uma retroalimentação do mundo das imagens. Compreendemos a potencialidade das imagens documentais (reproduzidas por museus ou desenvolvidas por antropólogos ou jornalistas) para o uso da apropriação não só pelos artistas, mas também por professores, curadores, historiadores ou qualquer pessoa que tenha acesso a elas, o que possibilita a instalação e a concepção de novas narrativas e a reconstrução da história.

As imagens não são produtoras por si só, se não criamos uma nova essencialização delas. As imagens produzem sentido em contexto, mas também em relação – essa é a trama do Warburg no seu *Atlas*. Ou seja, construir uma espécie de *setting* mental em que essas imagens produzam outra realidade que não exatamente aquela que deve demais ao contexto. (SCHWARCZ, 2019, p. 5).

Para Warburg, as imagens carregavam consigo seu *pathos* originário, mas ao mesmo tempo que estariam descontextualizadas, entrariam em contato com seu contexto presente. Rogéria de Ipanema (2018, p. 50) nos amplia a compreensão quando diz que “o tempo da história não é o tempo da imagem, o autor queria dizer que a imagem carregava mais tempos, mais extratos culturais que uma única história pudesse conferir à catalogação e ao fichamento”. Ou seja, o documento e o arquivo são como uma construção contínua no presente, na relação e no confronto desses materiais, pois estimulam o pensamento nas “histórias das artes” e ampliam a ideia preestabelecida da história e dos objetos.

A ideia de museu imaginário de André Malraux (2018) é premonitória da era digital de hoje, onde graças à fotografia é possível confrontar as obras de todas as civilizações sem necessidade física do museu ou do deslocamento do objeto artístico. O museu imaginário possui a capacidade prática e técnica de reunir objetos distantes no espaço e no tempo e privilegiar a prática curatorial em detrimento da produção artística. Ele situa o ato criativo no processo de montagem e apresentação da obra.

Em seu trabalho *Operação A3-2 – da série Operação Aranhas, arapongas e arapucas*, Rosângela Rennó se apropria de três fotografias captadas em diferentes manifestações históricas, a *Passeata dos Cem Mil* (1968), o *Comício das Diretas Já* (1984) e o *Movimento Passe Livre* (2013). A primeira foi realizada pelo fotógrafo José Inácio Parente, a segunda, pela própria autora, e a terceira, pela Cia de Foto.

Primeiramente, Rosângela reorganiza essas imagens e amplia seu significado. Imagens que se deslocam de seu lugar de origem para conviverem na obra de arte, no mesmo espaço-tempo, o presente. Três imagens de diferentes manifestações que, quando comparadas, assemelham-se ao motivo, à manifestação, à luta.

A artista retoma esses acontecimentos para nos fazer perceber, primeiramente, a proximidade estética entre esses fatos e, principalmente, o poder da manifestação política coletiva. Ou seja, a relação individual e coletiva com os acontecimentos, demonstrando como o indivíduo, que é impotente em sua singularidade, ganha tamanho e peso quando unido a outros vários. Fica evidente como um sujeito cresce em meio à massa e como a massa atua com mais força do que um único indivíduo.

Rennó ainda cobre essas fotografias com papel de seda, comumente usado em álbuns fotográficos antigos, o que nos permite ver apenas alguns dos sujeitos da cena. Ela seleciona e coloca sobre eles lentes e filtros, destacando-os do fundo, do coletivo. Dessa maneira, percebemos cada um deles como uma lente de aumento e reparamos ainda mais na singularidade em meio à massa.

Podemos perceber como os trabalhos abordados nesse texto apontam para um novo modo de produção e reprodução da história das artes e o quanto a apropriação se apresenta como uma maneira de rever a história, possibilitando novas maneiras de fazer arte. Ainda, percebemos como é urgente a preservação, a reprodução e a disseminação dos acervos e dos documentos, assim como das boas fontes de informação em um país em desmonte.

Nesta pesquisa, ganhamos novas interpretações e possibilidades críticas das imagens, mas percebemos a escassez e menor visibilidade dos trabalhos artísticos femininos. Mulheres ainda correspondem a números mais reduzidos na produção da cultura visual. Porém a fotografia, a política e o feminismo têm se tornado um fenômeno crescente no campo da arte contemporânea, o que acreditamos que mudará o cenário em um futuro não tão longínquo.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeira. Anais [...].* Bahia: [s.n.], 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica:** magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

COELHO, Cláudio; PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin, O método da compreensão e as imagens dialéticas. **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 37-A, p. 55-62, jul./dez. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. As formas sobrevivem: a história se abre. *In: DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente:* história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 31 - 41, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREELAND, Cynthia. **Teoria da arte:** uma breve introdução. Tradução de Janaína Marcoantonio. 1. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

IPANEMA, Rogéria de. História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: HISTÓRIA DA ARTE EM TRANSE, 37.,*



2018, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2018. 461 p.: 16 x 23 cm: ilustrado.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: 1833, A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

LIMA, Béa. Gente, fauna e flora costuradas nas obras de Rosana Paulino. **El País**, São Paulo, dez, 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616\\_350093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html). Acesso em: 23 abr. 2021.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Portugal: Edições 70, 2018.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. (Coleção Arte e Cultura, n. 5).

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

PAULINO, Rosana. **PDF Educativo Assentamento**, 2013. Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/pdf/>. Acesso em: 16 maio 2021.

RENNÓ, Rosângela. **Série Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas**, 2014 – 2016. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/60/1>. Acesso em: 19 mar. 2021.

RIBEIRO, Darcy. **América Latina: a pátria grande**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2014.

ROSANA Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://>

[biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf](http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf). Acesso em: 16 maio 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria. Entrevista concedida a Amanda Carneiro e André Mesquita. MASP Afterall, São Paulo, p. 1-14, 2019.

# *Da fibra ao papel: o papel artesanal nas artes e o pioneirismo feminino*

*Rita Lages Rodrigues  
Bárbara Lissa Alves de Campos  
Bruni Emanuele Fernandes  
Joice Saturnino de Oliveira*

## INTRODUÇÃO

No presente artigo, propomo-nos a abordar o pioneirismo da presença feminina, no Brasil, em relação ao desenvolvimento da materialidade do papel como suporte e como linguagem plástica no campo artístico. Para isso, começamos por retomar a história do papel, culminando na pesquisa sobre o papel artesanal, cuja inserção nas artes visuais promoveu uma ampliação da investigação artística, em especial no Brasil. Nesse ínterim, analisaremos essa produção

principalmente a partir das obras e pesquisas de Marlene Trindade e de Joice Saturnino de Oliveira, em Minas Gerais — responsáveis pela criação e manutenção da disciplina de Artes da Fibra na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-U-FMG), em um diálogo entre saber acadêmico e saberes populares.

No Brasil, os mundos das artes, em especial entre as décadas de 1960 e 1990, abriram portas para o emprego e o entendimento do papel como linguagem plástica. Artistas exploraram as possibilidades da matéria do papel como suporte, expressando, paralelamente, uma pulsão criativa a partir da materialidade da produção papeleira artesanal. Por compreendemos a produção artística como algo que emerge da relação entre indivíduos criadores e o fazer das coisas em conjunto, sentimos a necessidade de compreender também o momento de emergência dessas questões sob a perspectiva do protagonismo de mulheres artistas em relação ao emprego de papel artesanal no meio artístico, pensando os modos de elaboração e de recepção dessas obras, principalmente por suas claras intenções em aproximar os campos artístico e científico da cultura popular, ao inserirem a discussão tanto nos circuitos de arte quanto dentro da Escola de Belas Artes da UFMG, por meio da criação das disciplinas de Artes da Fibra.

Para introduzirmos um dos pontos a serem tratados nesta nossa proposta, a saber, o do papel como linguagem plástica, referenciamos Jean Dubuffet, artista francês que trabalhou o papel como matéria plástica, expressando poeticamente a potência desse fazer.

Que se trabalhe a matéria suavemente, como uma massa que deve crescer, que a rasgue ou a despedace, a fure ou a desfie; que deixe a marca, fixe a impressão; que deixe em sua expansão desigual os marcos e o esboço de uma ordem ultrajantemente regular em sua configuração, seu ritmo, sua simetria: todas as suas intervenções combinam, em seus objetivos divergentes, para emancipar o material, para exultá-lo na contracorrente, para liberar sua

maior energia [...] <sup>67</sup> (DUBUFFET, [s.d.], *apud* DOIZY; FULACHER, 1997, p. 164).

A partir de Howard S. Becker, podemos perceber esses mundos das artes não como algo conceitualmente definido, *a priori*, mas como um fazer-se empírico, partindo do axioma que diz que “A vida social é ação coletiva” (BECKER, 2010, p. 14), constituída a partir de redes de colaboração. A difusão das obras e das formas de produção de papel artesanal constituiu-se em um momento pulsante nas artes brasileiras do período, com a presença de exposições, oficinas, salões, estudos nas universidades, análises de críticos sobre essas obras, além de uma produção e uma circulação que por si só indicam o quanto esse campo merece ser melhor e mais profundamente estudado, passadas mais de quatro décadas desde a sua instauração no contexto brasileiro.

Isto posto, entendemos que é necessário expandir nosso olhar, e, com isso, perceber as permanências desses fazeres em alguns locais. Por meio de um trabalho de rememoração e de construção de uma narrativa histórica sobre esse passado recente, buscamos abrir reflexões sobre produções já presentes e para possibilidades futuras do uso do papel como linguagem plástica, pensando a obra de arte como objeto polissêmico e diacrônico, que guarda em si o momento de criação inicial do artista, *ad infinitum*.

---

67 Do original: “Qu’il la travaille avec douceur, comme une Pâte qui doit lever, qu’il la déchire ou la fasse éclater la perfore ou la déchiquette; qu’il y trace le signe, y appose l’empreinte; qu’il fixe à son étalement accidenté les repères et le tracé d’une ordonnance outrageusement régulière dans sa configuration, son rythme, sa symétrie: toutes ses interventions concourent, dans leurs visées divergentes, à émanciper la matière, à l’exulter en la contrecarrant, à libérer sa plus grande énergie [...]”.

## A HISTÓRIA DO PAPEL: ENTRECruzAMENTO DE TRADIÇÕES

Ao se traçar uma genealogia do fabrico de suportes da expressão escrita pelo mundo — primeira função que atribuímos à matéria papel —, é comum encontrarmos referências ao papiro fabricado no Egito e ao pergaminho feito não com fibras vegetais, mas a partir de pele de carneiro tratada. Se remetermos a um passado ainda mais longínquo, encontramos o uso também de pedras com essa finalidade de suporte. Mas a origem do papel propriamente dito deu-se no oriente da Eurásia, mais especificamente na China. Não se sabe ao certo o ano de seu surgimento, mas usualmente alude-se a 105 d.C. como o ano de invenção do papel, pois, segundo Thérèse Hofmann Gatti (2007, p. 19), “foi quando Ts’ai Lun, funcionário imperial, reportou oficialmente ao imperador Ho-Ti (89-105 d.C.) o processo de produção desse novo suporte”.

Ao longo do período moderno, houve um avanço nas sociedades ocidentais em relação aos processos de industrialização do papel. Aos poucos, várias fibras de origem vegetal se mostraram viáveis para a fabricação de papel e houve elaboração de equipamentos para sua produção, com um desenvolvimento tecnológico que desembocou na fabricação industrial do papel no final do século XIX. O uso do algodão e do linho possibilitou a produção de papéis mais alvos, e somente em 1719 o francês René-Antoine Ferchault de Réaumur propôs a utilização de madeira para a produção de papel (GATTI, 2007). Ao longo dos séculos XVIII e XIX, houve inúmeras inovações na criação de maquinário para a produção de papel, que culminaram em uma produção industrial e na interrupção de sua produção artesanal até meados do século XX (GATTI, 2007).

Além dessa tradição eurásiana do fabrico de papel, é importante pontuarmos que processos semelhantes, visando a usos diversos, tiveram lugar em outros espaços e tempos:

No Pacífico e América Central, culturas como as da Polinésia, Havái, Nova Guiné, Java, bem como os povos asteca e maia, desenvolveram a **tapa**, suporte feito a partir da amoreira (*Morus alba* L. e *morusnigra* L.), o **huun**, proveniente do vidroeiro (*Betula alba* L. e *Betulanigra* L.) e posteriormente, o **amatl** [ou *amate*, em espanhol], resultado do tratamento da figueira (*ficussp*) que eram basicamente entrecascas dessas árvores (GATTI, 2007, p. 17, grifos do original).

Já no Brasil, no território onde hoje se localiza a região amazônica do rio Solimões, os índios Tukuna, ou Tikuna, “dedicam-se à manufatura do Tururi, uma espécie de tecido também obtido de entrecascas vegetais. Com ele, os índios [*sic*] realizam uma ampla gama de artigos de uso pessoal, como mantos e máscaras, e doméstico, como redes, cestos e adornos murais” (CÁURIO, 1985, p. 269). Além deles, os Tukâno, também da região amazônica, mas do rio Uaupés, afluente do rio Negro, também trabalham o Tururi, “compondo vestes ritualísticas cuja simbologia se faz complementar por desenhos e pinturas, parte das quais foi vista como representação de pássaros” (CÁURIO, 1985, p. 269). Essa fibra natural tem vasta aplicabilidade, como a de armazenar e transportar mantimentos, frutos, pequenas caças, além de servir como matéria-prima para confecção de bolsas e outros acessórios de moda. O caule do tururi também é utilizado para uma confecção de acessórios de moda, móveis e pisos calçados no *ecodesign*. Interessa-nos, aqui, a riqueza plástica presente nos usos das fibras, e não o uso e o desenvolvimento do papel industrializado.

No Brasil, em 1799, Frei Manuel Arruda Câmara realizou, a pedido da corte portuguesa, um estudo sobre plantas que poderiam servir para a fabricação de papel, que fora proibida no país durante o período colonial e só veio a se efetivar em 1809, após a vinda da corte portuguesa, em 1808. Consta que, a um documento encaminhado em 1809 ao Conde de Linhares, ministro de Dom João VI, foi anexada uma folha de papel — produzida por Frei José Mariano da Conceição

Veloso, que era botânico, a partir da embira<sup>68</sup> —, onde constava a seguinte descrição: “O primeiro papel que se fez no Brasil, no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1809” (GATTI, 2007, p. 45).

## MULHERES NOS MUNDOS DA ARTE E OS DESLIMITES ENTRE ARTE E ARTESANATO

Estudos no campo da História das Mulheres e do gênero realizados nas últimas décadas revolucionaram o olhar sobre a forma como a História da Arte foi construída desde o século XIX. O aclamado texto de Linda Nochlin *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), “cujo título provém de provocação realizada por um participante homem dos mundos das artes, é um marco para os estudos sobre mulheres artistas, em uma primeira tentativa de compreensão da ausência de mulheres artistas na narrativa canônica da História da Arte” (RODRIGUES, 2020, p. 134). A historiadora Joan Scott, em seu texto “História das mulheres” (1992), relaciona as demandas de movimentos civis nos Estados Unidos dos anos 1960 à entrada na academia estadunidense de estudos historiográficos sobre a presença de mulheres na história. No caso específico da História da Arte, é essencial refletirmos além da presença efetiva como sujeitos destas mulheres, o que possibilitou mudanças no próprio universo das artes. A partir do conceito de lógica do suplemento de Jacques Derrida, que considera o suplemento uma indefinição, uma adição e uma substituição, podemos perceber a presença das mulheres nos mundos da arte tanto como uma adição quanto como uma substituição. “As mulheres, assim, trazem questões e vivências que complementam e substituem os códigos existentes, acrescentando ou colocando em xeque modos de ver” (RODRIGUES, 2020, p. 134). Acrescente-se ao arcabouço teórico de nossas reflexões a ideia de performatividade

---

68 Nome dado à fibra extraída das cascas de árvores de algumas espécies, sobretudo para a confecção de barbantes e cordas, mas também de papel.



em Judith Butler (2017), de que não existe uma essência feminina ou uma essência masculina, a própria ideia sobre o que é masculinidade ou sobre o que é feminilidade é uma criação cultural definida por tempos históricos diversos.

A história da arte hegemônica foi construída a partir do olhar cis-hétero-branco-patriarcal e de um pequeno recorte geográfico (Europa), sendo, no entanto, universalizada, marginalizando do entendimento de arte hegemônica as mulheres e todas as outras manifestações culturais e grupos que tivessem um entendimento diferente do fazer artístico. A arte, em sua concepção eurocentrada, é entendida a partir de um fazer artístico referenciado nos modos europeus de produção artística. Desse modo, houve, por muitos séculos, uma posição clara para homens e mulheres: os homens seriam aqueles profissionais das artes, aqueles que frequentariam os circuitos, os que exporiam suas obras e seriam remunerados por seu trabalho, cabendo às mulheres um lugar de amadorismo e, principalmente, dentro do que era considerado artesanal, inferiorizado em relação ao objeto artístico. Também as manifestações de culturas originárias do Novo Mundo, africanas e mesmo regionais dentro de um mesmo estado e país foram consideradas artefatos e artesanatos — ainda que as artes europeia e estadunidense tenham se apropriado dessas culturas — e subjugadas hierarquicamente como processos manuais, em contraposição ao produto artístico, considerado um produto intelectualizado, fruto de uma reflexão intelectual, e, portanto, aproximado da ciência.

As práticas têxteis são comumente associadas ao gênero feminino nos diversos campos do conhecimento ocidental. No âmbito da historiografia da arte, provoca certos tensionamentos teóricos ao trazer à tona discussões acerca do “trabalho feminino” e das chamadas artes menores, categorias procedentes dos problemas discursivos que moldaram o conceito de arte na perspectiva renascentista a partir de ideias como a genialidade artística e a primazia do pensamento sobre o aprendizado da técnica, impedindo

a equidade na formação e reconhecimento de mulheres e artesãos com relação aos artistas (CHADWICK, 2019, p. 152).

Diante dessa visão hétero, eurocêntrica e elitizada do que é ou não arte, cresceu a discussão em torno dos trabalhos artesanais, no intuito de validar os saberes e fazeres populares, entendendo-os enquanto modos de fazer e objetos de arte. Podemos levar essa discussão para o papel tanto na diferenciação entre papel industrial e papel artesanal, quanto nas matérias-primas privilegiadas pela história da arte, como no caso da escultura: por exemplo, peças feitas a partir do aço, do ferro, do mármore possuem prestígio em relação a peças de barro e de papel, consideradas majoritariamente artesanato.

#### SOBRE A RELAÇÃO ENTRE PAPEL ARTESANAL E ARTE: O PAPEL COMO LINGUAGEM PLÁSTICA E SEU RECONHECIMENTO NOS MUNDOS DAS ARTES

Nas artes visuais, comumente associamos o uso do papel a seu emprego como suporte para gravuras, desenhos e pinturas. Mas este uso somente como suporte foi redimensionado por artistas que passaram a pensar a plasticidade desse material também como linguagem em décadas da segunda metade do século XX. No capítulo VII de seu livro, *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria* (1985), intitulado “Tecendo papel”, Rita Cáurio relacionou o fabrico têxtil às artes da fibra, apontando que também o papel se constitui da junção de fibras por meio de técnicas milenares. A partir do momento em que essa “folha” de fibras se constitui como papel, ela passa a ser objeto de um pensamento estético e ingressa no domínio das artes da fibra com seu grande potencial plástico.

A fabricação do papel, se, em princípio, é associada ao artesanato — desde a extração da matéria-prima da planta, passando pelo seu processamento para se tornar outra matéria —, já possui possibilidades plásticas, chegando, por vezes, a compor objetos-arte. O trabalho

com o papel artesanal demanda do/da artista um conhecimento sobre a sua produção, a partir da percepção do material e dos processos, oferecendo “à criação uma infinidade de possibilidades plásticas, combinação de fibras, texturas, cores e também a realização de uma obra sem os limites físicos da tela de pintura” (GATTI, 2007, p. 39).

A partir da década de 1950, artistas ocidentais passam a se interessar pelo papel artesanal como suporte para suas obras (GATTI, 2007). Mira Schendel é conhecida pela grande quantidade de desenhos em papel de arroz, conhecidos também como Monotípias, feitos entre 1964 e 1966, destacando-se como uma das mulheres artistas a trabalhar com o papel japonês como linguagem plástica, “ao mesmo tempo *suporte* e meio, ora aspira a tinta e impregna suas tramas abertas (*Monotípia*), ora manifesta toda a sua leveza quando as folhas enfileiradas e presas por um fio de nylon conquistam o espaço e o reconfiguram, alçam voo nos seus *Trenzinhos*” (LAMBERT, 2017, p. 42, grifos nossos).

Em 1986, acontece a Primeira Bienal de Papel-Arte no Museu Leopold Hoechst, que teve entre seus expositores o brasileiro Otávio Roth, artista fundamental para compreender o lugar do papel como linguagem plástica no Brasil. Como neste artigo enfocamos o protagonismo feminino, deixamos registrada a importância de Otávio Roth nos anos 1970 e 1980. No contexto internacional, é criada em 1986, em Düren, na Alemanha, a Associação Internacional de Papel Artesanal e Artistas do Papel (em inglês, International Association of Hand Papermakers and Paper Artists, IAPMA), a partir da correspondência do suíço Fred Siegenthaler com produtores de papel artesanal no mundo. A Associação existe até os dias de hoje e conta com a participação de brasileiros, como as artistas Eliana Anghinah, Angela Barbour e Regina Carmona, para difundir seu foco central, o papel como forma e meio artísticos contemporâneos.

A partir dos anos 1960, o papel artesanal começou a ser utilizado no Brasil pelos artistas como meio de busca de uma essência da matéria-prima, reconfigurando, assim, o contexto então vigente de

utilização do papel. A procura dentro das artes estava relacionada a livros de artista, instalações, esculturas, gravuras e aquarelas, o que conferia maior liberdade de tamanhos e formatos de folhas, cores, texturas etc., fazendo com que o papel assumisse um caráter material e poético expressivo “como obra, como objeto, como suporte e como papel em si, com todas as suas funções e utilizações” (OLIVEIRA, 2008, p. 28). Atualmente, após um recente crescimento da conscientização acerca da urgência de se adotar, no cotidiano, práticas de preservação ambiental, o processo de feitura artesanal de papel tem se manifestado como uma alternativa para a manutenção de sua fabricação, buscando vias menos nocivas aos ecossistemas. Em relação a fibras alternativas, Gatti (2007) elencou e apresentou diversas plantas a partir das quais se pode produzir papel, tais como: abacá (*Musa textillis Néé*); abacaxi (*Ananasschativus schuit*); agave (*Agave sisalana*); bambu (*Bambusa spp*); bananeira (*Musa spp*); cana-de-açúcar (*Schcharum officinarum*); cana-do-reino (*Arundodonax L*); coco (*Cocus nucifera*); eucalipto (*Eucalyptus spp*); grama (entre seus diversos nomes científicos, citamos *Zoysiajaponica Steud*); helicônia (*Heliconia spp*); milho (*Zea mays*); paineira (*Chorisia speciosa St. Hil*); pita (recebe vários nomes científicos, incluindo *Fourcroyagigantea Vent.*); soja (*Glycine max*); e taboa (*Typha dominguesis*).

Outra característica que indica a contemporaneidade de uma profusão de apresentações de possibilidades para um fabrico mais sustentável — em diversos sentidos, mas sobretudo no ambiental — de papel é a grande capacidade de reutilização, de reciclagem que o material possui. A partir do uso de fibras recicláveis de aparas de papel e de papéis usados, um universo que aproxima ainda mais a produção do papel artesanal do movimento ecológico contemporâneo tem se apresentado.

Lygia Maria Maurity Sabóia teve destaque também na trajetória dos estudos do papel artesanal. A artista carioca, após tornar-se bacharel em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), licenciou-se em Desenho e Plástica pela Universidade

de Brasília (UnB), formando-se em 1977. Aperfeiçoou-se, então, no campo da gravura e, posteriormente, enveredou pelos caminhos do papel artesanal. Em 1979, ingressou como professora na UnB, onde, em 1980, realizou tentativas de produção de papel artesanal. Em suas pesquisas, passou por Ogawa Machi, no Japão, e lá conseguiu aperfeiçoar sua técnica, de modo que, ao retornar ao Brasil, em 1981, deu início a uma produção de aceitável qualidade na UnB.

A partir de pesquisas sobre a “cozinha” das artes plásticas, foi criado o Laboratório de Materiais Expressivos, no qual a professora Zuleica Nunes da Silva de Medeiros ministrou uma disciplina de Análise e Exercício dos Materiais Expressivos, em que aborda a manufatura do papel artesanal e também de tintas, giz de cera, giz pastel e pincéis (GATTI, 2007). Em 1991, Thérèse Hofmann Gatti, autora de *A história do papel artesanal no Brasil* (2007), assume essa disciplina, que passa a denominar-se Materiais em Arte. Foram as três professoras-pesquisadoras mulheres as responsáveis por abrir este caminho na UnB, o que demonstra o protagonismo feminino neste campo.

Em 1985, a exposição *Papel de Minas*, na Grande Galeria do Palácio das Artes, expressou a força dessas pesquisas realizadas naquele período, bem como a forte presença dessa linguagem plástica em produções artísticas belo-horizontinas. Dos onze artistas da mostra, a maioria, 7, foram mulheres. Com texto de apresentação de Márcio Sampaio, participaram da exposição os artistas: Diva Buss, Edna Moura, Erli Fantini, Gloria Lamounier, Marlene Trindade, Mário Azevedo, Lincoln Volpini, Nícia Mafra, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano e Vera Queiroz. Tais artistas congregaram-se em torno de Marlene Trindade e produziram obras em papel tanto para suas criações pessoais quanto para “atender à demanda de um público que vai desde artistas e designers até aquelas pessoas que o adquirem como objeto ou material sensível que carrega em si a possibilidade de arte” (SAMPAIO, 1985, s/p).

## O PAPEL ARTESANAL COMO OBRA E O PIONEIRISMO FEMININO NO BRASIL: DOIS OLHARES, MÚLTIPLOS SABERES

### **Marlene Trindade**

Marlene Trindade (1936-2018), artista plástica, tapeceira e professora-pesquisadora mineira, favoreceu a pesquisa de novas fibras, tinturas, formas e estruturas, ampliando as possibilidades do papel como linguagem plástica. Possuidora de um grande conhecimento de tapeçaria e tinturaria, em dado momento, ela partiu de seus estudos sobre as fibras para uma pesquisa aprofundada sobre papel artesanal que culminou, em 1980, na fundação, por ela, do primeiro ateliê experimental de Artes da Fibra da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Nos anos seguintes, ela veio a criar também núcleos de Artes da Fibra em Diamantina e Ouro Preto. Integravam a primeira formação do grupo, difusor desses pensamentos e técnicas do fabrico artesanal de papel — que levou Minas Gerais a se tornar um centro de pesquisa do papel artesanal: Diva Buss, Joice Saturnino, Lincoln Volpini, Maria Luísa Cerqueira, Nícia Mafra, Mário Azevedo e Paulo Dias Campos. Assim, o papel começa a se situar no campo das artes no Brasil, assumindo um lugar de destaque nas “Artes da Fibra”, deixando de ser visto e entendido apenas enquanto suporte para ser entendido também como linguagem plástica.

Marlene teve um importante papel na congregação de estudantes interessados na produção artística por meio das fibras. Trindade defendia a ideia da incrementação das atividades com fibras “em diversas áreas, sobretudo na educacional, onde os alunos de artes plásticas teriam um novo e promissor campo de pesquisa, experiência e sensibilização” (CÁURIO, 1985, p. 272). Nascida em Santa Bárbara e tendo residido em Barão de Cocais até 1960, “Marlene Trindade ali mesmo despertou para a tapeçaria por intermédio do pintor Chanina” (CÁURIO, 1985, p. 135). Mudou-se para Belo Horizonte e nos anos

1960 cursou Artes Industriais e Artesanato no INEP e realizou um estágio na Escola de Artes Industriais de São Paulo. Continuou seus estudos nos Estados Unidos e frequentou a Manufatura dos Gobelinos, em Paris. Marlene realizou estudos sobre as técnicas de produção e as formas das obras dos povos sul-americanos, em especial dos povos indígenas, e da tecelagem em Minas Gerais.

Em delicadas estruturas espaciais que mostram toda a força expressiva da matéria, Marlene nos fala de símbolos universais, de sol e lua, de memórias do passado, de forças onipresentes na vida humana, tudo numa concentração e despojamento de leve sabor oriental reveladoras de uma nova face de sua inesgotável criatividade e gosto pela vida (CÁURIO, 1985, p. 272).

Das fibras do têxtil, ela se interessa pelas fibras do papel:

Foi a própria reciclagem dos restos de lã de tapeçaria que lhe despertou o interesse de fazer o mesmo com fibras celulósicas, pelas quais sempre se sentia atraída. Assim, desde 1973, Marlene passou a estudar tudo o que concerne às nossas plantas fibrosas e tintoriais, realizando também um estágio em Londres sobre corantes, em 1977. Velhos catálogos de papéis japoneses e italianos indicavam à artista um novo caminho pessoal: o papel feito à mão (CÁURIO, 1985, p. 272).

À época, Marlene utilizou sobras vegetais da produção de sua tapeçaria, assim como fibras de algodão, plantas e trapos para investigar formas de obtenção de papel por meio de pesquisa, incluindo, muitas vezes, a celulose obtida em visitas que ela fez a indústrias de papel pelo Brasil, além de ter pesquisado conglomerados e laminados de fibras próximos das tradições indígenas (CÁURIO, 1985).

As obras de Marlene exploram a plasticidade das fibras do papel, construindo objetos tridimensionais que guardam em si a referência

à folha de papel, guardando a marca do fazer do artista e a materialidade da produção do papel artesanal. Márcio Sampaio, no catálogo da exposição *Papel de Minas*, inseriu Marlene Trindade como a personagem central dessa produção plástica em Minas Gerais:

Do estudo sistemático da matéria, minucioso levantamento bibliográfico, recorrência a fontes eruditas e populares, históricas e recentes, trabalho de campo inclusive nas grandes indústrias de papéis e laminados, Marlene Trindade adquirira sólidos conhecimentos que lhe propiciaram rápido avanço na prática de feitura de papel direcionada para múltiplos e variados fins, especialmente os de suporte artístico. Encontrava-se ali o núcleo de uma atividade artística e artesanal que, em pouco tempo, tornar-se-ia alvo do interesse da crítica e de numerosos artistas do país, muitos dos quais já como consumidores dos produtos para uso em suas criações (SAMPAIO, 1985, s/p).

Elaborados por Marlene Trindade, o mergulho na produção realizada em território brasileiro e o estudo das tradições locais dos povos indígenas e das populações que ocupam o território mineiro demonstram uma pesquisadora inquieta e voltada para o local onde vivia, que buscava estabelecer pontes de contato entre a produção acadêmica e a produção popular. A pesquisa e a ação com as populações marginais/periféricas e a produção artística a partir desse contato apontam para a contemporaneidade dessa artista, que não permaneceu presa às amarras da tradição eurocentrada.

### **Joice Saturnino de Oliveira**

Joice Saturnino de Oliveira (1957–), artista e professora da disciplina de Artes da Fibra no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFGM), desenvolve, desde 1989, um vasto trabalho com papel artesanal



— principalmente aquele feito de fibra de bananeira — e aponta que a feitura do papel é um procedimento que varia de acordo com cada pessoa e seus pontos de vista. Em 1978, ela conhece Marlene Trindade, com quem aprende que antes de confeccionar o papel deve-se estipular sua finalidade, pois, a partir daí, pode-se definir suas características físicas, como fibra, cor, espessura, formato, tamanho, flocagem, resistência, elasticidade e acabamento (OLIVEIRA, 2008).

Em sua dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da EBA-UFMG — cuja versão impressa carrega em sua materialidade o papel artesanal de fibra de bananeira feito por ela —, Joice justifica sua escolha pela bananeira como matéria-prima: no Brasil, por seu clima tropical, a banana é um produto abundante. As bananeiras frutíferas foram escolhidas para o fabrico do papel artesanal pela praticidade que agrega ao processo e por seu caráter de “lixo”, pois é justamente seu resíduo — que, após o corte dos frutos, torna-se um problema para o produtor — que serve de matéria-prima para a feitura desse papel.

A bananeira possui raiz, caule subterrâneo (rizoma), folhas, flores, frutos e sementes. Para a extração da fibra para o fabrico do papel, as melhores bananeiras são a prata e a caturra (nanica) — sendo demandados, do plantio ao florescimento, nove meses, e do florescimento à colheita, três meses e meio. Para sua extração, devemos saber que a bananeira é uma planta de sete dias, e que a extração da fibra deve ser feita na planta adulta, depois de já ter dado frutos. O corte deve ser feito a uma altura de 30 centímetros com relação ao solo, diagonalmente em relação ao caule, para evitar que a oxidação desça para a raiz, afetando, assim, toda a touceira. A porcentagem de fibra em um corte constitui de 7 a 8% de seu peso bruto, e essa fibra não é extraída em escala comercial, sendo seu aproveitamento feito apenas artesanalmente, apesar de ser grande a produtividade dessa espécie vegetal (OLIVEIRA, 2008).

Para a feitura do papel de fibra de bananeira, utilizam-se as partes com maior concentração de celulose, que estão no engaço, no talo e no pseudocaule da planta.

A celulose faz parte da estrutura celular da planta. De uma maneira mais generalizada, podemos dizer que o que normalmente chamamos de fibra nada mais é do que uma cadeia de celulose que se organizou em sequência, nos dando o fio. O papel é a celulose reorganizada: precisamos extrair a “fibra”, quebrar a cadeia, obter a celulose e feltrar. Nesse momento, a celulose se reorganiza em um processo de entrelaçamento entre uma fibra e outra, formando a folha (OLIVEIRA, 2008, p. 35).

Já para a materialidade de sua tese de doutorado — também defendida junto ao PPGArtes da EBA-UFGM —, intitulada “Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular” (2015), Oliveira produziu papéis de matérias-primas de diferentes origens, e com eles “abriu” os capítulos nos quais tratou de cidades importantes para a sua pesquisa, traçando uma relação entre sua escolha por determinadas matérias-primas para a abertura desses capítulos e cada mestre popular<sup>69</sup> que conheceu e com quem aprendeu e também ensinou saberes sobre tinturas, fibras, trançados etc.

## A IMPLEMENTAÇÃO DA DISCIPLINA ARTES DA FIBRA NO CURRÍCULO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFGM

A disciplina Artes da Fibra do curso de Belas Artes da EBA-UFGM foi criada por Marlene Trindade, ex-professora do departamento de

---

69 Em 28 de maio de 2020, a UFGM aprovou a Resolução 01/2020, que regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFGM. A partir dela, ficou aprovada a concessão da titulação acadêmica de nível de doutorado a detentores de saberes populares, tradicionais socialmente reconhecidos no meio em que se inserem. Segundo o artigo 3º da resolução, “poderão ser reconhecidos, para efeito desta Resolução, saberes acadêmicos, científicos, artísticos e culturais já presentes da Universidade, e de outras tradições científicas e artísticos e culturais, tais como indígenas, afro-brasileiros, quilombolas, das culturas populares e demais tradições” (UFGM, 2020).

Artes Plásticas da Escola, que conseguiu oficializá-la como obrigatória junto ao Ministério da Educação (MEC), inicialmente para os alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais e atualmente para os alunos de bacharelado em Tridimensionalidade. A disciplina, anteriormente nomeada Tapeçaria, era ministrada por Marlene, cuja luta para nomeá-la como Artes da Fibra teve o intuito de expandir os seus campos de estudo e abarcar tapeçaria, papel e cestaria.

Trindade foi a responsável pelo curso, que, em sua primeira edição, contou com dez alunos. Após isso, a experiência foi levada, com sucesso, para as 12ª e 13ª edições do Festival de Inverno da UFMG, realizadas em 1981 e 1982 na cidade de Diamantina. Mas essa experiência acabou suspensa naquele mesmo ano, em decorrência de um acidente de automóvel sofrido pela professora durante o 16º Festival de Inverno da UFMG, realizado em Ouro Preto, que a afastou de suas atividades acadêmicas. A primeira aula da disciplina de Artes da Fibra, que seria ministrada em agosto daquele ano, só veio a acontecer de fato dois anos depois, em 1989, com a contratação de Joice Saturnino de Oliveira — aluna daquela primeira oficina experimental, em 1980 — como professora substituta da disciplina.<sup>70</sup>

Hoje os processos de confecção do papel artesanal são parte do conteúdo programático do curso, que visa à necessidade de cada aluno. Em entrevista concedida a nós virtualmente (OLIVEIRA, 2020), no dia 16 de setembro de 2020, Joice Saturnino de Oliveira, docente da disciplina em questão, nos colocou a par de como ela é, atualmente, lecionada. A disciplina acabou sendo subdividida em duas: Artes da Fibra I e II. Na primeira, com capacidade para 15 alunos, aprende-se as técnicas básicas de cada uma das três áreas abarcadas pelo programa da disciplina: tecelagem (tear de alto liço), cestaria (trançado, tanchão) e papel (fabrico do papel, reciclagem, aproveitamento do lixo vegetal e fibra). Já em Artes da Fibra II, com capacidade para dez alunos, os estudantes aplicam as diversas técnicas

---

70 Para saber mais, acesse: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag5.html>.

aprendidas no primeiro módulo da disciplina livremente, além de terem contato com a experiência de trabalho de campo, uma vez que visitas — como ao Mercado Central de Belo Horizonte, onde analisam os possíveis usos do lixo vegetal do local, como tintura, fibras para fabricação do papel etc. — compõem o conteúdo programático do segundo módulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A grande busca e produção do papel artesanal no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1990, propiciaram novas práticas e linguagens dentro das artes visuais, permitindo o uso de papéis maiores, com diferentes cores, materialidades e texturas. E o estado de Minas Gerais, por possuir diversos microclimas, com flora extremamente diversificada, teve grande destaque nesse campo de pesquisa, o que colaborou para a sua inserção na academia em constante troca com a comunidade e os saberes populares. Nessa perspectiva, teve grande relevância o trabalho de Marlene Trindade, que fundou a disciplina de Artes da Fibra na Escola de Belas Artes, UFMG, em 1987, que hoje tem continuidade pela professora e artista Joice Saturnino de Oliveira, sempre em diálogo com a comunidade externa.

A produção de Joice Saturnino de Oliveira permanece atrelada à questão do papel como linguagem plástica em seus trabalhos realizados no século XXI. Ao observarmos suas obras, percebemos em sua materialidade o processo da feitura por meio do papel, que tem suas cores concebidas no processo de fabricação e não na inserção posterior da tinta sobre a folha já pronta. O pioneirismo dessas mulheres destaca-se não só pelo seu desenvolvimento das técnicas manufatureiras em relação a essa materialidade, mas também por elas valorizarem os saberes populares, entendendo seu valor enquanto arte e também enquanto epistemologia, aspectos que culminaram na criação mesma da disciplina de Artes da Fibra no curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Nosso olhar sobre a produção dessas

mulheres enfoca o lugar delas como suplemento, tal qual proposto por Derrida, pois como professoras e artistas, tanto no meio acadêmico quanto no campo das artes, mostraram-se como uma indefinição, uma adição e uma substituição, trazendo questões e vivências que complementaram e substituíram códigos existentes, acrescentando ou colocando em xeque modos de ver e de fazer.

Essas artistas-pesquisadoras conseguiram, portanto, num duplo movimento, elevar os saberes populares enquanto arte e saber científico, retirando-os das margens dos circuitos artísticos, ao mesmo tempo em que horizontalizaram esses conhecimentos ao garantir sua transmissão por meio de um curso de Artes ofertado em uma instituição pública de ensino superior, em uma universidade pública e para todos.

## REFERÊNCIAS

ARTISTA cocaiense Marlene Trindade morre em Belo Horizonte. **Portal Acontece**, [s. l.], 18 jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2ZWkQ9w>. Acesso em: 21 set. 2020.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CABRALES, Celina. **O papel de Otávio: a presença de Otávio Roth no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Papeloteca Otávio Roth, 2006.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André

(org.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2.

DOIZY, Marie-Ange; FULACHER, Pascal. **Papiers et moulins**. Des origines à nos jours. Paris: Éditions Technorama et Art & Métiers du Livre, 1997.

FUNARTE. **Os papéis do papel**. Rio de Janeiro: MEC: Secretaria da Cultura. Curadoria de Otávio Roth. 1984.

GATTI, Thérèse Hofmann. **A história do papel artesanal no Brasil**. São Paulo: Associação Brasileira Técnica de Celulose e Papel (ABTCP), 2007.

LAMBERT, Patrícia Moreira. **Mira Schendel**. A rede da obra. 2017. 169 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

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

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. **A matéria e a plasticidade da fibra de bananeira**: uma abordagem entre o conhecimento tácito e as metodologias científicas no fabrico do papel artesanal como insumo às artes plásticas. 2008. 104 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. **Espaço de fazer saberes**: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular. 2014. 194 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes,

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

OLIVEIRA, Joice Saturnino de. Entrevista concedida a Bárbara Lissa Alves de Campos, Bruni Emanuele Fernandes e Rita Lages Rodrigues em 16 de setembro de 2020, via plataforma Jitsi Meet.

PORTER, Jenelle. **Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art**. Nova York: Phaidon Press, 2019.

REZENDE, Natália. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. **Estado de Alerta!**, Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores, Niterói, 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/43712040/Artes\\_t%C3%Aaxteis\\_e\\_narrativas\\_de\\_mem%C3%B3ria\\_na\\_Am%C3%A9rica\\_Latina](https://www.academia.edu/43712040/Artes_t%C3%Aaxteis_e_narrativas_de_mem%C3%B3ria_na_Am%C3%A9rica_Latina). Acesso em: 24 jul. 2021.

RODRIGUES, Rita Lages. Outras histórias nos mundos da arte: mulheres artistas, questões de gênero e histórias das artes em Belo Horizonte dos anos 1940 aos anos 1960. In: MAIA, Andrea Casa Nova (org.). **Recortes do feminino**. Cristais de memória e história de mulheres nos arquivos do tempo. Rio de Janeiro: Telha, 2020. p. 131-152.

ROTH, Otávio. **Criando papéis: o processo artesanal como linguagem**. São Paulo: MASP; Rio de Janeiro: MAM, 1982.

ROTH, Isabel. Instalações com peninhas. **Otávio Roth**, [s. l.], [ca. 2016]. Disponível em: <https://www.otavioroth.com/instalacoes-de-peninhas>. Acesso em: 10 out. 2020.

SAMPAIO, Márcio. **Papel de Minas**. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1985.

SCOTT, Joan. História das mulheres. *In*: BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p. 63-96.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG. Resolução Complementar 01/2020, de 28 de maio de 2020. Regulamenta o reconhecimento de Notório Saber pela UFMG. **Boletim UFMG**, [s. l.], ano 46, n. 2.091, p. 2-3, jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2GYWpBt>. Acesso em: 5 out. 2020.



# *Sobre os autores*

## ORGANIZADORAS E AUTORAS

*Almerinda da Silva Lopes*

Professora de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo na graduação e nos programas pós-graduação em Artes e em História. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I. Pesquisadora de Produtividade do CNPq.

*Tamara Silva Chagas*

Pesquisadora em História da Arte. Doutoranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes. Bolsista CAPES. Mestra em Artes pela mesma instituição (UFES, 2012) com dissertação sobre tema original indicada pela Banca de Defesa para publicação em livro. Bacharela em Artes Plásticas também pela UFES (2008). Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha (2019). Autora

do livro *Frederico Morais: a crítica de arte e seus desdobramentos*, publicado pela EDUFES em 2019. Publica artigos científicos em revistas nacionais e internacionais. Concentra seus estudos na área de Artes Visuais, com ênfase na arte moderna e contemporânea. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8198769201837838>.

*Thays Alves Costa*

Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestrado em Artes (2018), na concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pela mesma instituição, com a dissertação “Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção da Arte Bruta”. Licenciada em Artes Visuais (2015), também pela UFES, com a monografia “Considerações sobre a expressão na Arte Bruta”. Desenvolve pesquisa sobre a Arte Bruta e a influência do anarquismo stirneano na produção teórica de Jean Dubuffet. Integra o grupo de pesquisa Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim e o projeto Vida e obra de Gerd Bornheim: correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia.

AUTORAS(ES)

*Arlane Gomes Marinho*

Graduada no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista CAPES no Programa de Licenciaturas Internacionais (2012-2014). Realizou graduação sanduíche na Universidade de Coimbra, no curso de Estudos Artísticos (Portugal). É mestra em Arte, área de concentração: Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: [arlanemarinho1@hotmail.com](mailto:arlanemarinho1@hotmail.com). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8173123956349991>.

*Bárbara Lissa Alves de Campos*

Artista-pesquisadora e doutoranda em Estudos Literários (Pós-Lit/FALE /UFMG), mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG, 2022), bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (GUIGNARD/UEMG, 2019) e graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2908416351338551>.

*Bruni Emanuele Fernandes*

Doutoranda e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA-UFMG) e bacharel em Letras com ênfase em Estudos de Edição pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG). Link para o Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0733115188622225>.

*Deborah Moreira de Oliveira*

Professora substituta do Departamento de Teoria e História da Arte e Música Universidade Federal do Espírito Santi (UFES). Atua como artista, pesquisadora e professora. É mestra em Artes pela UFES e possui licenciatura em Artes Visuais pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América Latina. E-mail: [deborah.mo93@gmail.com](mailto:deborah.mo93@gmail.com). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765147747567141>

*Erika Mariano*

Mesta em Artes (Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduada em

Fotografia pela Universidade de Vila Velha (UVV). Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Atua como fotógrafa, produtora cultural e *filmmaker*. Pesquisadora com temáticas relacionadas a fotopintura, reprodução de imagens, alteridade e subjetividade. Desenvolveu estudo sobre a vida e a obra do filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim. E-mail: [erikamaria-noribeiro@gmail.com](mailto:erikamaria-noribeiro@gmail.com). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4887789541641901>.

### *Fernanda Pequeno*

É professora de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde coordena o projeto de pesquisa “Arte como valor” e integra a equipe editorial da revista *Concinnitas*. Foi coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (2021-2023). Realizou pesquisa de pós-doutorado (2019-2020) na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com bolsa do DAAD. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ (2014), com período sanduíche no TrAIN (Chelsea College of Arts & Design), Londres (2012). Autora de *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas* (Apicuri, 2013). Atua como curadora independente desde 2009.

### *Ignez Capovilla*

É artista e pesquisadora. Mestre em Teoria e História da Arte pela UFES e doutoranda em Artes pela UFRJ, atua como docente na Universidade de Vila Velha. Sua pesquisa investiga questões relacionadas à reprodução de obras de arte promovida pelos museus e seus modos de visibilidade e recepção. É especialista em reprodução de acervos. Enquanto artista, explora a linguagem fotográfica e os processos alternativos de produção de imagem. E-mail: [ignez.capovilla@gmail.com](mailto:ignez.capovilla@gmail.com). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6392182729869547>.

*Joice Saturnino de Oliveira*

Artista, professora de Artes da Fibra da EBA/UFMG, mestre e doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e graduada em Artes pela EBA/UFMG. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4902795297804840>.

*Karenn de Amorim e Souza*

Pesquisadora, natural de Vila Velha, Espírito Santo. Graduada (2016) em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestra (2019) em Artes pela mesma universidade (PPGA/UFES). Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ). Tem desenvolvido pesquisas sobre a arte produzida por mulheres e suas relações e aproximações com as teorias sobre gênero e feminismo. Investiga estratégias poéticas, formas de produzir e fazer circular a arte, sobretudo, a respeito do trabalho de mulheres artistas latino-americanas.

*Rita Lages Rodrigues*

Historiadora. Doutora em História pela UFMG e professora de Teoria e História da Arte da EBA/UFMG. Trabalha com temáticas de história da arte, patrimônio cultural, estudos urbanos e história das mulheres artistas. Coordena o Grupo de Pesquisa Estopim, Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Patrimônio Cultural. É cocoordeadora do Laboratório de Curadoria Bisi Silva. Atualmente, desenvolve o seu pós-doutorado no IEB/USP. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0109457303275046>.

*Tadeu Chiarelli*

Professor sênior do Departamento de Artes Plásticas e do PPG Artes Visuais, ambos da ECA USP. Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000), diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2010-2-14) e diretor-geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Tem ensaios e livros publicados sobre história da crítica de arte, história da arte e crítica de arte.

*Thaynã Targa*

Mestra em História e Teoria da Arte (2018), na concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e bacharela em Artes Plásticas (2014) pela mesma instituição. Entre produções artísticas e investigações sobre arte contemporânea, possui experiência na área desde 2012. Integra o grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética em Gerd Bornheim (PPGA/UFES).

## PARECERISTAS

*Debora Pazetto*

É professora de História e Teoria da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). É graduada em Artes Visuais e em Filosofia, tem mestrado e doutorado em Filosofia da Arte. Faz parte do GT de Estética da ANPOF, já integrou a diretoria da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e, atualmente, coordena o Grupo de Pesquisas Descoloniais em Arte Contemporânea (GUARÁ). Junto a este grupo, desenvolve processos artísticos e pesquisas teóricas sobre arte brasileira contemporânea pelo viés dos feminismos cuir e das teorias descoloniais latino-americanas. Contato: [deborapazetto@gmail.com](mailto:deborapazetto@gmail.com).

## *Flora Romanelli Assumpção*

Artista, doutora (2019), mestre (2014) e graduada em Artes Visuais, com especialização em Gravura (2008) no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, com bolsas FAPESP e CAPES. Em 2018, foi pesquisadora visitante na Universidad Autónoma de Barcelona (UAB-Espanha). Atualmente, é professora de Artes Visuais na graduação da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF) e docente permanente no PPGAV-UFPE-UFPB. Editora-chefe da *Revista Têmpera*. Realizou exposições individuais no Museu da Energia (SP), na Galeria Janete Costa e no MAMAM (ambas em Recife-PE), na Pinacoteca de Maceió-AL, na Galeria Emma Thomas (SP) e na Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo. Possui obras em acervos institucionais no Brasil, Portugal, Espanha e China. Tem trabalhos publicados em diversos catálogos de exposições e revistas de arte. Recebeu os prêmios FUNARTE Arte Monumento Brasil (2016), Prêmio SESI de Ocupação Artística (2013-14), Prêmios ArteRef de Arte Contemporânea (2013), 1º Prêmio no 10º Salão Elke Hering, Blumenau-SC (2012), entre outros. Participou de exposições coletivas no Centro Universitário Maria Antônia (USP), Paço das Artes, CCSP, MAC-USP, Instituto Tomie Ohtake, Galerias Emma Thomas, Vermelho e Gravura Brasileira etc. Expôs em mostras coletivas e salões de arte em diversas cidades no Brasil, EUA, Portugal, Japão e Argentina.

## *Jo A-mi*

É professora-pesquisadora da UNILAB-CE e da UFC. Pós-doutora em Artes (UFMG), trabalha com pesquisas que atravessam estudos em Arte Visual, Gênero, Literatura/Poética/Escreta, Arte-Educação. Enquanto escritora, publicou os livros *Pela Impermanência* (2018) e *Cor Adormecida* (2012). Site: <https://joa-miart.wixsite.com/joa-mi>.

*Juliana Silveira Mafra*

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, é professora na Escola Guignard/UEMG. Desde 2017 integra o coletivo artístico Bruxas de Blergh.

*Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues*

Professora adjunta da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV/UFG), onde orienta projetos de mestrado, doutorado e pós-doutorado na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, com ênfase em Pesquisa Autobiográfica em Arte. É líder fundadora do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq), onde desenvolve pesquisas em arte que se articulam na confluência dos campos Artes Visuais, Estudos Autobiográficos e Estudos Decoloniais. E-mail: [manoelaafonso@ufg.br](mailto:manoelaafonso@ufg.br) / [www.autobiogeography.org](http://www.autobiogeography.org) / [www.nupaa.org](http://www.nupaa.org)

*Simone Rocha de Abreu*

Docente dos cursos de Artes Visuais da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e do Mestrado Profissional em Artes. Pós-doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. Docente responsável pela disciplina Arte da América Latina e pelo projeto de pesquisa “Arte da América Latina: habitando a decolonialidade em arte” na UFMS.



# *Lista de assuntos*

2

27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo

## **A**

A Dominação Masculina

A Greve do ABC

A história do papel artesanal no Brasil

A Liberdade Guiando o Povo

A nova arte de fazer livros

A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista

A Questão do Menor

A tecnologia de gênero

aborto

Academia Nacional de Belas Artes

Ação Libertadora Nacional

Acto Latino

ad infinitum

Agência F-4

AI 5

Alejandra Dorado

Aleta Valente

Alice Austen  
Álvaro Restrepo  
Amélia Toledo  
América Latina: A grande pátria  
Ana Maria Maiolino  
Ana Matínez-Collado  
Ana Mendieta  
André Malraux  
André Parente  
Angela Barbour  
Anita Malfatti  
Anna Atkins  
Anna Bella  
Anna Maria Maiolino  
Anónimo  
Antonio Dias  
Antônio Manuel  
Antropofagia  
Aristóteles  
Arlane Gomes Marinho  
Arte brasileira do século XX  
Arte Conceitual internacionais  
arte contemporânea  
Arte Correio  
arte das mulheres  
Arte e decoração  
arte feminista  
arte figurativa  
arte postal  
Arte Postal  
Artes da Fibra  
artesanato  
Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria

Arthur Barrio  
artista multimídia  
artistas estrangeiros  
artistas feministas  
artistas LGBTQIA+  
artistas mulheres  
artistas negras  
artistas negros  
artistas visuais  
As Melhores Fotos de Nair Benedicto  
As mulheres precisam estar nuas para entrar em um museu?  
As nervuras do devir  
asil nativo, Brasil alienígena  
Assentamento  
Associação Internacional de Papel Artesanal e Artistas do Papel  
Atestado de Conduta  
atividades terroristas  
ativismo feminino  
ativistas americanas  
Ato público contra a violência  
Ato Público do Dia Internacional da Mulher  
ato sexual  
August Stahl  
autodepreciação das mulheres  
autoestima da mulher negra  
autoritarismo  
autoritarismo ditatorial  
autoritarismo militar  
autorretrato  
autorretrato de perfil  
Autorretrato Estructurasdel aire  
Autorretrato. Estructura. Informe  
autotortura

Avenida Paulista

## **B**

bandeira brasileira

bandeira da França

Beauvoir

Beth Moysés

Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de Bogotá

Bienal de Veneza

Bombril

bordado

Brasil nativo, Brasil alienígena

## **C**

calótipo

câmara escura

Carlos Zilio

Carolee Schneemann

casamento

Castigadores domésticos moderados

celulose

censura

cerâmica

Cia de Foto

Ciaobella': uma migrante por dentro e por fora

Cildo Meireles

Circuito das Heliografias: Arte Conceitual e política na América Latina

Ciudad Juárez

Claudia Andujar

Código Civil Brasileiro

Coleção Gilberto Chateaubriand

Comício das Diretas Já

conceitualismo

conceitualismo analítico  
conceitualismo ideológico  
condição social da mulher  
confinamento  
Constance Talbot  
construção da identidade feminina  
corpo da mulher  
corpo feminino  
Correios  
cortejo fúnebre  
COVID-19  
criacionismo  
crimes de violação contra os corpos femininos  
cristianismo  
cultura popular

## **D**

Dadaísmo  
daguerreótipo  
Daniel Santiago  
Del arte objetual al arte de concepto  
Delfim Martins  
DEOPS  
desejo masculino  
desigualdade social  
Dia Internacional da Não Violência Contra a Mulher  
Diana Domingues  
Diário de um artista brasileiro  
Diário Oficial da União  
diaristas  
Didi-Huberman  
Dilma Rousseff  
direito dos homossexuais

direitos das domésticas no Brasil  
direitos trabalhistas  
disciplina de Análise e Exercício dos Materiais Expressivos  
disciplina de Artes da Fibra  
Displaced  
ditadura militar  
ditadura peruana  
Diva Buss  
Documenta  
DOI-CODI  
Dom Paulo Evaristo Arns  
dominação masculina  
DOPS  
doutrina cristã

## E

É o que sobra  
Edith Behring  
Edna Moura  
Efeito Dominó  
El encierro  
El encierroemerge  
El mundo de lamujer  
El Pais  
Eletrodoméstica  
Eliana Anghinah  
elitismo das instituições  
emancipação das mulheres  
emancipação feminina  
Embalando Mateus ao som de um hardcore  
Entre dois séculos  
Erika Marinho  
Erli Fantini

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais  
escravidão  
Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular  
Estação Primeira de Mangueira  
estado do Espírito Santo  
estrutura social androcêntrica  
Eugène Delacroix  
excitação erótica  
execução  
ex-miss Febem

## **F**

Fayga Ostrower  
Federico García Lorca  
Femimundo  
feminicídio  
feminismo  
feminismo brasileiro  
feministas  
Festival da Mulher nas Artes  
Festival de Inverno da UFMG  
Festival de Inverno de Ouro Preto e de Diamantina  
fibra de bananeira  
fibras alternativas  
fibras vegetais  
flagelação  
Fluxus  
Forró do Mário Zané  
fotógrafas brasileiras  
fotografia documental  
fotojornalismo  
fotojornalistas

Frances Benjamin Johnston  
Fred Siegenthaler  
Frei José Mariano da Conceição Veloso  
Frei Manuel Arruda Câmara  
Fruta verde: poemas para 40 semanas  
função social da mulher  
Futurismo

## **G**

Gabriel Borba  
Galeria do Palácio das Artes  
Gloria Lamounier  
Glu Glu  
Glu Glu Glu  
golpe militar  
Graciela Carnevale  
greve  
Grupo Polvo de Gallina Negra  
grupos sociais  
Guardarropadel ama de casa perfecta  
Guerrilla Girls

## **H**

Habitar o espaço  
happening  
happenings  
Hélio Oiticica  
heliografia  
Herculano Leonel  
Hercule Florence  
Here/There  
história afro-brasileira  
história da arte



história da fotografia  
história da mulher na arte  
história da mulher negra  
história da sociedade nova iorquina  
História das Mulheres  
história do papel  
historiografia da arte eurocêntrica  
historiografia da Arte Oficial  
homicídio

## I

identidade cultural  
identidade da mulher  
identidade sexual  
Ignez Capovilla  
Igreja Matriz de São Bernardo  
igualdade  
igualdade de gênero  
igualdade social  
II Congresso da Mulher Paulista  
II Salão Internacional de Arte Postal  
imagens documentais  
imagens fotográficas históricas  
imigração  
imprensa alternativa feminista  
independência financeira  
indígenas  
índios Tukuna  
instituições culturais  
Iole de Freitas  
Ione Saldanha  
IstoÉ

## **J**

Jean Dubuffet  
Jean-Marc Poinot  
Joan Scott  
John Szarkowsky  
Joice Saturnino de Oliveira  
jornais feministas  
jornal O São Paulo  
José Inácio Parente  
Joseph Niépce  
jovens negros assassinados  
jovens pesquisadoras  
Thays Alves, Tamara Chagas  
Juca Martins  
Judith Butler  
Judith Lauand  
Júlio Plaza

## **K**

Kika Carvalho

## **L**

La manzana de Adán  
Laboratório de Materiais Expressivos  
Lélia González  
Letícia Parente  
liberdade sexual  
Lincoln Volpini  
Linda Nochlin  
linguagem fotográfica  
linguagem plástica  
linguagem tecnológica  
Linha solta

LisetteLagnado  
Livros-objetos  
Lote bravo  
Louis Agassiz  
Louis Daguerre  
Lygia Clark  
Lygia Maria Maurity Sabóia  
Lygia Pape

## **M**

machismo  
Mail Art  
Mail Arte  
manifestações na internet  
Mapas mentais  
Mara Alvarez  
Marca Registrada  
Marcha Feminista contra la Violación  
Márcio Sampaio  
Mari Carmen Ramirez  
María Evelia Marmolejo  
Maria Ezcurra  
Maria Helena Andrés  
Maria Leontina  
María Luísa Bemberg  
Maria Martins  
María Teresa Hincapié  
Marie Clair  
Marília Gianetti Torres  
Mário Azevedo  
Maris Bustamente  
Marlene Trindade  
Mary Dritschel

Mary Vieira  
MASP  
maternidade  
Me gritaron negra!  
meios de comunicação  
Memória do afeto  
Mesera  
Metalúrgicos do ABC em São Bernardo  
metalúrgicos do ABC paulista  
Mieko Shiomi  
militante política  
Milton Guran  
minimalismo  
Minimalismo  
Mira Schendel  
misoginia  
mitologia grega  
Modernismo  
Monalisa  
Mónica Mayer  
morte  
Movimento Contra a Carestia  
movimento ecológico contemporâneo  
movimento feminista  
Movimento Passe Livre  
Mujeres Públicas  
mulher emancipada  
mulher negra  
mulheres artistas  
mulheres fotógrafas ·  
mulheres na arte  
mulheres negras  
Museu de Arte de São Paulo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
museu imaginário  
Museu Leopold Hoechst  
Museude Arte Moderna de Nova York  
Museum of Modern Art

## **N**

Nair Benedicto  
negros  
Nervo Óptico  
Newsweek  
Nícia Mafra  
No violarás  
Nós Mulheres  
Nova Figuração Brasileira  
Nova Figuração na Relevo  
Nova Objetividade Brasileira  
Novo Realismo francês  
Núcleo de Arte Postal da XVII Bienal  
nus femininos

## **O**

O Movimento  
O Prazer é nosso  
obras femininas  
Ondina  
Operação A3-2  
Opinião  
opressão política  
Os Panteras Negras  
Oswaldo Medeiros  
Otávio Roth

## P

padrões estéticos  
papéis fotossensíveis  
papel artesanal  
papel de arroz  
Papel de Minas  
papel industrial  
papiro  
Parangolé  
Paris Match  
Passeata de mulheres, mães de desaparecidos  
Passeata dos Cem Mil  
Pastoral Operária de São Paulo  
pau-de-arara  
Paulo Bruscky  
Paulo Giordano  
Paulo Silveira  
Paz Errázuriz  
PEC das Domésticas  
Percursos  
performances  
pergaminho  
Pierre Bourdieu  
Pierre Restany  
Pinacoteca de São Paulo ·  
poder militar  
Polícia Militar  
Polvo de Gallina Negra  
Ponto a ponto  
Pop Art norte-americana ·  
Pop Arte  
Por que não houve grandes mulheres artistas?  
Por um feminismo afro-latino-americano

pós-graduação no Brasil  
Posição social da mulher na ordem escravocrata-senhorial e suas sobrevivências na sociedade atual  
Praça Oswaldo Cruz  
Prazer visual e cinema narrativo  
preconceito  
Prêmio Abril de Fotojornalismo  
prêmio de menção honrosa  
Presídio Tiradentes  
Presunto  
Primeira Bienal de Papel-Arte  
primeira fotografia  
prisão  
prisão perpétua  
Priscila Rezende  
produção de artistas mulheres  
produção de papel  
produções artísticas de mulheres  
produções concretistas  
produções de artistas mulheres  
Projeto

## **Q**

questões socioeconômicas

## **R**

racismo  
racismo científico  
racismo estrutural  
Rape Scene  
reciclagem  
redemocratização do Brasil  
redes sociais

regime de Turbay Ayala  
regimes ditatoriais  
Regina Carmona  
Regina José Galindo  
Regina Silveira  
Regina Vater  
Regras para o parque humano  
Renata Felinto  
René-Antoine Ferchault de Réaumur  
repórter fotográfico  
retratos femininos  
revista ARTnews  
Ricardo Azoury  
Ricardo Malta  
Rita Cáurio  
Rita Lage Rodrigues  
Roberto Pontual  
Rosana Paulino  
Rosângela Rennó

## S

Santos Dias da Silva  
segunda onda feminista  
Segundo Congresso da Mulher Paulista  
SESC Avenida Paulista  
sexualidade  
Shigeko Kubota  
Simon Marchán  
sociedade patriarcal  
sociedades patriarcais  
solidão da mulher  
submissão  
Super



## T

Tamara Chagas

tapeçaria

Tarefa I

Tarsila do Amaral

Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

tecelagem

Teresa Burga

Teresa de Lauretis

Teresa Margolles

terror

Thays Alves

The Drawing Center

Time

Tomie Ohtake

tortura

Trabajo doméstico

trabalhadoras domésticas

trabalho de artistas feministas

trabalho doméstico

trabalhos de teor político

trabalhos domésticos

travestis

Tucumán Arde

Tururi

## U

Ulisses Carrión

Um momento, por favor

Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras

Una cosa es una cosa

universidades

## **V**

vanguarda

Vanguarda de Rosário

Veja

Vera Chaves Barcellos

Vera Queiroz

VI Bienal de Jovens

Vi Ver

Victoria Santa Cruz

VII Bienal de Paris

VilémFlusser

violência

violência contra a mulher

violência contra as mulheres

violência de gênero

violência ditatorial

violência doméstica

violência física

violência libertadora

violência simbólica

violência sutil

violências simbólicas

Vitrine

## **W**

Walter Zanini

Warburg

Wega Nery

William Fox Talbot

## **X**

X Bienal de São Paulo

XVI Bienal Internacional de São Paulo

XXXIII Salón Nacional de Artistas

**Y**

Yoko Ono

**Z**

Zuleica Nunes da Silva de Medeiros

