



n.9

Revista do programa de pós-graduação
em artes visuais UFPE-UFPB

ISSN - 2763-8693

Para uso em ECF - Cont.
(Ab. COTEPE/ICMS 02/2011) - O

CONHEÇA NOSSAS MARCAS

BASIC+

casual
HOME

Os dados impressos tem vic
com plásticos, solventes ou
calor e umidade excessiva, i

Faça também suas compras pela internet :)

americanas.com

ite contato direto
a exposição ao
as fluorescentes.



Bradesco

Dia & Noite

Autotendimento
Recibo de Têxtil Mesma Titularidade

Banco: 237 Agência: 0771 Matrícula:
Data: 04/05/2016 Hora: 08:19 N. Fatura:

Conta de Débito: Conta Corrente
Agência: 771 Conta: 23595-4

Favorecido:

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS
CPF/CNPJ: 272.924.178 / 6
ISRP: 360305

Banco: 101/Caixa Econômica Federal
Agência: 1774 BR BR SÁBIA CITE
Conta e Débito: 338759

Tipo de conta: 1-CONTA CORRENTE MOVILIZADA
Finalidade: 110-BANCO FUND. CAOS MM 111
Data de envio: 04/05/2016
Número da Têxtil: 2716964



Atendimento de segunda a sexta-feira
8h às 18h, exceto feriados.

Overfonia: 0800 727 9933

Atendimento de segunda a sexta-feira
8h às 18h, exceto feriados.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR

Alfredo Macedo Gomes

VICE-REITOR

Moacyr Cunha de Araújo Filho

PRÓ-REITORA PARA ASSUNTOS DE PÓS-GRADUAÇÃO

Carol Virgínia Góis Leandro

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Murilo Artur Araújo da Silveira

VICE-DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Luiz Francisco Lacerda

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Igor de Almeida Silveira

SUBCHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Luciana Borre Nunes

COORDENADOR DO PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Sabrina Fernandes Melo

VICE-COORDENADOR DO PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Alberto Ricardo Pessoa

COORDENADORA DO PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

VICE-COORDENADORA DO PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Fabiana Souto Lima Vidal

DIRETOR GERAL DO CLEA - URUGUAI

Salomon Azar

REVISTA CARTEMA

ISSN: 2763-8693



EDITORAS

Madalena Zaccara, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

Maria Emilia Sardelich, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil.

CONSELHO CIENTÍFICO NACIONAL

Ana Mae Barbosa, Anhembi Morumbi, Brasil.

Arão Nogueira Paranaguá de Santana, UFMA, Brasil.

Everardo Araújo Ramos, UFRN, Brasil.

Fábio Rodrigues, URCA, Brasil.

Helena Tania Kats, PUC-SP, Brasil.

Irene Tourinho, UFG, Brasil.

José Afonso Medeiros Souza, UFPA, Brasil.

Leda Guimarães, UFG, Brasil.

Luís Alberto Ribeiro Freire, UFBA, Brasil.

Lívia Marques Carvalho, UFPB, Brasil.

Lúcia Pimentel, UFMG, Brasil.

Maria Virgínia Gordilho, UFBA, Brasil.

Rejane Coutinho, UNESP, Brasil.

CONSELHO CIENTÍFICO INTERNACIONAL

José Carlos de Paiva, Universidade do Porto, Portugal.

Maria Amparo Alonso Sanz, Universitat de València, Espanha.

Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha.

Marie Christiane Mathieu, Université. Laval, Québec, Canadá.

Olga Lucia Olaya Parra, Fundación Centro Internacional de Educación Y Desarrollo Humano, Colombia.

Patricia Alejandra Raquimán Ortega, Pontificia Universidad Católica, Chile.

Ramón Cabrera, Universidad de las Artes, Cuba.

Ricard Huerta, Universitat de València, Espanha.

COLABORADORES

Andrea Sobreira Oliveira UFPE, Brasil

Brenda Gomes Bazante UFPE, Brasil

Rosalvo Oliveira Filho, UFPE, Brasil

CRÉDITOS

Revisão: os autores

Imagem da Capa: Renata Felinto - Série Embalando Mateus - Ser mãe é apodrecer no paraíso. 2017

Design e Diagramação: Érika Jardim

Hospedagem da Revista Eletrônica: Portal de Periódicos da UFPE
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA>

APOIO

Capes. Edital de Apoio ao pesquisador da PROPG-UFPE nº 03/2020

Sumário

- 05 **Editorial**
- 14 **O ato de vestir: o negro entre a moda e a sobrevivência**
Gustavo Antoniuk Presta e Marcela Luíza Casagrande
- 45 **Brasil imaginado: arquivo, documentos e narrativas no trabalho artístico de Rosângela Rennó**
Everton Cardoso Leite
- 62 **Arte indígena contemporânea entrevista a Denilson Baniwa**
Marcelo Garcia da Rocha
- 72 **Linguagens ambientais não hegemônicas: land art e museu do lixo de Florianópolis**
Alejandra Luna
- 86 **Seridó sensível: as artistas sertanejas e o ensino de arte na contemporaneidade**
Jailson Valentim dos Santos
- 100 **Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil**
Amanda Nascimento Miranda e Sylvia Helena Furegatti
- 120 **La importancia de los referentes femeninos. Recuperación de una genealogía feminista en el arte através de algunos proyectos e iniciativas en España**
Laura Pinillos Villanueva
- 133 **Reflexiones sobre el papel de trabajadores de arte feministas**
Elena Bangueses e Thomas Apostolou
- 142 **Escutar o desconforto dos corpos que se deslocam para contextos interculturais**
Rita Rainho e José Paiva
- 160 **Women of power- spirit mask series: 12 faces of a north american african woman**
Adrienne Walker Hoard

Editorial

Cartema 9

A Revista CARTEMA, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV/UFPB/UFPE), chega ao seu nono número, com uma vigorosa imagem da artista Renata Felinto em sua capa, apesar da intensa diminuição do apoio à pesquisa e outras atividades criativas, principalmente no campo das Artes Visuais. A pesquisadora e docente da Universidade Regional do Cariri (URCA), Renata Felinto, expõe as adversidades vividas por uma mulher, negra, mãe, no precarizado contexto de antes e durante a pandemia da Covid-19, em entrevista realizada pela mestranda do PPGAV/UFPB/UFPE Andréa Sobreira de Oliveira, que pode ser acessada em áudio no *podcast* da Revista.

Em tempos de pandemia, desde março de 2020, o mundo está assistindo a mudanças muito fortes nos comportamentos e atitudes das cidadãs e dos cidadãos, radicalizando os preconceitos com racismos exacerbados, LGBTfobia e um crescente índice de feminicídio, principalmente na América Latina. Tudo isso, faz-nos ficar alerta e com a necessidade de discutirmos sobre essas questões, seja na academia e/ou no cotidiano de cada grupo cultural.

Este número nove da CARTEMA revela o quanto professoras e professores do PPGAV/UFPB/UFPE estão conectadas/os com outras universidades nacionais e internacionais, demonstrando cada vez mais a sua internacionalização. Esta apresenta, em seu escopo, artigos de pesquisadoras e pesquisadores de várias partes do Brasil e do mundo, que trabalham com arte e estão preocupadas/os com os temas acima citados. Temos a presença de autoras e autores de Portugal e Espanha, ademais uma narrativa visual de uma artista estadunidense que já colaborou com um potente artigo em nosso número oito. Todas, todos e todes refletindo sobre as questões da decolonialidade e as influências colonizadoras na construção das identidades culturais.

A violência, a colonialidade, o racismo e a naturalização das desigualdades, ainda tão presentes na sociedade brasileira, emergem no artigo *O ato de vestir: o negro entre a moda e a sobrevivência*, do pesquisador Gustavo Antoniuk Presta e da pesquisadora Marcela Luiza Casagrande, os quais abrem um debate sobre como as relações simbólicas entre vestimenta, cor de pele e estereótipos racistas podem ser desconstruídas no processo de criação de uma roupa.

Resgatar um Brasil humanizado, ora imaginado para nossos descendentes, é a proposta do ensaio *Brasil imaginado: arquivo, documentos e narrativas no trabalho artístico de Rosangela Rennó*, de autoria de Everson Cardoso de Leite, no qual o autor parte das obras da artista para conjecturar sobre um espaço invadido e dominado, traçando um paralelo entre o passado e o presente, vislumbrando possíveis caminhos para uma narrativa no futuro do país. Quanto à questão da arte indígena contemporânea, Marcelo Garcia da Rocha nos introduz, em entrevista com o artista Denilson Baniwa, em parte de uma narrativa do povo Baniwa, que nos fala sobre o colonialismo no sistema da arte e como essa temática pode se tornar uma desobediência epistêmica.

Outros espaços e desvios epistemológicos são acolhidos pela CARTEMA no artigo *Linguagens ambientais não hegemônicas: Land art e Museu do Lixo de Florianópolis*, de autoria de Alejandra Luna que, a partir do campo da museologia dialoga com a realidade do Brasil da década de 1980, período de criação do Museu do Lixo.

As mulheres artistas são contempladas nesta publicação, no artigo *Seridó sensível: as artistas sertanejas e o ensino de arte na contemporaneidade*, de Jailson Valentim dos Santos. O autor apresenta a instigante produção das artistas do Seridó potiguar, discutindo noções como integração, memória e esquecimento. As discussões sobre mulheres artistas também estão presentes em *Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil*, artigo escrito pelas pesquisadoras Amanda Nascimento Miranda e Sylvia Helena Fugeratti. As autoras discutem a contemporaneidade e a tradição na arte produzida por mulheres artistas que se reapropriam das técnicas tradicionais domésticas reconfigurando-as em novas provocações.

La importancia de los referentes femeninos. Recuperación de una genealogía feministas en el arte a través de algunos proyectos e iniciativas en España, de autoria de Laura Pinillos Villanueva, discute como a síndrome da impostora afeta várias profissionais atuais das Artes Visuais em virtude dos apagamentos de uma genealogia feminina na História da Arte. A autora nos oferece um panorama de iniciativas espanholas em redes sociais que promovem uma nova genealogia do feminino impactando na formação e confiança de profissionais do presente e do futuro. Elena Bangueses e Tomás Apostolou identificam, em *Reflexiones sobre el papel de trabajadores de arte feministas*, problemas que afligem as experiências das grandes e pequenas profissionais do mundo da arte ainda ancorado em práticas e narrativas que reforçam hierarquias. O artigo nos desafia a refletir sobre as possíveis formas de um trabalho cultural inclusivo, que se afaste dos estereótipos binários de gênero, geração e raça.

Os perigos de um ensino de arte dominado pelas narrativas e imagens de “sucesso” em um mundo globalizado são o alerta que Rita Rainho e José Carlos de Paiva nos oferecem no artigo *Escutar o desconforto dos corpos que se deslocam para contextos interculturais*. Como docentes comprometidos com a capacidade epistemológica de corpos anticoloniais, antirracistas, antipatriarcais, narram seus desconfortos nos deslocamentos para o Sul político. Esse Sul encarna a herança da resistência, da autodeterminação e da independência dos seus povos ao mesmo tempo em que está composto por lugares e pessoas beneficiárias do imperialismo, da colonialidade do ser, poder e saber ocidentais.

É com uma referência ao princípio do *Axé*, da energia vital que se expressa em todos os sentidos envolvidos com o sagrado, que Adrienne Walker Hoard finaliza seu ensaio *Mulheres de Poder*. A artista nos oferece imagens de performances públicas e privadas de mulheres racializadas que criam e modelam suas máscaras de proteção. As doze faces dessa mulher que se reconhece como norte americana africana homenageiam as inúmeras companheiras que conheceu em suas experiências na Coreia do Sul, África do Sul, Peru, Brasil, República Dominicana, Panamá, Tunísia, Itália, Porto Rico e Cuba.

A Revista CARTEMA agradece o compromisso do corpo de avaliadores que vem colaborando no processo de avaliação duplo cego, sem o qual não seria possível proporcionar esse encontro com os debates abertos neste número.

MADALENA ZACCARA

MARIA DAS VITÓRIAS NEGREIROS DO AMARAL

MARIA EMILIA SARDELICH

Editorial

Cartema 9

La Revista CARTEMA, del Programa de Posgrado Asociado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Paraíba y la Universidad Federal de Pernambuco (PPGAV / UFPB / UFPE), llega a su novena edición, con una imagen vigorosa de la artista Renata Felinto en su portada, a pesar de la intensa disminución del apoyo a la investigación y a otras actividades creativas, principalmente en el campo de las Artes Visuales. La investigadora y profesora de la Universidad Regional de Cariri (URCA), Renata Felinto, expone las adversidades vividas por una mujer negra, madre, en el precario contexto de antes y durante la pandemia Covid-19, en una entrevista realizada por el PPGAV. estudiante de maestría / UFPB / UFPE Andréa Sobreira de Oliveira, a la que se puede acceder en el podcast de la Revista.

En tiempos de pandemia, desde marzo de 2020, el mundo está presenciando cambios muy significativos en el comportamiento y las actitudes de los ciudadanos, radicalizando los prejuicios con la exacerbación del racismo, la LGBTfobia y una tasa creciente de feminicidios, especialmente en América Latina. Todo esto nos pone alerta y despierta la necesidad de discutir estos temas, ya sea en la academia y/o en la vida cotidiana de cada grupo cultural.

El volumen nueve de CARTEMA revela cuánto están conectados los profesores de PPGAV / UFPB / UFPE con otras universidades nacionales e internacionales, demostrando cada vez más su internacionalización. Presenta, en su alcance, artículos de investigadores de diversas partes de Brasil y del mundo, que trabajan con el arte y se preocupan por los temas antes mencionados. Contamos con la presencia de autores y autoras de Portugal y España, además de una narrativa visual de un artista estadounidense que ya ha colaborado con un contundente artículo en nuestro volumen ocho. Todos reflexionando sobre los temas de la descolonialidad y las influencias colonizadoras en la construcción de identidades culturales.

La violencia, la colonialidad, el racismo y la naturalización de las desigualdades, aún tan presentes en la sociedad brasileña, emergen en el artículo *El acto de vestir: el negro entre moda y supervivencia*, del investigador Gustavo Antoniuk Presta y la investigadora Marcela Luiza Casagrande, que abre un debate sobre cómo se pueden deconstruir las relaciones simbólicas entre la ropa, el color de la piel y los estereotipos racistas en el proceso de creación de un atuendo.

Rescatar un Brasil humanizado, ahora imaginado para nuestros descen-

dientes, es la propuesta del ensayo *Brasil imaginado: archivo, documentos y narrativas en la obra artística de Rosangela Rennó*, por Everson Cardoso de Leite, en el que el autor parte de las obras del artista para conjeturar sobre un espacio invadido y dominado, trazando un paralelo entre el pasado y el presente, vislumbrando posibles caminos para una narrativa en el futuro del país. En cuanto al tema del arte indígena contemporáneo, Marcelo García da Rocha nos presenta, en una entrevista con el artista Denilson Baniwa, parte de una narrativa del pueblo Baniwa, quien nos habla sobre el colonialismo en el sistema del arte y cómo este tema puede convertirse en una epistémica desobediencia.

Otros espacios y desviaciones epistemológicas son abrazados por CARTEMA en el artículo *Lenguajes ambientales no hegemónicos: Land art y el Museo de la Basura de Florianópolis*, de la autoría de Alejandra Luna quien, desde el campo de la museología, dialoga con la realidad del Brasil de los años ochenta, época de creación del Museo de la Basura.

Las mujeres artistas se tratan en esta publicación, en el artículo *Seridó Sensible: artistas sertaneja y la educación artística contemporánea*, de Jailson Valentim dos Santos. El autor presenta la producción instigadora de artistas de Seridó Potiguar, discutiendo nociones como integración, memoria y olvido. Los debates sobre mujeres artistas también están presentes en *Aspectos de género, ritual y espacialidad en la producción de mujeres artistas contemporáneas en Brasil*, artículo escrito por los investigadores Amanda Nascimento Miranda y Sylvia Helena Fugeratti. Las autoras discuten sobre la contemporaneidad y la tradición en el arte producido por mujeres artistas que apropian las técnicas domésticas tradicionales para reconfigurar nuevas provocaciones.

La importancia de los referentes femeninos. Recuperación de una genealogía feminista en el arte a través de algunos proyectos e iniciativas en España, escrito por Laura Pinillos Villanueva, analiza cómo el síndrome del impostor afecta a varios profesionales actuales de las Artes Visuales debido a la eliminación de una genealogía femenina en la Historia del Arte. La autora nos ofrece un panorama de las iniciativas españolas en las redes sociales que promueven una nueva genealogía de la mujer, impactando en la formación y confianza de los profesionales en el presente y el futuro. Elena Bangueses y Tomás Apostolou identifican, en *Reflexiones sobre el rol de las trabajadoras del arte feministas*, problemas que afligen las experiencias de grandes y pequeñas profesionales del mundo del arte, aún ancladas en prácticas y narrativas que refuerzan jerarquías. El artículo nos desafía a reflexionar sobre las posibles formas de un trabajo cultural inclusivo, que se aleja de los estereotipos binarios de género, generación y raza.

Los peligros de una educación artística dominada por narrativas e imágenes de “éxito” en un mundo globalizado son la advertencia que nos ofrecen Rita

Rainho y José Carlos de Paiva en el artículo *Escuchar el malestar de los cuerpos que se trasladan a contextos interculturales*. Como profesores comprometidos con la capacidad epistemológica de los cuerpos anticoloniales, antirracistas, antipatriarcales, narran su malestar en los giros hacia el Sur político. Este Sur encarna la herencia de resistencia, autodeterminación e independencia de sus pueblos al mismo tiempo que está compuesto por lugares y pueblos que se benefician del imperialismo, de la colonialidad del ser, del poder y del conocimiento occidentales.

Es con una referencia al principio de Axé, de la energía vital que se expresa en todos los sentidos involucrados con lo sagrado, que Adrienne Walker Hoard termina su ensayo *Mujeres de poder*. La artista nos ofrece imágenes de performances públicas y privadas de mujeres racializadas que crean y modelan sus máscaras protectoras. Los doce rostros de esta mujer que se reconoce como africana norteamericana rinde homenaje a las innumerables compañeras que conoció en sus vivencias en Corea del Sur, Sudáfrica, Perú, Brasil, República Dominicana, Panamá, Túnez, Italia, Puerto Rico y Cuba. .

La Revista CARTEMA agradece el compromiso del cuerpo de evaluadores que vienen colaborando en el proceso de evaluación doble ciego, sin el cual no sería posible brindar este encuentro con los debates abiertos en este número.

MADALENA ZACCARA

MARIA DAS VITÓRIAS NEGREIROS DO AMARAL

MARIA EMILIA SARDELICH

Editorial

Cartema 9

The CARTEMA Magazine, from the Associated Graduate Program in Visual Arts at the Federal University of Paraíba and the Federal University of Pernambuco (PPGAV/UFPB/UFPE), reaches its ninth volume, with a vigorous image of the artist Renata Felinto on its cover, despite the intense decrease in support for research and other creative activities, mainly in the field of Visual Arts. The researcher and professor at the Regional University of Cariri (URCA), Renata Felinto, exposes the adversities experienced by a black woman, a mother, in the precarious contexts before and during the Covid-19 pandemic, in an interview conducted by the PPGAV master's student/ UFPB/UFPE, Andréa Sobreira de Oliveira, which can be accessed through audio on the Magazine's podcast.

In times of pandemic, which began in March 2020, the world is witnessing significant changes in the behavior and attitudes of citizens, specially with the expansion, in Latin America, of prejudices, such as exacerbated racism, LGB-Tphobia and also a growing rate of femicide. Such issues have increased our alert mode and the need to prompt major debates, whether in the academy and/or in the daily life of each cultural group.

The last volume of CARTEMA reveals how much PPGAV/UFPB/UFPE professors and professors are connected with other national and international universities, increasingly demonstrating their internationalization. It presents articles by researchers from different parts of Brazil and the world, who are equally concerned with the issues mentioned above. Our volume includes authors from Portugal and Spain, in addition to a visual narrative by an American artist who has already collaborated with a powerful article in the Volume 8 of CARTEMA. Each one of them reflects on the matter of decoloniality and colonizing influences in the construction of cultural identities.

Violence, coloniality, racism and the naturalization of inequalities, still so present in Brazilian society, emerge in the article *The act of dressing: blackness amongst fashion and survival*, by researcher Gustavo Antoniuk Presta and researcher Marcela Luiza Casagrande, which open a debate on how the symbolic relationships between clothing, skin color and racist stereotypes can be deconstructed in the process of creating an outfit.

Rescuing a humanized Brazil, now imagined for our descendants, is the

proposal of the essay *Imagined Brazil: archive, documents and narratives in the artistic work of Rosângela Rennó*, by Everson Cardoso de Leite, in which the author starts from the artist's works to conjecture about an invaded and dominated space, drawing a parallel between the past and the present, envisioning possible paths for a narrative in the country's future. Regarding the issue of contemporary indigenous art, Marcelo Garcia da Rocha introduces us, in an interview with artist Denilson Baniwa, in part of a narrative of the Baniwa people, who tells us about colonialism in the art system and how this theme can become a epistemic disobedience.

Other spaces and epistemological deviations are embraced by CARTEMA in the article *Non-hegemonic environmental languages: Land art and Garbage Museum of Florianópolis*, authored by Alejandra Luna who, from the field of museology, dialogues with the reality of Brazil in the 1980s, period when the Garbage Museum was created.

Women artists are also covered in this publication, in the article *Sensitive Seridó: country artists and contemporary art education*, by Jailson Valentim dos Santos. The author presents the instigating production of artists from Seridó Potiguar, discussing notions such as integration, memory and forgetting. Discussions about women artists are also present in *Aspects of gender, ritual and spatiality in the production of contemporary women artists in Brazil*, article written by researchers Amanda Nascimento Miranda and Sylvia Helena Fugeratti. The authors discuss the contemporaneity and tradition in the art produced by women artists who reappropriate traditional domestic techniques, reconfiguring them into new provocations.

The importance of female role models. Recovery of a feminist genealogy in art through some projects and initiatives in Spain, authored by Laura Pinillos Villanueva, discusses how the imposter syndrome affects several current professionals in the Visual Arts due to the erasure of a female genealogy in the History of Art. The author offers us an overview of Spanish initiatives on social networks that promote a new genealogy of the female, impacting the training and confidence of professionals in the present and the future. Elena Bangueses and Tomás Apostolou identify, in *Reflections on the role of feminist art workers*, problems that afflict the experiences of great and small professionals in the art world, still anchored in practices and narratives that reinforce hierarchies. The article challenges us to reflect on the possible forms of an inclusive cultural work, which moves away from the binary stereotypes of gender, generation and race.

The dangers of an art education dominated by narratives and images of "success" in a globalized world are the warning that Rita Rainho and José Carlos de Paiva offer us in the article *Listening to the discomfort of bodies moving to*

intercultural contexts. As professors committed to the epistemological capacity of anti-colonial, anti-racist, anti-patriarchal bodies, they narrate their discomfort in the shifts to the political South. This South embodies the heritage of resistance, self-determination and independence of its peoples at the same time that it is composed of places and people who benefit from imperialism, from the coloniality of Western being, power and knowledge.

With a reference to the principle of Axé, of the vital energy that expresses itself in all the senses involved with the sacred, that Adrienne Walker Hoard ends her essay *Women of Power*. The artist offers us images of public and private performances by racialized women who create and model their protective masks. The twelve faces of this woman who recognizes herself as a North American African pays tribute to the countless female companions she met in her experiences in South Korea, South Africa, Peru, Brazil, Dominican Republic, Panama, Tunisia, Italy, Puerto Rico and Cuba.

CARTEMA Magazine thanks the commitment from the evaluation board who have been collaborating in the double-blind evaluation process, without which it would not be possible to provide the gathering of the many debates stimulated by this volume.

MADALENA ZACCARA

MARIA DAS VITÓRIAS NEGREIROS DO AMARAL

MARIA EMILIA SARDELICH

O ato de vestir: o negro entre a moda e a sobrevivência

El acto de vestirse: el negro entre moda y supervivencia

The act of dressing: black people between fashion and survival

GUSTAVO ANTONIUK PRESTA¹

MARCELA LUIZA CASAGRANDE²

Resumo

No Brasil, herdeiro do colonialismo escravista, a moda ajudou a construir estereótipos racistas no imaginário social, fazendo surgir relações simbólicas entre vestimenta, cor de pele e determinadas reputações. O objetivo desta pesquisa foi investigar como a moda pode ajudar a desconstruir estereótipos racistas. As análises de método qualitativo foram baseadas em pesquisas bibliográficas e documentais, e complementadas por um estudo de levantamento, junto às pessoas negras da cidade de Brusque, em Santa Catarina, para identificar memórias de experiências racistas decorrentes de suas formas de se vestir. Também, como acreditam que a moda pode ajudar a desconstruir estereótipos negativos construídos sobre corpos negros. Como resultante verificou-se que o mercado da moda

1 Doutorando e Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), bolsista CAPES. Especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR). Professor, artista multimídia e pesquisador, atua nas áreas das artes e comunicação - falarcomguto@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/2386784911211472> - <https://orcid.org/0000-0001-7016-4674>

2 Pós-graduanda em Responsabilidade Social, Direitos Humanos e Cidadania Global pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR). Bacharel em Design de Moda pelo Centro Universitário de Brusque (UNIFEBE). Pesquisa interseções entre moda e inclusão social - marcelacasagrande@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7495637990274680>

deve ser compreendido como algo complexo e múltiplo, composto por diversas etapas, da criação de uma roupa até sua exposição. Assim, deve inserir pessoas negras nos postos de trabalho de ponta a ponta do processo, não apenas nas comunicações.

Palavras-chave: Moda, Racismo, Estereótipos, Boicote, Representatividade.

Resumen

En Brasil, heredero del colonialismo esclavista, la moda ayudó a construir estereotipos racistas en el imaginario social, dando lugar a relaciones simbólicas entre la ropa, el color de la piel y ciertas reputaciones. El objetivo de esta investigación fue estudiar cómo la moda puede ayudar a deconstruir los estereotipos racistas. Los análisis del método cualitativo se basaron en una investigación bibliográfica y documental, y se complementaron con un estudio de encuesta, con personas negras en la ciudad de Brusque, en Santa Catarina, para identificar recuerdos de experiencias racistas derivadas de sus formas de vestir. Además, como creen que la moda puede ayudar a deconstruir estereotipos negativos construidos sobre cuerpos negros. Como resultado, se encontró que el mercado de la moda debe entenderse como algo complejo, múltiple y diverso, desde la creación de una prenda hasta su exhibición. Por lo tanto, debe insertar a las personas negras en trabajos de principio a fin en el proceso, no solo en las comunicaciones.

Palabras clave: Moda, Racismo, Estereotipos, Boicotear, Representatividade.

Abstract

In Brazil, an heir country to slave colonialism, fashion influenced the construction of racist stereotypes in the social imagination, which caused the rise to typical relationships between clothing and skin color with certain reputations. The aim of this research was to investigate how fashion can help deconstruct racist stereotypes. The qualitative method analysis was based on bibliographic and documentary research. It was complemented by a survey with black people in the city of Brusque, in the State of Santa Catarina, Brazil, to identify memories of racist experiences which arose from their apparel. Also, the interviewed people shared how they believe fashion can help deconstruct negative stereotypes built on black bodies. As a result, it was found that the fashion market must be understood as something complex and multiple, consisting of several stages, from the creation of a garment to its exhibition. Thus, it was understood that black people should be included end-to-end in the process, not employing them only in the

communication sector, as it happens in the present day.

Keywords: Fashion, Racism, Stereotypes, Boycott, Representativeness.

1 Introdução

A moda tem sido um grande fator de identificação e representação social no mundo contemporâneo. Atuando como uma forma de afirmação entre o indivíduo e a sociedade, a roupa é uma das mais importantes linguagens não verbais em um corpo social, que cada vez mais explora as linguagens visuais. A indumentária é capaz de transmitir ideias e símbolos, tais quais foram adquiridos com o passar do tempo, por meio da vida em sociedade e da absorção de características culturais, que acabam sendo internalizados pelos indivíduos e traduzidos na forma de se vestir. A moda como forma de representação, faz com que indivíduos criem identidades simbólicas e sociais, tornando-os integrantes de determinados grupos e épocas. Tais representações, algumas vezes, acabam por criar rótulos e padrões preestabelecidos, bem como estereótipos sobre vestimentas – que foram abordados no presente trabalho.

Há tempos existem lutas por uma moda mais democrática e ativista, que se faça enxergar para além da frivolidade e superficialidade. Compreendendo que criar, confeccionar e vestir uma roupa trata-se de atos sociopolíticos, passa-se então a perceber a necessidade de um pensamento crítico acerca disso, analisando o modo como as roupas são feitas, como elas são distribuídas, concebidas e propagadas. Como será o seu uso e o seu descarte. Todos esses processos passam a ser preocupações pertinentes em uma moda ativista. Uma das motivações da presente pesquisa provém também do desejo de explicitar essas afirmações e, a partir disso, propor soluções ou iniciativas que possam modificar o sistema da moda para melhor.

Na sociedade brasileira contemporânea, herdeira do colonialismo patriarcal, escravagista e racista para os negros (pretos ou pardos) a moda não é apenas estética. A roupa muitas vezes é um fator determinante sobre quem vive e quem morre. A moda para alguns é questão de sobrevivência. Tendo isso em vista, o objetivo geral da presente pesquisa foi investigar como a moda pode ajudar a desconstruir a imagem negativa estereotipada racista, construída socialmente sobre os corpos negros. Os objetivos específicos foram evidenciar os múltiplos desmembramentos que o racismo apresenta na sociedade contemporânea e quais foram os pensamentos responsáveis por perpetuá-los; observar os reflexos e impactos dos racismos na moda (e reciprocamente); entrevistar pessoas negras para tentar identificar experiências racistas em suas vivências, decorrentes de suas for-

mas de se vestir.

Vivendo em uma sociedade tomada pela desigualdade social e racial em seus mais variados âmbitos, as faces do racismo se tornaram cada vez mais evidentes e menos discretas. Ao longo do tempo, a moda ajudou a construir estereótipos racistas no imaginário social, fazendo surgir relações simbólicas entre a vestimenta das pessoas, a cor de suas peles e determinadas reputações ou interpretações. Esses estereótipos deixaram e continuam a deixar marcas profundas na sociedade, de modo que uma reflexão crítica é apresentada nessa pesquisa, tentando analisar como a moda, sua indústria e mercado podem ajudar na desconstrução da imagem negativa estereotipada racista, construída socialmente sobre os corpos negros.

O artigo propõe algumas hipóteses derivadas do estudo do mercado profissional e de pesquisa em moda. Essas hipóteses podem ser entendidas também como estratégias complementares para um processo mais dinâmico de combate ao racismo como, por exemplo: a criação de políticas, regras e legislação mais rígidas perante a representação racial em desfiles, marketing, comunicação, publicidade e mídias sociais, que soaria como uma solução regular e efetiva no que diz respeito a visibilidade nesse mercado e indústria. Além disso, a abertura de possibilidades e a valorização de pessoas negras, não somente nas passarelas ou em frente às câmeras, mas do mesmo modo que isso esteja presente na organização e equipes de trabalho das marcas de moda. Por fim, o boicote ou o cancelamento de marcas de moda, artistas ou influenciadores relacionados ao meio que fazem alusão ou propagação do racismo ou que, de forma direta ou indireta, agem com discriminação perante as pessoas negras.

Por meio de análises baseadas em pesquisas bibliográficas e documentais, complementou-se com um estudo de levantamento, junto às pessoas negras da cidade de Brusque, em Santa Catarina, que frequentam o Centro Universitário de Brusque (UNIFEBE). Todos participantes do levantamento tiveram suas identidades preservadas e são apresentados com nomes fictícios. Através de um questionário com quatro perguntas, os indivíduos expuseram opiniões, vivências e experiências que envolviam moda e racismo. Assim, pôde-se correlacionar os entendimentos dos entrevistados com as propostas de solução para as problemáticas abordadas no presente trabalho, analisando os níveis de percepção e desdobrando questões sociológicas importantes para a uma moda ativista, que vise a desconstrução do colonialismo instaurado na sociedade brasileira atual.

2 A moda como fator de representação e significação social

A moda e a indumentária sempre serviram como forma de afirmação entre o indivíduo e a sociedade na qual está inserida, como um meio de construção de identidades de povos, como forma de dominação e de resistência, e de representação de momentos simbólicos no decorrer das épocas.

Sabe-se que a moda carrega um emaranhado de significados e projeções, e no ponto de vista sociológico é definida por Lipovetsky (1989) como um espaço onde as pessoas conseguem exercer sua liberdade e sua maneira crítica de enxergar o mundo, resultando em um anseio da afirmação da personalidade que cada indivíduo possui.

Entretanto, ao longo dos anos, desde que se tem conhecimento do ato de vestir, o ser humano faz uso de itens vestíveis para funções ambíguas. A moda de hoje é resultado das diversas mutações que sofreu durante o passar do tempo, sendo um reflexo de todos esses processos históricos, somados aos desejos do consumismo e do capitalismo atuais. Godart (2010, p. 30) complementa essa linha de pensamento quando enfatiza que “[...]compreender a moda implica, por conseguinte, compreender a mudança social”. Geralmente, as principais pesquisas retratam o vestuário, caminhando lado a lado com os estados da sociedade em seu entorno, comunicando por meio de si, períodos econômicos, políticos e culturais.

A forma mais relevante que a moda tem se apresentado nos dias de hoje, de maneira mais concisa, é a de comunicação e significação social. A socióloga Diana Crane (2006) afirma que as roupas acabam criando comportamentos por conter a capacidade de impor identidades sociais. A autora abriu ainda a questão para o seguinte debate: como a moda e as escolhas do vestuário são capazes de diferir em sociedades onde a classe social e o gênero são os aspectos mais evidentes de identidade social, em contraposição de sociedades onde o estilo de vida, faixa etária e a preferência sexual, por exemplo, carregam tanto significado quanto a classe social, no que tange à construção da autoimagem e à apresentação do eu?

No mundo globalizado neoliberal é incomum a percepção da moda, enquanto ato de vestir, como manifesto de vetor político, por exemplo. Geralmente, a moda carrega erroneamente, embutida em seu termo, a ideia de artificialidade, de frivolidade, de futilidade e pura estética comercial. Mas, vestir-se trata-se de um ato político. Tendo em mente que o princípio fundador da moda nas sociedades capitalistas é a ‘ostentação’ e que ele é fundamentado na luta por posição econômica, status social e inclusão cultural, por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos (GODART, 2010), pode-se considerar

que o processo de construção e desconstrução de padrões, representações e estereótipos sociais, andam em paralelo a essa questão. Dessa forma, percebe-se que a moda pode servir como um fator importante de representação e significação social.

As representações sociais são comumente formadas pelo senso comum, podendo ser associadas aos estereótipos, que são concepções, ideias ou conceitos formados antecipadamente sem fundamento imparcial, e que se estabelecem como senso comum. Ou seja, são os padrões estabelecidos baseados na ausência de conhecimento sobre o assunto em questão.

Ao longo do tempo, as próprias sociedades impuseram certos estereótipos como sendo axiomas em torno de grupos étnicos, culturais e sociais, afetando direta e indiretamente seu modo de viver e conviver. O guarda-roupa enquanto paradigma, oferece “[...]um conjunto de sintagmas possíveis para a construção do discurso que se efetua mediante a combinação entre diferentes elementos em adequação ao gosto do sujeito e a ocasião contextual que oferece o pretexto de inclusão ou exclusão dele” (CASTILHO, 2003, p. 85). A exclusão de grupos raciais é um reflexo quase que automático da criação e perpetuação desses estereótipos.

Durante o período da escravidão no Brasil, por exemplo, os negros não possuíam opção de escolher suas vestes. Segundo o antropólogo e historiador Darcy Ribeiro (1999), esta época durou mais de três séculos - de 1550 até 1888 - transformando o Brasil no país que recebeu o maior número de escravizados na história da humanidade, aproximadamente cinco milhões de pessoas. O autor relata que, ainda na travessia pelo Oceano Atlântico nas embarcações negreiras, os escravizados vinham deitados por cima uns dos outros, comendo mal e mal fazendo suas necessidades. Pessoas de culturas diferentes eram misturadas e apartadas de suas referências culturais e simbólicas. Desembarcavam desnudos em terras desconhecidas e eram separados não somente fisicamente, mas psicológica e sentimentalmente de suas origens, passado e de sua família.

Após serem comprados, geralmente todas as decisões referentes a subsistência dos escravizados eram tomadas pelos senhores, que refletiam em seus escravos todos os seus costumes tidos como “corretos”, desde o modo de se portar, agir e o vestir. A historiadora Julita Scarano (1992) explica que, por vezes, os escravizados eram vestidos de acordo com a riqueza portada por seus senhores, e a vestimenta comunicava também o trabalho que os mesmos desempenhavam dentro das fazendas. Os escravizados domésticos, que conviviam com as pessoas brancas, tinham suas roupas mais elaboradas. As mulheres ganhavam até turbantes e adornos para estarem bem-apresentadas. Já no trabalho braçal, os homens vestiam calças de algodão grosso e camisa e as mulheres usavam saia e blusa de chita – todos em tecidos de baixa qualidade.

Já a professora e historiadora Emília Viotti da Costa (1997) complementa afirmando que os escravos trabalhavam sob condições de sol e chuva, e as roupas, em pouco tempo, transformavam-se em trapos, fazendo-os ficarem malvestidos. Esse fato gerava multas para os donos dos escravos, já que era obrigação dos mesmos a manutenção do vestuário de seus pertencentes.

Os negros, após o período de escravidão, tiveram que adquirir novas significações para suas práticas culturais e suas peculiaridades com a aparência e vestuário, sabendo que eles perderam muito de sua essência durante esse processo. Crane (2006) relata que a apresentação pessoal dos negros nos espaços de convivência passou a ser muito importante, pois servia como forma de reconstrução de uma imagem que antigamente era de animais selvagens que serviam apenas para o trabalho. Foi, então, que passou a haver uma preocupação com a imagem que passariam aos outros, mais especificamente com relação às vestes usadas no convívio social, de contexto colonial eurocêntrico.

Crane (2006) ainda acrescenta que os negros que podiam escolher, usavam a forma de vestir semelhante ao que viam nas pessoas em posição superior, imitando-os para poder alcançar o almejado respeito, tendo o corpo como uma representação de poder. Foi um longo processo para haver uma emancipação desse pensamento colonizado e para o abandono da ideia de uma suposta superioridade colonial dos referenciais eurocêntricos. Nesse ponto a moda agiu como uma importante ferramenta para a reafirmação e recuperação da identidade dos negros.

Ao longo dos anos a moda tornou-se um instrumento para contestar o racismo e as práticas discriminatórias que açoitavam o passado e o presente dos descendentes de escravizados. Foi também por meio dela que os negros puderam inspirar-se em reafirmar e resgatar sua autoestima perdida. Conseguiram, depois de muito tempo, sentir orgulho de si, de seu cabelo, de sua cor. A moda foi fundamental para a consolidação de algo que havia se perdido nas centenas de anos da escravidão: a identidade desse povo.

3 As expressões do racismo e reflexos sociais

Segundo Silvio de Almeida (2018, p. 25) “[...]racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam”. Reafirmando esse entendimento, Ribeiro (2018) aponta que racismo trata-se de um sistema de opressão que nega oportunidades a indivíduos ou grupos por conta de aspectos como a cor da pele.

Há ainda a distinção entre a definição de racismo, dos conceitos de discriminação e preconceito racial. A discriminação racial, podendo ser direta ou indireta, consiste no tratamento diferenciado – seja ele a exclusão, a restrição ou a preferência – de pessoas racialmente identificadas. Em relação ao preconceito racial, Almeida (2018, p. 25) descreve-o como “[...]o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado” conjugando julgamentos artificiais, geralmente inferiorizantes ou pejorativos.

Para que haja a mínima compreensão dos efeitos que a escravidão, as desigualdades e todos os tipos de discriminação deixaram de legado no país até hoje, é necessária a fragmentação do racismo para que o mesmo seja compreendido em suas várias faces, entre as mais discretas e invisíveis, até as mais diretas e explícitas. Entre as diversas instâncias em que o racismo se manifesta, são expostas e exemplificadas abaixo as três mais enraizadas no Brasil, e influentes na construção de estereótipos racistas relacionados à moda e a indumentária.

3.1 Racismo institucional

O racismo institucional manifesta-se em esferas públicas e privadas, consistindo nos resultados das instituições que agem de forma a privilegiar determinadas raças e desfavorecer outras. Está amplamente relacionado com o negligenciamento de serviços básicos como: saúde, educação, saneamento e segurança às pessoas por conta de sua cor, por exemplo. Trata-se da incapacidade dessas organizações, instituições e do Estado, de prover e fornecer serviços adequados e minimamente humanos aos indivíduos de diferentes cores e etnias, colocando-os, dessa forma, sempre em desvantagem no acesso aos serviços prestados por eles. De forma esclarecedora, Charles Hamilton e Kwame Ture (1967, p. 5) ilustram o racismo institucional, apontando um exemplo recorrente em sua sociedade na época - mas que ainda hoje se verifica, inclusive no Brasil - afirmando que quando

[...]quinhentos bebês negros morrem a cada ano por falta de comida adequada, abrigos e instalações médicas, e outros milhares são destruídos e mutilados fisicamente, emocionalmente e intelectualmente por causa das condições de pobreza e discriminação, na comunidade negra, isso é uma função do racismo institucional.

Exemplos equivalentes podem ser percebidos no Brasil em seus mais variados âmbitos. No que tange à segurança pública, o direito à liberdade e a relação entre cidadãos e polícia, por exemplo, nota-se de forma nítida e cruel a expressão

desse racismo por meio de dados e estatísticas. No ano de 1997 o grupo de Rap Racionais MC's, um dos mais importantes grupos do cenário Hip-Hop nacional, representando as comunidades periféricas de São Paulo, lançou um forte alerta nesse sentido, afirmando que “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial; a cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras; nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo” (RACIONAIS MC'S, 2019). As fontes dos dados são confirmadas pelo Movimento Nacional de Direito Humanos (MNDH), que luta desde 1982, principalmente em cima da questão da violência institucionalizada brasileira, possuindo atualmente o banco de dados mais completo no que diz respeito aos homicídios no país. Acessando a índices desse banco de dados, datados do ano de 1997 e apresentados por Oliveira, Lima e Santos (1998), constatou-se que a polícia mata três vezes mais negros do que brancos. As pesquisas também indicaram que em São Paulo os negros temem mais a polícia, principalmente os que já foram revistados pela mesma. Entretanto, apenas 34% dos brancos são revistados pela polícia, enquanto negros contabilizam 48% e pardos 46%.

Cerqueira e Bueno (2019) apresentaram estudos que apontaram que 75,5% das vítimas de homicídio no Brasil são negras. O estudo comparou, ainda, a dados de 2007 onde a porcentagem de negros assassinados era de 63,3%. Em números, equivale a 49,5 mil homicídios contra negros em relação a 16 mil de não negros – evidenciando assim, o crescimento dessa taxa com o passar dos tempos.

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2019), fonte que registra, compila e analisa dados e registros policiais relacionados a criminalidade, mostrou que entre as mortes decorrentes de intervenções policiais, 75,4% são de pessoas negras. Percebe-se então que “a cor/raça da vítima é uma das variáveis determinantes da violência policial, o biotipo ‘negro’ é o alvo predileto e, ao que tudo indica, de fácil identificação pela polícia” (OLIVEIRA; LIMA; SANTOS, 1998, p. 50). Assim, analisando e comparando os dados no decorrer dos anos de 1997 até 2018, percebe-se a manutenção do mesmo cenário que foi descrito na música dos Racionais MC's, salientando reflexos do racismo institucional na segurança pública.

Também não é difícil perceber reflexos do racismo institucional em outros âmbitos, igualmente importantes como a educação, a saúde e o trabalho – direitos resguardados pelo Art. 6º da Constituição Federal Brasileira. Divulgados pelo IBGE (2018), os dados coletados da Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar Contínua (PNAD Contínua) de 2017, escancararam a desigualdade associada ao racismo institucional, no viés educacional. Em resumo, constatou-se que no Brasil há, atualmente, 11,46 milhões de analfabetos. Desses, 73% são negros (pretos

ou pardos). A faixa etária da pesquisa também percebeu que a maior taxa de analfabetismo está presente em homens e mulheres com 60 anos ou mais, somando 5,87 milhões da parcela anteriormente citada – nesse setor, são 70% pretos ou pardos, contra 29% de brancos.

Analisando esses dados, conclui-se que não se trata apenas da educação que é disponibilizada atualmente, mas como também da educação que nunca foi viabilizada para o grupo social atingido pelos reflexos do racismo institucional. As taxas são reflexos do atraso de indivíduos que sequer tiveram acesso à alfabetização e que passaram por um processo de difícil e atrasada inserção nesse meio. A Constituição Brasileira de 1824, em seus Atos Oficiais, garantia instrução primária a cidadãos brasileiros. Entretanto, escravos africanos, mesmo que libertos, não entravam nessa lista por não terem nascido em nação brasileira, não lhes sendo permitido o acesso à escola (BRASIL, 2019). A proibição ainda foi reforçada em níveis estaduais, como no Rio de Janeiro, por exemplo. Por meio da Lei nº 1 de 1837, sobre a Instrução Primária do Rio de Janeiro que dizia, pelo Artigo 3, em transcrição literal: “[...]são proibidos de frequentar as Escolas Públicas: 1º Todas as pessoas que padecerem moléstias contagiosas; 2º Os escravos e os pretos Africanos, ainda que sejam livres ou libertos” (SOUSA, 2005, p. 199). Assim, entende-se que foi inclusive baseado em questões legais e tradicionais, que o racismo se institucionalizou no Brasil.

A mesma inacessibilidade aconteceu de forma semelhante no que diz respeito ao trabalho e a renda no Brasil. Por conta da abolição tardia, os efeitos sentidos pelos negros ainda é um tema em pauta. Segundo o IBGE (2017) a PNAD Contínua avaliou também os números de desempregados no país e constatou que no terceiro trimestre de 2017 havia 13 milhões de brasileiros desocupados, e que pretos e pardos ocupavam 63,7% dessa fatia. Em questões salariais foi observado que trabalhadores pretos e pardos tinham o rendimento médio de R\$ 1.531,00, enquanto os brancos tinham de R\$ 2.757,00. É uma evidente lacuna segregada que separa os privilegiados do restante da sociedade. E os autodeclarados pretos ou pardos geralmente ocupam espaço entre a maioria de prejudicados, salientando um paradoxo peculiar.

Comparando as estatísticas sociais supracitadas, que permearam a sociedade durante vários anos, até chegar à situação atual do país, nota-se o viés do preconceito racial presente nas instituições – como a segurança pública, a educação e a empregabilidade – evidenciando assim o racismo institucional em suas faces mais visíveis. Os dados e as estatísticas são indicativos de que há algo errado nas contas: uma população nacional que tem em sua maioria negros (pretos e pardos), que estão geralmente em desvantagem em todos os âmbitos relacionados a questões institucionais, abre espaço para um debate importante sobre a fábula da

meritocracia – o mito que alimenta as desigualdades. O benefício pelo mérito só pode ser reconhecido quando as oportunidades são para todos.

3.2 Racismo estrutural

Se as instituições perpetuam e reproduzem o racismo – como ficou compreendido na explanação anterior – isso significa que, de alguns modos, ele está presente no cotidiano e passa a ser visto como algo ‘normal’, como recorrente na sociedade. Ou seja, “as instituições são racistas porque a sociedade é racista”, afirma Almeida (2018, p. 36), um dos maiores pesquisadores contemporâneos no assunto. Assim, pode-se dizer que o racismo estrutural está relacionado à naturalização do preconceito contra determinadas etnias humanas, pautado em diferentes características físicas e culturais de determinados grupos, no transcurso da formatação da sociedade e dos pensamentos em torno desses contextos.

Não há desvencilhamento quando um sustenta o outro. Almeida (2018) explica que a reprodução dos comportamentos e práticas racistas de âmbito institucional só existem pois há, em todas as esferas sociais, a “normalização” da discriminação étnica – piadas, isolamentos, silenciamento, desigualdades, estereótipos negativos e violência em sua forma física. Essa naturalização do preconceito étnico é transmitida de forma quase ‘natural’ às instituições que a reproduzem, propagando e perpetuando de forma sistêmica as práticas racistas.

O racismo estrutural está amplamente relacionado às construções históricas derivadas de anos de escravidão e vida sub-humana. São resultados das condições que os negros foram colocados mesmo após a abolição da escravatura no Brasil, em 1888, sem indenizações, sem nenhum direito, com leis ao seu desfavor – que os proibiam de estudar, de se reunir e de comprar terras, por exemplo. Trata-se das práticas, dos hábitos e dos costumes embutidos no cotidiano que promovem o preconceito racial de uma forma camuflada e muitas vezes subentendida.

Surge com isso a também dificuldade da criminalização, visto que racismo é crime perante a Constituição Federal – Lei Federal nº 7.716 de 1989. Além de haver uma lacuna gigantesca de um século entre a abolição e a criação da lei

[...]o fato de parte expressiva da sociedade considerar ofensas raciais como “piadas”, como parte de um suposto espírito irreverente que grassa na cultura popular em virtude da democracia racial, é o tipo de argumento necessário para que o judiciário e o sistema de justiça em geral resistam em reconhecer casos de racismo, e que se considerem racionalmente neutros (ALMEIDA, 2018, p. 59).

As estruturas do racismo estão presentes, por exemplo, em forma de expressões linguísticas e se tornou quase que parte do vocabulário brasileiro. Algumas frases com teor racista que são propagadas no cotidiano, perpetuam a discriminação sem que se tome conta, fortalecendo também o racismo em sua esfera institucional. Mercado negro, magia negra, lista negra, inveja preta, a coisa tá preta, são apenas algumas das frases utilizadas no dia a dia, com a referência ao preto ou ao negro sempre sendo utilizada de forma a indicar algo desagradável, negativo ou desconfortável.

A palavra ‘denegrir’, segundo Lili Schwarcz (2020), significa “tornar escuro” e é comumente usada no sentido de desonra e difamação, carregando em si um enorme cunho racista – indicando que o ato de tornar negro seria algo ruim. ‘Mulata’ ou ‘mulato’, termos usados até hoje para designar homens e mulheres de cor parda ou mestiças, é pejorativo e vem desde os tempos da escravidão. A palavra faz referência ao filhote do cavalo com a jumenta, a mula, indicando os filhos de brancos com negras escravas. O termo pejorativo pode ser facilmente compreendido no poema da cordelista brasileira Jarid Arraes (2015), onde ela enfatiza que a palavra era usada a fim de debochar e depreciar a cor.

Almeida (2018, p. 38) aponta ainda que “comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção.” Isso abre espaço para o debate das necessárias mudanças individuais e o papel do Estado nesse processo, para então haver mudanças profundas nos âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais e religiosos.

3.3 Racismo religioso

Acredita-se que religião se trata de um conjunto de crenças e visões sobre o mundo, que estabelecem símbolos que relacionam a sociedade com a espiritualidade e valores morais. O Brasil é um Estado-Nação secular, ou laico, caracterizado pelo poder do Estado de ser oficialmente imparcial às questões religiosas. Significa que suas regras, leis e instituições públicas, não podem e nem devem ser estabelecidas com base em nenhuma religião. O Estado laico também abrange o que diz respeito a liberdade dos indivíduos, de professarem sua fé e credo, sejam eles quais forem.

Entretanto, é perceptível como todas as faces do racismo supracitadas ficam ainda mais evidentes quando os assuntos são as religiões de matriz africana. Não se trata apenas de intolerância religiosa, mas sim do que é o chamado de racismo religioso. A intimidação, destruição e tentativas de apagamento dessas religiões,

não tiveram seu início recente – desde quando os primeiros escravos chegaram ao Brasil, tiveram de se separar de suas crenças. D’Adesky (2005, p. 51) relata que “em sua chegada ao novo território brasileiro, os negros africanos foram imediatamente inseridos num diferente quadro simbólico religioso, numa ruptura total com a realidade anterior das sociedades africanas”. Considerando a diversidade cultural que cobre os diversos países do continente africano, fica saliente a multiplicidade religiosa e linguística que distinguia esses grupos na época da escravidão. Desse modo, com crenças e línguas diferentes, esses povos enfrentavam dificuldades na tentativa de reestabelecer seus padrões religiosos e crenças nessa nova realidade, além da repressão e apagamento promovidos pelos processos da escravidão.

Com essa ruptura de realidade os negros foram, além de escravizados por sua mão de obra, induzidos a compactuar com a religião de seus senhores, por meio de uma conversão obrigatória que resultou na “perseguição àqueles que tentaram permanecer fiéis às práticas de seus ancestrais” (D’ADESKY, 2005, p. 51). Porém, alguns grupos de negros resistiram a essa conversão. Foi então que houve a tentativa da assimilação das divindades negras aos santos católicos, sendo que o catolicismo encarnava o credo dos colonizadores e da elite branca europeia, fazendo com que as religiões de raízes africanas, sobrevivessem de alguma forma, mesmo que ‘disfarçadas’ no sincretismo. Como tudo no Brasil, símbolos e crenças que representavam os negros, foram ressignificados e muitos até invisibilizados ou criminalizados.

Santos *et al.* (2016) afirmou que entre 2005 e 2015, mais de 70% dos casos de ofensas, abusos e atos violentos registrados, foram contra praticantes de religiões de matrizes africanas como o candomblé e a umbanda. Um caso que inflamou a imprensa a nível nacional, foi o de Kayllane Campos, uma menina de 11 anos que foi apedrejada na cabeça, no subúrbio do Rio de Janeiro, quando voltava do culto de candomblé onde estava com a avó – que é mãe de santo. Ambas vestiam traje branco característico, quando alguns homens começaram a insultá-las e a proferir termos como “macumbeiras” e “vão para o inferno”. Os homens levantavam bíblias e jogavam pedras enfurecidos. Ao perceberem a gravidade da agressão, fugiram em ônibus após cometerem o crime (GLOBO, 2015).

É impossível desassociar a intolerância religiosa em casos como esse com o preconceito contra negros e africanos. Essas expressões nada mais são do que uma herança, dentre as incontáveis, que a escravidão deixou no país. São cicatrizes profundas que exigem medidas bruscas para que sejam solucionadas ou minimamente apaziguadas, bem como em todas as expressões do racismo relatadas, mas que não se encerram nas supracitadas, recortadas aqui para análise pela relação direta que apresentam com os casos a serem analisados nesse estudo.

4 O impacto da moda e indumentária nos racismos

As faces do racismo e seus respectivos impactos podem ser percebidos também na esfera da moda. Da mesma forma como a moda, em sua concepção mais ampla, influencia diretamente nas ocorrências das faces do racismo, além de outras não menos importantes e não mencionadas.

Cabe, nesse âmbito, apresentar a distinção das palavras moda e indumentária. A moda é, de acordo com Olivete (2014) uma das áreas do vestuário que é passageira, possui necessidade de constante renovação e normalmente acompanha o tempo em que é vivida. Enquanto a indumentária trata-se do estudo de roupas relacionadas a certas épocas e também está associada ao uso das vestimentas que possuem objetivo de utilização, como uniformes e fardas, por exemplo.

Em novembro de 2016, o Governo do Estado do Paraná – em parceria com a Assessoria Especial da Juventude e o Conselho Estadual de Promoção da Igualdade Racial – fez um experimento que demonstrou a correlação do racismo institucional com a indumentária. A campanha realizada contou com uma peça audiovisual intitulada “Teste de Imagem”, que consistiu na apresentação de imagens fotográficas, que retratavam o cotidiano de pessoas anônimas. Foi apresentada para dois grupos de profissionais de setores de recursos humanos, a fim de compreender suas percepções e reações espontâneas (PARANÁ, 2016). As fotos exibidas aos grupos possuíam como única diferença a cor de pele dos personagens (Figura 1). As mesmas ações capturadas nas fotos que foram representadas por pessoas brancas, foram também capturadas em outras imagens representadas por pessoas negras, executando as mesmas ações.



Figura 1 – Montagem com frames do audiovisual da campanha “Teste de Imagem”. Fonte: Adaptado de Paraná (2015).

A parcialidade e a diferença nas reações dos indivíduos, quando expostos aos dois tipos de representação imagética, é explícita e discrepante. Nos comentários imediatos os negros foram colocados em posições socialmente inferiores e foram descritos de maneira pejorativa, quase que instantaneamente. Como é perceptível na Figura 1, os negros estão vestidos de forma idêntica aos brancos. As posições dos corpos também se assemelham muito, podendo notar-se alguma mudança nas feições dos rostos ou detalhes de cenários, penteados, maquiagens, enquadramentos em algumas imagens, mas nada que possa induzir diretamente uma tomada de opinião tendenciosa generalizada.

Assim, o teste mostra como houve uma construção de estereótipos racistas nas interpretações, em uma sociedade que continua associando os não brancos de forma negativa, perigosa e ‘inferior’. A campanha também contou com a divulgação de um conteúdo de mídia social e mídia impressa (Figura 2), que trouxe informações e estatísticas sobre o racismo institucional, reafirmando a importância da abordagem desse assunto.



Figura 2 – Campanha utilizada pelo Governo do Estado do Paraná.
 Fonte: Almeida (2017, p. 1).

Dessa maneira, a campanha mostra como a indumentária e a moda podem impactar diretamente na distinção social entre brancos e negros, corroborando com os dados estatísticos já apresentados. Além disso, o cotidiano está repleto de fatos que demonstram a impossibilidade de interpretar esses acontecimentos com a justificativa de se tratar de ‘casos isolados’. Um exemplo recente ocorreu no dia 7 de abril de 2019, quando a mídia de massa divulgou que militares fuzilaram com cerca de 80 tiros um carro com ocupantes negros, em uma área pobre do Rio

de Janeiro. Segundo Gomes, Martins e Lannoy (2019), no carro estava a família do músico Evaldo dos Santos Rosa, de 51 anos que faleceu na hora. Estavam a caminho de um chá de bebê em um carro branco, sem vidro fumê. Segundo perícia realizada posteriormente pela Polícia Judiciária Militar, o laudo indicou que foram disparados 257 tiros de fuzil e pistola durante essa ação. Desses, 62 atingiram o veículo com a família (GOMES; MARTINS; LANNOY, 2019). Em resposta, as Forças Armadas alegaram que uma patrulha do Exército flagrou um assalto na região e que o carro roubado tinha a mesma cor que o carro de Evaldo, porém, outra marca e outro modelo. Assim, os militares alegaram ter confundido o veículo com o dos assaltantes. ‘Equívocos’ como esse elucidam e reforçam a diferenciação no tratamento social entre brancos e negros. As manifestações dos racismos na esfera da moda também são notadas além da interpretação social, que correlaciona indivíduos com profissões ou intenções, de acordo com suas roupas, e dos aspectos da comunicação publicitária mercadológica. No design de estampas, por exemplo, a marca carioca Maria Filó, fundada em 1997, através de seu site afirma celebrar a figura feminina e que deseja surpreender mesclando o clássico com o moderno em suas coleções. Em 2016 a coleção de primavera/verão – intitulada “Pindorama” – foi lançada pela marca, apresentando em seu mix estampas florais com frutas e sementes. Porém, uma estampa específica (Figura 3), foi alvo de necessário boicote por parte de consumidores.



Figura 3 – Item a venda no site da marca e detalhe da estampa.
 Fonte: Folha de São Paulo (2016).

A estampa (Figura 3) mostra uma escrava negra com um bebê no colo e um cesto na cabeça, servindo uma mulher branca ao lado de outras escravas que

parecem cozinhar. Além da apologia ao racismo, o período da escravidão aparece no item, servindo como forma de homenagem ou puro apelo estético comercial de uma história tão dolorosa e marcante para os povos negros. O fato desse problema ter sido notado com a peça já no cabide para venda, exige uma reflexão sobre o fato dessa vestimenta ter passado por todas as linhas de produção, até ser distribuída entre as lojas físicas e ser exposta aos clientes, sem nenhum impedimento. A primeira pessoa que teve acesso à peça em loja e emitiu sua opinião em seu perfil na rede social Facebook, conseguiu chegar à marca Maria Filó em pouco tempo com sua postagem.

Após as críticas, a marca afirmou que a estampa teria sido inspirada por obras de Jean-Baptiste Debret, pintor francês, responsável por muitas obras que retrataram o cotidiano dos escravos brasileiros no século XIX e que tomaria providências cabíveis para remoção das peças das lojas. Decorrente desse fato, ainda em 2016 a empresa uniu-se ao Instituto Identidades do Brasil, para promover ações internas para dialogar abertamente sobre o tema igualdade racial.

O acontecimento foi um demonstrativo do racismo presente na moda. Em pronunciamento a respeito do assunto, a atriz Taís Araújo (2016, p. 1) fez uma ressalva significativa sobre esta temática: “a escravidão não pode virar pop, não pode ser vendida como uma peça de moda. A moda nos representa, nos posiciona, nos empodera, comunica quem somos. Não se pode fazer dela uma vitrine de uma história da qual devemos nos envergonhar”.

Mais uma vez corroborando com o fato de que não se tratar de ‘caso isolado’, algo semelhante se passou com a marca Farm em 2017, quando internautas perceberam racismo explícito em estampa da grife carioca, que após as críticas, teve o mesmo procedimento da marca Maria Filó – pediu desculpas e tirou de circulação as peças com a estampa (GELEDÉS, 2017).

Além de outros exemplos que podem ser facilmente encontrados em sites de busca na internet, algumas questões salientam-se da tensão entre esses fatos e os aspectos teóricos até aqui abordados: a reincidência de casos de racismo tão explícitos, em uma época que há tanto acesso à informação, pode refletir a ausência de pensamento crítico de algumas marcas na hora de conceber suas coleções? Ou pode representar, ainda, a ausência de profissionais negros nos setores, desde a concepção e criação, até a produção das peças? Ou fatos como esses estão se tornando comuns e passando despercebidos de olhares que possuem o racismo estrutural como filtro de visão, já não percebendo ou camuflando acontecimentos desse gênero?

4.1 A importância da representatividade

Na sociedade contemporânea, por meio da representatividade midiática e comunicacional, milhões de indivíduos podem sentir-se pertencentes a certos grupos, os quais integram de alguma forma – seja por meio de características físicas, comportamentais ou socioculturais. Djamila Ribeiro (2016) entende que é importante que a população negra ocupe espaços em que historicamente não esteve representada. Porém, a pesquisadora reforça a importância de que não basta ocupar os espaços e preenchê-los com a reprodução de lógicas e discursos de reafirmação de políticas preconceituosas que vão contra a população negra. Por isso, para a autora, é preciso ocupar os espaços, mas é necessário estar lá para modificá-los. É importante que esses espaços possam ser ocupados de modo a ultrapassar as estruturas, pois não basta ter várias pessoas negras ocupando algum espaço, enquanto a juventude negra periférica segue morrendo e sofrendo graves violações de direitos humanos.

Representatividade vem do efeito de sentir-se representado por algo maior no escopo social, como movimentos, grandes mídias corporativas ou redes sociais, que atualmente são os meios por onde a mesma mais se manifesta. As grandes mídias são os principais meios de comunicação de massa responsáveis por transmitir e difundir conteúdos informativos e jornalísticos. O seu poder é irrefutável quando se tem o conhecimento da relevância que elas têm para a população brasileira: 89% dos brasileiros assistem televisão para manterem-se informados. Desses, 77% assistem todos os dias, de acordo com a Pesquisa Brasileira de Mídia (2016), realizada pela Secretaria de Comunicação Social do Governo Federal (BRASIL, 2016).

A questão que se torna pertinente a essa altura é sobre como o negro é representado nesses meios midiáticos tão expectados pelo público brasileiro. Segundo D'Adesky (2005) os negros representam, em média, 4% das aparições nos meios televisivos e quase sempre de forma que reforça o racismo e a segregação: em papéis coadjuvantes ou ainda como serviçais e quando empregados a cargo de publicidades, estão sempre associados às marcas populares. Quando não são invisibilizados, a imagem dos negros é atrelada a aspectos negativos na mídia, associadas a malandragem ou a pobreza. “A mídia aparece como uma dinâmica das relações interétnicas, suscetível de orientar atitudes e de provocar mudanças no interior das sociedades” (D'ADESKY, 2005, p. 88). Assim, a exclusão do negro na televisão reafirma estereótipos sociais criados sobre os mesmos e alimenta, ainda, um imaginário de desprezo desses indivíduos.

Esse universo imaginário traz consigo efeitos imensuráveis que refletem na falta de referências para a construção de identidades de pessoas negras. Em seu

livro “Na minha pele”, o ator Lázaro Ramos elucida o assunto e abre uma questão que paira sobre essa discussão: “Se não existirem referências da cultura negra, ou se todas elas forem negativas ou por demais insignificantes, isso não impactará diretamente na nossa capacidade de sonhar, de nos sentirmos possíveis, de nos identificarmos com alguém?” (RAMOS, 2017, p. 52). A falta de referências, também na infância, faz com que crianças negras cresçam sem perspectiva de identidade com seus semelhantes – sem uma modelo negra famosa, sem uma princesa afrodescendente com seu castelo, sem bonecas de seu tom de pele, sem super-heróis negros importantes.

Na indústria da moda, a representatividade é um assunto efervescente em pauta. Segundo Batista Júnior (2019) o diretor criativo da marca parisiense Balmain, Olivier Rousteing, um negro de apenas 33 anos, fez subir o lucro da grife de 24 para 150 milhões de euros. Para o estilista, a prospecção da moda para os próximos anos não deve ser focada na tecnologia com a criação de materiais e tecidos biodegradáveis, mas sim, prioritariamente, sobre métodos e formas de fazer uma moda mais inclusiva e menos racista e arcaica. Rousteing, em entrevista a Batista Júnior (2019, p. 1) afirmou “não adianta uma marca colocar três modelos negros na passarela, em um total de oitenta meninas, para mostrar diversidade. Há diversidade no time de criação ou vendas? Não? Então não passa de marketing”. Afirmarções acerca da genuinidade das ações em prol da diversidade foram pautas da entrevista supracitada, se há, de fato, coerência nas lutas das grandes marcas ou se são somente demandas de mercado.

O caso de Tyler Mitchell também possui um viés importante na abordagem da representatividade. O fotógrafo de 24 anos, nascido e criado no Brooklyn, em New York, foi o escolhido por Beyoncé para registrar a capa da edição mais importante do ano de 2018 para a revista americana Vogue. A cantora recebeu aval positivo da editora-chefe para controlar toda a edição do mês de setembro daquele ano. Assim, foi a primeira vez em 126 anos de publicação que um negro assinou uma capa da Vogue (ESTEVÃO, 2018). Foi um marco histórico – a percepção fotográfica contando com outra visão depois de um século sob domínio de fotógrafos brancos dentro do contexto da revista – que demonstra o quão lento são os passos que a representatividade dá nas mídias e na moda. É um sinal de que ainda há muito a ser trabalhado nessas indústrias, um longo caminho a ser percorrido para que acontecimentos como esse deixem de ser históricos e passem a ser corriqueiros. Negros já ocuparam várias capas da Vogue ao longo desses 126 anos, entretanto, por trás das câmeras, sempre havia fotógrafos brancos. A nova visão e os novos horizontes trazidos por Mitchell trazem, de certa forma, um discurso de esperança por uma moda mais representativa.

A representatividade entra em divergência com a genuinidade das marcas

de moda, quando dá-se atenção a um caso relevante para o universo da moda ocorrido em 2019. A marca italiana Gucci foi acusada de racismo após pôr à venda um suéter fazendo alusão ao *blackface* (Figura 4), prática que remete aos papéis teatrais feitos em meados do século XIX, por atores brancos para representar pessoas negras de forma exagerada, cômica e ridicularizada (Figura 5).

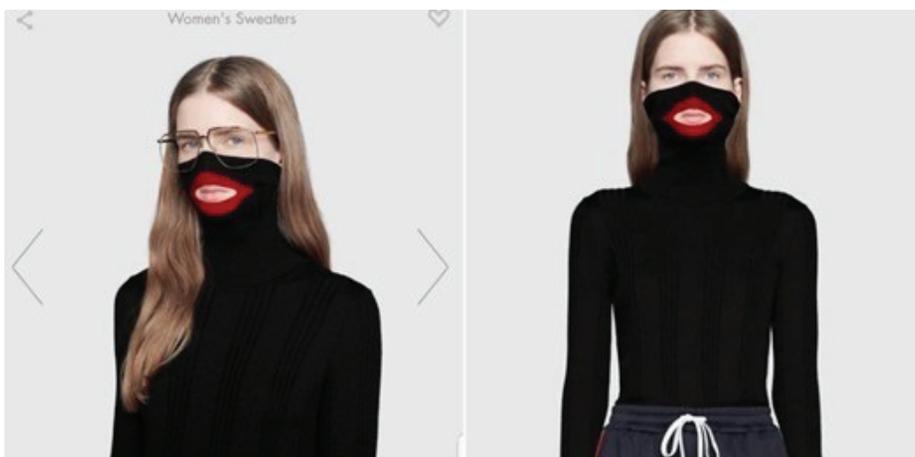


Figura 4 – Suéter colocado à venda no site oficial da marca Gucci.
Fonte: FASHIONISTA (2019, p. 1).



Figura 5 – Ator fazendo blackface, em 1925.
Fonte: Clark (2019, p. 1).

A peça preta com gola alta em formato de balaclava (Figura 4), que possuía grandes lábios vermelhos, causou revolta e boicote entre consumidores. Segundo

Estevão (2019) famosos, inclusive como os *rappers* 50 Cent e Soulja Boy, eram adeptos da marca e se pronunciaram negativamente, trazendo à tona a importância da representatividade no *staff* das marcas. A Gucci tentou, por meio de cartas abertas, pedir profundas desculpas e se retratar com seus consumidores, fato que perceptivelmente não ocorreu, visto que os lucros da empresa despencaram após essa acusação de racismo.

Em contrapartida, o ocorrido resultou na criação de um departamento especial dentro da empresa. A divisão de diversidade, equidade e inclusão, é dirigida pela advogada Renée Tirado, que é responsável por implementar estratégias globais de igualdade, como por exemplo o aumento da diversidade dentro das equipes de criação e desenvolvimento da grife.

Para fazer uma moda sustentável ou ter a preocupação com a tecnologia pela qual a moda flutuará no futuro, é necessária a compreensão desse sistema como ferramenta de desconstrução de imaginários colonialistas, bem como para a construção de atuações que sejam intrinsecamente antirracistas. Assim, trazendo questionamentos diários sobre como a moda pode tentar reverter as consequências deixadas pela escravidão e como ela pode combater opressões para com os negros nesse âmbito e além.

5 Métodos de pesquisa

O presente estudo, de cunho exploratório e descritivo, teve como intenção principal a compreensão e a familiarização do assunto. Visou identificar como a moda pode servir como instrumento de desconstrução de estereótipos racistas enraizados negativamente na sociedade. Contou com embasamento teórico científico e análises de casos englobados ao tema tratado.

A pesquisa teve abordagem qualitativa e os procedimentos técnicos foram bibliográficos e documentais, contando também com pesquisa de levantamento. Por meio de livros, artigos, matérias e textos jornalísticos e investigativos, documentos visuais e audiovisuais, além de entrevistas, a pesquisadora pôde correlacionar os assuntos abordados com a ideia inicial, onde obteve embasamento necessário para prosseguir com questionários em campo.

Para confrontar as hipóteses da pesquisa, enfatizada como estudo científico pautado na área de interesse dos estudos em moda, realizou-se uma pesquisa de levantamento, para imersão no assunto de acordo com o ponto de vista de pessoas pretas, com vivências correlatas ao tema central da pesquisa. O questionário foi composto por quatro perguntas abertas. A amostra foi constituída com base no entendimento de que a pesquisa possuía um notório viés simbólico e subjetivo,

sendo necessário um grau de intimidade com as pessoas às quais seriam direcionadas as perguntas. Levando isso em conta, o critério foi pautado em abordar as redes de contatos pessoais dos pesquisadores, de forma que a proximidade na relação possibilitou uma entrevista mais afeiçoada e pessoal. A faixa etária foi estabelecida entre 17 e 25 anos, por ser uma faixa de idade pertencente a geração Z – caracterizada por pessoas que buscam questionar as formas de consumo atual com mais preocupação; que exigem ética, transparência e consciência social de países e marcas; que possuem voz ativa e coletiva nas urnas, ruas e principalmente nas mídias (ESTEVÃO, 2019 B).

A pesquisa foi distribuída aos indivíduos via WhatsApp no período do dia 07 a 13 de outubro de 2019. Os participantes responderam os questionários sem a presença dos pesquisadores, utilizando o tempo individual necessário. Ao término do prazo estabelecido, foram obtidos 20 questionários. Entretanto, é importante frisar que, apesar dos critérios estabelecidos, muitos indivíduos não se sentiram à vontade para responder as perguntas por acharem de cunho muito pessoal, limitando então o número de respondentes da pesquisa.

As questões foram elaboradas a partir de aspectos que se salientavam durante as pesquisas bibliográficas e documentais, bem como de diálogos com amigos e conhecidos negros, que relatavam suas vivências e experiências informalmente em conversas. Dessa maneira, foram estabelecidas as seguintes perguntas: você toma algum cuidado especial na hora de escolher as roupas antes de sair de casa pensando na forma como será tratado? Algum dia sua vestimenta foi pretexto para alguma atitude racista? Quando você era criança, ouvia algo de seus pais em relação às suas roupas ou a sua forma de vestir-se? Como você acha que a moda pode ajudar a desconstruir a imagem negativa estereotipada racista, construída socialmente sobre os corpos negros?

As respostas foram devolvidas em forma escrita e oral. As três primeiras, quantificáveis, foram tabuladas e transformadas em percentuais quantitativos através de planilhas eletrônicas. A análise também qualitativa dos resultados, principalmente da quarta questão, relativa à pergunta de pesquisa e as hipóteses desse trabalho, se deu através da sua interpretação e da sua discussão embasada em todo o conteúdo contido no presente trabalho. A seguir, a análise de forma detalhada é apresentada.

6 Análise dos resultados

O questionário com perguntas abertas conseguiu apontar de forma concreta algumas das faces dos racismos que marcam a sociedade atual, além de frisar

correlações entre aspectos técnicos e teóricos apresentados nesse estudo e o cotidiano de negros na cidade de Brusque.

Quando questionados se tomam algum cuidado diferenciado na hora de escolher a roupa antes de sair de casa, pensando na forma em como serão tratados socialmente, 75% dos respondentes disseram que tomam esse cuidado, 15% optaram pela opção talvez e 10% não se atentam a isso. Chama atenção a resposta particular do entrevistado Akin³, de 17 anos: “Os negros têm a ideia de que estão em desvantagem, sabe? Então, estão sempre tentando achar algum jeito de se igualar [...]. Acho que a roupa acaba sendo um caminho, por isso a gente vê muitos negros gastando com roupas caras, pelo fato de quererem se sentir iguais aos outros”. Reiterando a ideia da busca por status social, aceitação e pertencimento através da vestimenta.

Já Hanna, de 23 anos, afirmou que toma cuidados especiais não unicamente pelo fato de ser negra, mas também por ser mulher: “a preocupação vai além do que os outros vão achar esteticamente. Penso na minha segurança, se meu corpo vai ficar exposto demais e se isso pode passar uma mensagem deturpada às outras pessoas”. O racismo que perpetuou a noção das ‘mulheres da cor do pecado’ foi pedestal fundamental para a construção de estereótipos que exaltam a sexualidade e o erotismo da mulher negra, resultando na hipersexualização.

A maioria dos questionados entrou em um consenso de que a vestimenta em si, pode ter sido um agravante para atitudes de cunho racista, mas, em geral, concordaram que a cor da pele negra, de fato, foi o real motivo. Entre o número total de entrevistados, 65% responderam que sua vestimenta já foi pretexto para alguma atitude racista; 20% responderam que nunca foi pretexto e 15% disseram que talvez a veste tenha influenciado certas experiências racistas. Relatos de abuso policial, reflexos do racismo institucional aqui já citado, foram evidenciados pelo entrevistado Zulu, referente a essa questão: “um dia fui enquadrado [pela polícia] e perguntei o porquê de ser enquadrado. O policial disse que minha vestimenta me tornava suspeito”. Zulu disse que sempre fez uso de roupas mais largas, mas que, segundo o policial, poderiam ser usadas para disfarçar armamentos ou objetos de furtos. Outro entrevistado comentou sobre como, na adolescência, era chamado de “favelado” por usar roupas maiores e mais largas, geralmente herdadas dos pais e irmãos, provenientes de doações, ou por comprar roupas falsificadas. “Na adolescência, minha mãe disse que eu seria confundida com bandido, porque usava roupas rasgadas”, afirmou Imani, que complementou o assunto fazendo referência à questão do mercado de trabalho, que engloba o recorte do racismo institucional já referido:



3 Todos os nomes contidos nessa análise de resultados são fictícios, a fim de preservar a identidade dos entrevistados.

Me senti desprezada em uma dinâmica seletiva para um estágio. Eu estava passando por uma situação financeira bem difícil e não tinha uma roupa bonita ou nova. Eu, modéstia à parte, fui a melhor na dinâmica, por palavras de meus concorrentes. Eram duas vagas e eu fiquei em terceiro. Em outro caso, foi pelo cabelo trançado, fui convidada para trabalhar em um local e me pediram para tirar as tranças.

Relatando outra experiência, Imani citou que um dia, quando foi ao supermercado comprar vinho, estava usando uma bermuda com chinelos. O segurança seguiu-a por três vezes dentro do estabelecimento, parando perto da mesma e a observando escolher a mercadoria.

Em relação a pergunta número 3, onde foram questionados se ouviam algo de seus pais ou familiares, quando eram crianças, em relação ao modo de vestir-se, foi possível perceber que 85% deles afirmaram que ouviam alertas e recomendações sobre o uso de determinadas roupas e 15% disseram não se recordarem. O veto de uso da cor preta ou tons fechados nas roupas foi relatado por uma parcela dos entrevistados, como pode ser percebido nas palavras de Jamila: “Gosto muito de roupas escuras e já ouvi comentários como: dessa forma tu vai sumir, parece uma coisa só”. Corroborando com essa linha de raciocínio, outra interrogada concluiu: “minha família falava que se eu colocasse uma roupa toda preta, teria que andar sorrindo”. Fica claro que a vestimenta passa a atuar como um gatilho na sociedade que possui imaginários racistas, praticamente como um aval para atitudes a serem cometidas a qualquer momento com pessoas negras.

Na pergunta número 4, os respondentes foram questionados sobre como achavam que a moda poderia ajudar a desconstruir a imagem negativa estereotipada racista construída socialmente sobre os corpos negros. A pesquisa já havia, inicialmente, prospectado hipóteses para essa pergunta por meio de estudos críticos derivados da vivência acadêmica e profissional dos pesquisadores. Mas, é o depoimento das pessoas afetadas diretamente por essas questões que revela suas percepções com relação ao complexo sistema produtivo e mercado da moda, que antecedem a representatividade midiática, tão em voga na contemporaneidade por ser mais percebida e debatida.

Por tratar-se de uma pergunta que envolve um teor de pensamento crítico, nem todas as pessoas expressaram claramente discernimento sobre esses aspectos contemporâneos. Entretanto, os entrevistados contribuíram com ideias que corroboraram com algumas hipóteses da pesquisa. As respostas tiveram muito enfoque na representatividade e na visibilidade, não somente externas – os desfiles, o marketing e tudo aquilo que é possível verificar primordialmente nas ações de comunicação das marcas – mas também internas, como nos *staff* e equipes

responsáveis por fazer acontecer grandes e pequenas marcas de moda, desde a concepção das peças até o processo de venda. Amir corrobora com essa linha de raciocínio afirmando:

Em nossa sociedade há uma grande desvalorização da cultura negra, assim como do próprio negro. Nesse aspecto a moda pode colaborar para mudar essa realidade, fomentando a valorização da cultura negra e dando espaço para pessoas negras no papel tanto de profissionais, quanto de consumidores de moda. Podendo, assim, mostrar que a cultura negra é relevante, bonita e também faz parte da cultura do país.

Sobre o tema, a entrevistada Anulika arremata esse nó concluindo: “Botar pessoas negras em altos cargos ou incentivar a construir suas marcas pode ajudar também, já que traz visão e referências da cultura afro”. Outro ponto relevante levantado foi sobre a importância do não branqueamento de pessoas negras para se adaptarem no meio da moda, como o alisamento de cabelos e uso de maquiagem para afinar os lábios ou clarear a pele. Uma proposta muito interessante foi pautada pela entrevistada Nailah, que acredita que “o Afrofuturismo, como inspiração para a moda, vem mudando a nossa visão estética, ajudando na descolonização do pensamento e criando narrativas e inspirações afro, tanto para a vida, quanto para a moda”. O Afrofuturismo, segundo Brasil (2015, p. 1), é um movimento “pluridisciplinar que utiliza a música, as artes plásticas, a moda, [...] e que estabelece o encontro entre a história, o resgate da mitologia e cosmologias africanas com a tecnologia, a ciência, o novo e inexplorado”. Ou seja, um movimento que pensa nas artes, na política, na filosofia, na ciência, na tecnologia e outras áreas, indo ao encontro da ancestralidade africana para estabelecer outra perspectiva de presente e de futuro.

A partir das respostas dos protagonistas negros aos temas abordados, pôde-se estabelecer uma correlação entre o pensamento desses indivíduos e as duas primeiras hipóteses apresentadas na introdução desse estudo. Assim, de certa forma, a maioria dos entrevistados reafirma a necessidade de proporcionar visibilidade às pessoas negras nas indústrias e mercados da moda, que refletem e por vezes espargem grandes impactos causados pelos racismos na sociedade e que também mantêm os padrões eurocêntricos de beleza perpetuados, que ocasionaram nessa falta de representação racial que é observada atualmente.

7 Considerações finais

Tendo em mente a importância da sociologia e do pensamento crítico para todas as áreas humanas, não sendo diferente na moda, o presente trabalho pode ter grande contribuição nos aspectos sociais da matéria. Compreender que além de consumidores há indivíduos com ambições, anseios e sentimentos, é importante para que se construa uma moda com mais igualdade e empatia, com mais acessibilidade e espaço para pessoas negras. Percebendo que o mercado dessa indústria vai muito além do que simplesmente criar e vender tendências, faz-se necessário um olhar mais a fundo em questões humanas e sociais, não esquecendo que a moda e os aspectos sociopolíticos andam lado a lado, desde o passado até o futuro.

Considerando que o Brasil é o país com maior número de negros fora da África, urge um novo olhar e uma nova prática decolonial sobre os processos de moda, desde a formação acadêmica de profissionais, passando por todas as instâncias produtivas, de oferta e de compra. O questionário de perguntas abertas foi agente fundamental para a construção, não só da análise dos resultados da pesquisa, mas do trabalho como um todo, servindo como alicerce para explicitar vivências dos racismos no cotidiano da cidade de Brusque e correlacionar a opinião dos entrevistados com os dados levantados no estudo. Sendo assim, os entrevistados, em seus legítimos lugares de fala, reiteraram algumas ideias que a pesquisa havia planejado para a problemática do estudo e entraram em um consenso importante sobre a falta de representatividade, tanto nas grandes mídias de moda, quanto nos processos criativos e produtivos.

Falaram também sobre a falta de marcas essencialmente voltadas aos corpos negros como público-alvo, ponto que anda em paralelo com a falta de representatividade nas áreas de trabalho das marcas de moda, principalmente na criação e desenvolvimento. Trata-se de possuir alguém para se espelhar, de se enxergar e enxergar seus semelhantes ao seu redor. Algo que é muito pouco visto no cenário da moda contemporânea.

Das hipóteses propostas pelo estudo, aspectos sobre representatividade na indústria e mídia da moda, que sintetizam os reflexos derivados das duas primeiras hipóteses (a criação de políticas, regras e legislação mais rígidas perante a representação racial em desfiles e mídias sociais de marketing e publicidade, que soaria como uma solução regular e efetiva no que diz respeito a visibilidade nesse mercado e indústria; a abertura de possibilidades e a valorização de pessoas negras, não somente nas passarelas ou em frente às câmeras, mas do mesmo modo que isso esteja presente na organização e equipes de trabalho das marcas de moda), foram levantadas e muito frisadas entre os entrevistados.

Porém, chamou atenção a inexistência do entendimento relativo à terceira hipótese (o boicote ou o cancelamento de marcas de moda, artistas ou influenciadores relacionados ao meio que fazem alusão ou propagação do racismo ou que, de forma direta ou indireta, agem com discriminação perante as pessoas negras), que talvez exija um teor de pensamento e consciência crítica mais efetivos ou radicais. Entendeu-se que a descolonização dos saberes e dos fazeres é primordial para minar a propagação do pensamento eurocêntrico que rege a contemporaneidade no mundo globalizado neoliberal, principalmente no campo da moda. E isso só se consegue com processos educacionais decoloniais, desde o ensino básico até os postos de trabalho.

Somente a partir da educação do pensamento crítico e inclusivo o cidadão pode compreender a sua força individual e coletiva. Desse modo, processos de boicote às marcas racistas ou preconceituosas poderão ser entendidos como ferramentas efetivas, para que os públicos pleiteiem seus interesses socioculturais e comerciais. As sociedades, por toda parte, são sempre compostas por indivíduos que, quando tomarem consciência de sua força enquanto grupo, realizarão as transformações sociais urgentes em cada contexto específico.

Os resultados que foram analisados nessa pesquisa têm grande relevância para os novos rumos que a moda tem tomado no mundo atual, onde já se podem perceber alguns passos no sentido da transformação, como desfiles voltados a moda ativista e o crescimento de marcas com o propósito inclusivo. Nesse contexto, há mais conscientização por meio de consumidores e há mais responsabilidade de marcas e empresas do ramo. Por isso, estudos relacionados aos contextos sociais e questões acerca da equidade, preconceito e inclusão com enfoque na moda e indumentária, deverão ser cada vez mais comuns e importantes para o meio científico.

Por ser um assunto complexo e plural, houve limitações de tempo e de espaço para discorrer sobre o assunto pautado. Muitos outros recortes que têm igual importância para esse trabalho não puderam ser desmembrados de forma adequada, fato esse que abre a possibilidade de continuação da presente pesquisa em novos estudos relacionados.

Por meio desse trabalho os autores reconhecem seus privilégios como pessoas brancas e usam seu espaço de pesquisa para abordar uma temática que consideram relevante para a transformação da indústria da moda e, por conseguinte, da sociedade. Entender os impactos da escravidão no sistema atual da sociedade brasileira e entender a falta de reparação histórica nos mais variados setores, são os pontos de partida para compreender que ainda há muito para se lutar e debater, inclusive na indústria da moda. Levantando essa bandeira, o presente estudo torna visível esse debate no meio acadêmico. As lutas antirracistas não são só fun-

damentais, são imprescindíveis em busca de uma moda com mais justiça, empatia e respeito. A luta segue, continuamente.

Referências

ALMEIDA, Rafael de. **Governo do Paraná mostra em campanhas o que significa racismo institucional**. 17 nov. 2016. Disponível em: <https://www.b9.com.br/68274/governo-do-parana-mostra-em-campanha-o-que-significa-racismo-institucional/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, Tais. **Facebook, rede social**. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/taisdeverdade/photos/a.467026363422100/595300150594720/?%20Type=3> . Acesso em: 28 jun. 2021.

ARRAES, Jarid. **Não me chame de mulata**. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nao-chame-de-mulata/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

BATISTA JÚNIOR, João. **Olivier Rousteing: ‘a moda é racista’**. 27 ago. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/balmain-olivier-rousteing-a-moda-e-racista/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

BRASIL, Luisa. **Dossiê Afrofuturismo: saiba mais sobre o movimento cultural**. 24 set. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-o-movimento-cultural/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição política do império do Brasil** (de 25 de março de 1824). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm . Acesso em: 28 jun. 2021.

BRASIL. Secretaria de Comunicação Social. **Pesquisa brasileira de mídia: relatório final**. 2016. Disponível em: <http://dadosabertos.presidencia.gov.br/dataset/pesquisa-brasileira-de-midia-2016> . Acesso em: 28 jun. 2021.

BRASIL. Senado Federal. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_03.07.2019/art_6_.asp . Acesso em: 28 jun. 2021.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2003.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). **Atlas da violência 2019**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019> . Acesso em: 28 jun. 2021.

CLARK, Alexis. How the history of blackface is rooted in racism. **History**. 15 fev. 2019. Disponível em: <https://www.history.com/news/blackface-history-racism-origins> . Acesso em: 28 jun. 2021.

COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2013.

D' ADESKY, Jacques. **Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

ESTEVÃO, Ilka Maria. Beyoncé é capa da Vogue: veja curiosidades dos bastidores. **Metrópoles**. 06 ago. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/beyonce-e-capada-vogue-veja-curiosidades-dos-bastidores> . Acesso em: 28 jun. 2021.

_____. Lucros da Gucci despencam após episódio envolvendo blackface. **Metrópoles**. 31 jul. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/lucros-da-gucci-despencam-apos-episodio-envolvendo-blackface> . Acesso em: 28 jun. 2021.

_____. Saiba como a geração Z impacta a moda e influencia as marcas. **Metrópoles**. 22 ago. 2019 B. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/saiba-como-a-geracao-z-impacta-a-moda-e-influencia-as-marcas> . Acesso em: 18 ago. 2021.

FASHIONISTA. **Gucci apologizes for controversial 'blackface' sweater**. Disponível em: <https://fashionista.com/2019/02/gucci-blackface-sweater-controversy> . Acesso em: 28 jun. 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Marca de roupas cria estampa com desenho racista e revolta consumidores**. 14 out. 2016. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2016/10/marca-de-roupas-cria-estampa-com-desenho-racista-e-revolta-consumidores.shtml> . Acesso em: 28 jun. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública**. 2019. Disponível em: https://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Anuario-2019-FINAL_21.10.19.pdf . Acesso em: 28 jun. 2021.

PRESTA, Gustavo Antoniuk; CASAGRANDE, Marcela Luiza. O ato de vestir: o negro entre a moda e a sobrevivência. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 14-44, Ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>



GELEDÉS. **Casos de Racismo: estampa Farm**. 15 jul. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/esta-estampa-da-farm-levantou-um-novo-debate-sobre-racismo-no-mercado-da-moda/> . Acesso em: 28 jun. 2021.

GLOBO. **Menina vítima de intolerância religiosa diz que vai ser difícil esquecer pedrada**. G1 16 jun. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/06/menina-vitima-de-intolerancia-religiosa-diz-que-vai-ser-dificil-esquecer-pedrada.html> . Acesso em: 28 jun. 2021.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: SENAC, 2010.

GOMES, Marcelo; MARTINS, Marco Antônio; LANNOY, Carlos de. **MP Militar denuncia 12 homens do exército por ação com morte de músico e catador no Rio**. Globonews, G1 Rio e TV Globo. 10 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/10/mp-militar-denuncia-12-militares-por-acao-com-morte-de-musico-e-catador-em-guadalupe-rio.ghtml> . Acesso em: 28 jun. 2021.

HAMILTON, Charles V.; TURE, Kwame. **Black power: politics of liberation in America**. Nova York: RandomHouse, 1967.

IBGE. **Pesquisa nacional por amostras de domicílios contínua**. 2018. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101657_informativo.pdf . Acesso em 28 jun. 2021.

_____. **Pretos ou pardos são 63,7% dos desocupados**. 2017. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18013-pretos-ou-pardos-sao-63-7-dos-desocupados> . Acesso em: 28 jun. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Dijaci David de; LIMA, Ricardo Barbosa; SANTOS, Sales Augusto dos. **A cor do medo: homicídios e relações raciais no Brasil**. Brasília: UnB, 1998.

OLIVETE, Ana Luiza. **Áreas do vestuário: indumentária, moda e figurino**. Disponível em: <https://audaces.com/areas-do-vestuario-indumentaria-moda-e-figurino/#:~:text=Vestu%C3%A1rio%20%C3%A9%20o%20conjunto%20de,%3A%20indument%C3%A1ria%2C%20moda%20e%20figurino> . Acesso em: 28 jun. 2021.

PARANÁ. Governo do Estado. **Teste de Imagem**. YouTube, Master Comunica-

ção, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xvDcD3_y5EQ . Acesso em: 28 jun. 2021.

RACIONAIS MC's. Youtube. **Capítulo 4 Versículo 3**. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8> . Acesso em 28 jun. 2021.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RIBEIRO, Djamila. **Você sabe o que é racismo?** YouTube, Canal GNT. 03 set 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dU-hqu7aqj4> . Acesso em 19.08.2021.

_____. **Representatividade no feminismo negro**. YouTube, TV Boitempo. 16 jun 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Sni41OkZnE> . Acesso em 19.08.2021.

SANTOS, Ivanir dos et al. (org.). **Intolerância religiosa no Brasil: relatório e balanço**. Rio de Janeiro: CEAP, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2018/08/relatorio-final-port-2.pdf> . Acesso em: 28 jun. 2021.

SCARANO, Julita. **Roupas de escravos e de forros**. Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 3, n. 1, p. 51-61, nov. 1992. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645492> . Acesso em: 28 jun. 2021.

SCHWARCZ, Lili. **16 termos racistas pra abolir do seu vocabulário**. Youtube, Lili Schwarcz. 05 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjSzfo3Jlew> . Acesso em 19.08.2021.

SOUSA, Paulino José Soares de. Lei n. 1, de 1837, e o Decreto nº 15, de 1839, sobre instrução primária no Rio de Janeiro. **Revista da Educação**, Pelotas, n. 18, p. 199-205, set. 2005. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/29135/pdf> . Acesso em: 28 jun. 2021.

UNESCO. **Índice de vulnerabilidade juvenil à violência 2017: desigualdade racial, municípios com mais de 100 mil habitantes**. 08 dez. 2017. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/indice-de-vulnerabilidade-juvenil-a-violencia-2017-desigualdade-racial-e-municipios-com-mais-de-100-mil-habitantes/ . Acesso em: 28 jun. 2021.

Brasil imaginado: arquivo, documentos e narrativas no trabalho artístico de Rosângela Rennó

Imagined brazil: archive, documents and narratives in the artistic work of Rosângela Rennó

Brasil imaginado: archivo, documentos y narrativas en la obra artística de Rosângela Rennó

EVERTON CARDOSO LEITE¹

Resumo

O presente texto apresenta um exercício de imaginar um país, o Brasil. Busca por via do ensaio reencontrar uma narrativa que parte dos trabalhos, arquivos e falas da artista Rosângela Rennó. A narrativa aborda as transformações que ocorreram nesse espaço imaginado após ser invadido, explorado e violado, problematizando também as estratégias de apagamento da memória, nas formas documentação desta história e de seus cidadãos, perpetrado repetidas vezes por governos e suas necropolíticas. Destaca a participação da arte ao reler a história a contrapelo, expondo o valor da memória e do documento nesse processo. Os arquivos, vasculhados para construir este texto, me permitiram traçar um para-

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Paraná, Faculdade de Artes (FAP). Atua como agente cultural, na Seção infantil, da Biblioteca Pública do Paraná. Sua pesquisa em Artes Visuais busca investigar o processo de criação e conceitos relacionados a memória, arquivo e narrativas cotidianas. everton.c.leite@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5665640305810940>

lelo entre o real e o imaginado, entre o passado e o presente, e também sugerir possíveis caminhos para se continuar a narrativa no futuro.

Palavras-chave: Narrativa; Artes Visuais; Rosângela Rennó; Brasil; Memória

Abstract

This text presents an exercise in imagining a country, Brazil. Search, through the essay, to rediscover a narrative that starts from the works, archives and speeches of the artist Rosângela Rennó. The narrative addresses the transformations that occurred in this imagined space after being invaded, explored and violated, also problematizing the memory erasure strategies, in the forms of documentation of this history and its citizens, perpetrated repeatedly by governments and their necropolitics. It highlights the participation of art in rereading history against the grain, exposing the value of memory and the document in this process. The archives, searched to build this text, allowed me to draw a parallel between the real and the imagined, between the past and the present, and also to suggest possible ways to continue the narrative in the future.

Keywords: Narrative; Visual arts; Rosângela Rennó; Brazil; Memory

Resumen

Este texto presenta un ejercicio para imaginar un país, Brasil. Busca, a través del ensayo, redescubrir una narrativa que parte de las obras, archivos y discursos de la artista Rosângela Rennó. La narrativa aborda las transformaciones que ocurrieron en este espacio imaginado luego de ser invadido, explorado y violado, problematizando también las estrategias de borrado de la memoria, en las formas de documentación de esta historia y sus ciudadanos, perpetradas reiteradamente por los gobiernos y sus necropolíticas. Destaca la participación del arte en la relectura de la historia a contrapelo, exponiendo el valor de la memoria y el documento en este proceso. Los archivos, buscados para construir este texto, me permitieron trazar un paralelo entre lo real y lo imaginado, entre el pasado y el presente, y también sugerir posibles formas de continuar la narrativa en el futuro.

Palabras llave: Narrativa; Artes visuales; Rosângela Rennó; Brasil; Memoria

Por onde começamos a imaginar um país?

Começamos pela geografia, imaginando os altos picos das montanhas, as bacias hidrográficas, as planícies e os fenômenos naturais dessa terra inventada? Quem sabe pela cultura, comendo pratos típicos, ensaiando as danças tradicionais e aprendendo a língua nativa? Quem sabe você não imagina um país onde você é amigo do rei, como fez Manuel Bandeira em seu poema *Vou-me embora pra Pasárgada*?

“Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
de tal modo inconsequente [...]”
(BANDEIRA, 1966, p. 127)

Ou talvez você possa convocar um dos seus jovens exploradores como fez Italo Calvino em *Cidades Invisíveis* (1972) e deixar Marco Polo desbravar as terras e trazer as histórias daquele povo, como um grande contador de histórias que faz de tudo para encantar a corte de um velho imperador? Ou você pode começar pela história, pelas lembranças e memórias desse país, pois como afirma o escritor Valter Hugo Mãe (2014, p. 17) “A memória é a única possibilidade de regresso” ou, para esse texto, de um começo.

Um começo que precisa de nome – Pindorama, ou se preferirem Brasil. Essa terra, que eu nomeei e narrarei, é fruto de um olhar atento para o pensamento da artista mineira Rosângela Rennó que se propôs desde seus trabalhos iniciais, no final dos anos 80, a “recontextualizar imagens perdidas, recuperar o que restou dos seus sentimentos e as abrir para sentidos novos, numa luta constante contra a amnésia que impregna o persistente fluxo imagético que nos rodeia” (MELENDI, 2015, p. 04).

Antes de continuar, preciso afirmar que traçar um caminho pela memória pode ser um tanto complicado, pois como afirma Ecléa Bosi (2003, p. 24) “se a substância memorativa se adensa em algumas passagens, noutras se esgarça [...]”. Mas, ainda a autora nos garante que é possível:

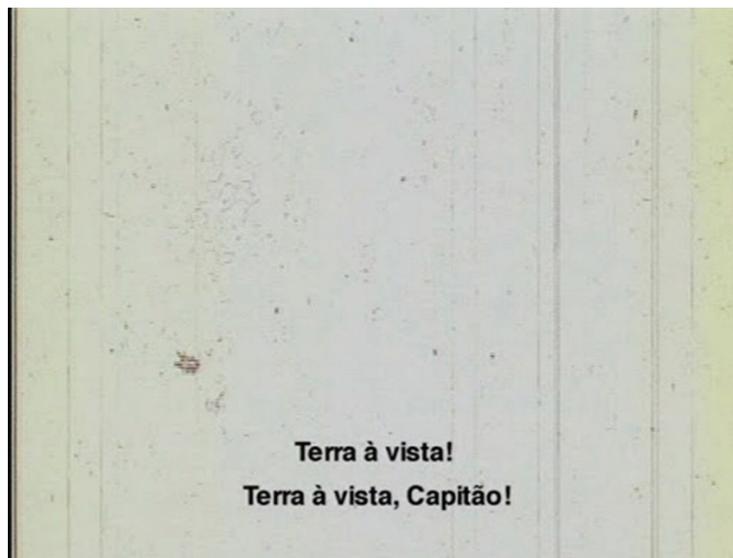
[...] atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações. (BOSI, 2003, p. 36).

Assim, neste exercício em que me proponho a narrar um país imaginado por mim, o trabalho de Rennó – suas imagens, textos, documentos e seu arquivo

– é fundamental para se desenvolver uma narrativa e validar a existência deste lugar. Pois “só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez” (BOSI, 2003, p. 53).

Lugar este que é marcado por uma invasão, onde os portugueses, descobridores de terras que já tinham nome, nação e cultura, se sentiram no direito de roubar, saquear e invadir o que não era deles e começar do zero uma história que já existia.

A viagem feita de navio pelos portugueses até Pindorama e o primeiro contato com os povos originários dessa terra foram registrados em carta, por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, D. Manoel I, e recuperados por Rennó em um filme que batizou de *Vera Cruz* (2000), um filme “(im)possível, que da imagem que foi subtraída vemos apenas a ‘imagem da película’, desgastada pelos 500 anos de existência. O som foi também subtraído. O que restou do relato, portanto, assumiu a forma de texto-legenda” (RENNÓ, 2000)



Rosângela Rennó. Frame de *Vera Cruz*. 2000. Videoarte. 42 min.

O filme, com concepção e direção da artista, descreve esta terra, que nele é rebatizada de Ilha de Vera Cruz, com suas belas praias, fauna e flora. Também traz o espanto dos invasores com a estranheza desse novo território, do povo diferente que essa terra produziu. Mas, o que me interessa no vídeo *Vera Cruz* é a abertura para imaginarmos, o vazio da tela abre espaço para povoarmos o “texto-legenda” com imagens do nosso inconsciente, pois “a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (BOSI, 2003, p. 20).

Presente este, que me faz imaginar no vazio do fundo do vídeo as violências simbólicas e físicas que essa descoberta causou. Imagino os rostos, os costumes, as belezas que perdemos de Pindorama e que no Brasil contemporâneo tentamos “aos trancos e barrancos” manter. Como afirma Daniela Agostinho (2012, p. 2):

O acto de violência simbólica que subjaz à atribuição de um nome por parte do colonizador é explorado por Rosângela Rennó através de uma película de filme em movimento, mas vazia, que oclui e ao mesmo tempo enfatiza a invisibilidade da violência – tanto simbólica como efectiva - inerente à colonização moderna. [...], através do qual o descobridor português se imagina como homem moderno civilizado por oposição ao outro selvagem do novo mundo.

Para muitos a carta funciona como uma certidão de nascimento do Brasil, mas como coloca Ecléa Bosi sobre documentos oficiais:

Se for registrado em documento, será esquematizado, empobrecido e sobretudo feito para agradar o poder em exercício ou a facção prestigiada no momento. [...] Tais registros não refletem a microsociologia do poder, as redes de influência e não captam a “atmosfera” do grupo. (BOSI, 2003. p. 17)

Já as narrativas, como afirma Walter Benjamin (1994 p. 205), “[...] não estão interessadas em transmitir o ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”, mas sim deixam-se abertas para interpretações.



Cláudia Andujar. Vertical 12, 1981-1983, ampliação fotográfica analógica com gelatina de prata sobre papel fibra [tríptico], 56x37,5cm (cada foto).

Um caminho menos romântico e que caberia neste momento seria ouvir-

mos o que dizem os povos originários dessa terra, as histórias e narrativas que eles contaram para seus descendentes, talvez aqueles mesmos que Claudia Andujar fotografou na sua convivência com o povo Yanomami, deste primeiro encontro com homem branco moderno.

Apesar de não termos parado para ouvir a tradição oral indígena, vivemos várias consequências do resultado deste encontro, nas quais por ora prefiro não me aprofundar. Talvez agora para continuarmos em “uma didática da invenção”, como escreveu Manoel de Barros (2016, p. 13), precisamos inventar e desinventar os cidadãos desse território.



Rosângela Rennó. Frame de *Espelho diário*, 2001, vídeo instalação, 242 min.

A começar pela própria Rosângela que em seu trabalho *Espelho Diário* (2001) encarna múltiplas pessoas lendo trechos de seu diário. Sobre o trabalho, ela narra:

O trabalho partiu de um problema com meu próprio nome. Entre 1992-93, li no jornal uma notícia sobre uma sequestrada da classe A do Rio de Janeiro: “Rosângela foi libertada enquanto reza”. Achei genial, a primeira classe A que vira notícia e tem um nome tão popular. (RENNÓ, 2015, p. 21).

Ainda sobre seu processo de criação a artista relata:

Comecei a colecionar, e quando percebi já tinha uns 30 artigos, pensei na ideia de fazer um diário. O que mais me impressionou foi a estranheza dos casos que viraram notícia. Uma Rosângela que tem 33 filhos e dá à luz três por ano. Outra que ressuscitou

no velório, estava morta no caixão e dizem que ela respirou, ficou vermelha e depois morreu de novo. A humanidade é mesmo muito impressionante. (RENNÓ, 2015, p. 21).

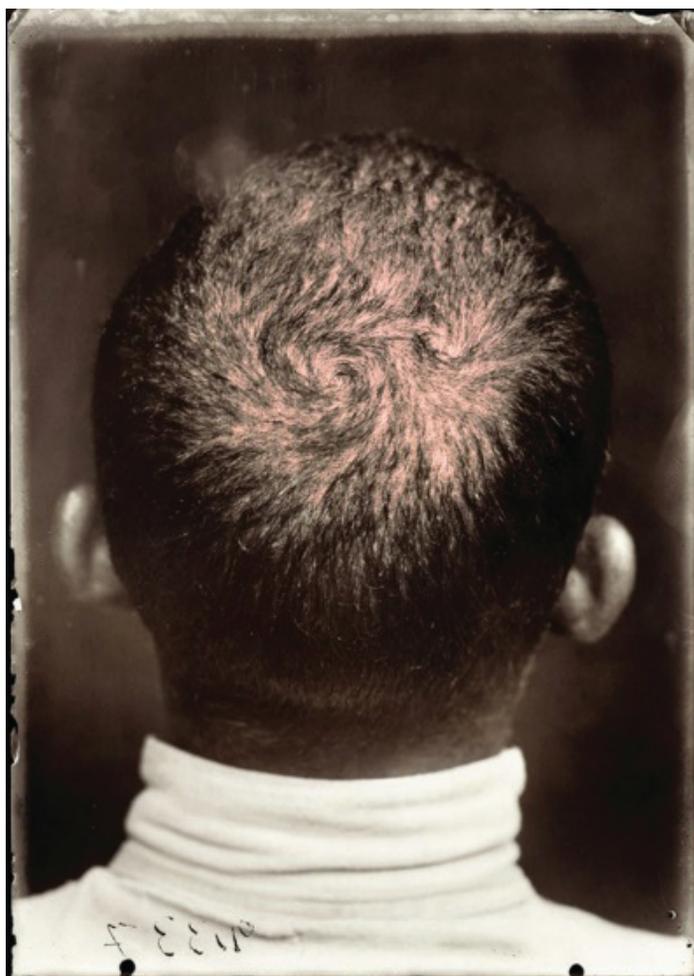
Essa terra imaginada é o país dessas muitas Rosângelas, desta humanidade impressionante que a artista termina nos contando, mas que infelizmente é separado em códigos. Nesta terra imaginada os cidadãos são divididos, redivididos e organizados em pastas que são inseridas em arquivos de aço, que são classificados pelas letras do alfabeto. E quando chegamos na letra “M”, de margem, posso apresentar novos cidadãos que “quando você olha a imagem e, de imediato, não encontra a tal da marca histórica. Essa imagem é para ser conquistada pelo olhar mais prolongado. Essas imagens têm que ser mais familiares do que as próprias imagens dos espectadores” (RENNÓ, 2015, p. 20).



Rosângela Rennó. s/ título (braços com mãos). Série Cicatriz, 1996, fotografia. 44x28cm (cada).

Por isso, apesar destas pessoas estarem na letra M, que também é a letra de modelo, maravilhoso e magnífico, acabam sendo arquivadas na pasta M de minúcias, da memória e de marginal. Para reconhecê-las precisamos estar atentos

aos detalhes, às cicatrizes das pessoas, como na série *Cicatriz* (1996) ou aos redemoinhos nas cabeças, como na série *Vulgo* (1998). Com essas séries de fotografias, Rosângela Rennó coloca em evidência uma das consequências do encontro dos povos originários com o homem moderno, a necessidade de se arquivar pessoas com números, letras, etc. Para viver e morrer nessas terras é necessário ser número, código e arquivo.



Rosângela Rennó. Phoenix. Série *Vulgo*.1998, fotografia, 166x120cm.

Em contrapartida, colocando essas imagens em destaque a artista “humaniza o arquivo, ela dá vida não só ao espaço que preserva a memória, mas também traz um olhar de sensibilidade para os fotografados, mesmo que seus rostos não apareçam” (ROCHA, 2020, pp. 139-140).



Rosângela Rennó. Operação A3-2. Série Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas, fotografia e objetivas antigas, 100x133x5cm.

E o que acontece quando se humaniza o arquivo? Ele se torna uma multidão, uma força, um contraponto. É o que podemos observar nas fotos da série *Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas* (2014-2016). Sobre o trabalho, Rennó nos convida a pensar:

O que faz uma multidão mudar o mundo? Ou pelo menos o curso de uma de suas histórias? O que a transforma numa enchente que tudo carrega e arrasta, sem medir sua própria força? O que a torna um monstro incontornável, capaz de atormentar até mesmo o algoz mais inescrupuloso? As massas são constituídas de centenas, milhares ou milhões de indivíduos que, em geral, não representam grande perigo ao sistema quando isolados. Entretanto, para nossa sorte ou nosso azar, cada um deles carrega um fragmento importante da corrente do DNA do monstro, que se perde ou se recupera em outro ponto da cadeia, perpetuando seu dinamismo e mantendo-o sempre na flor da idade. Terrível e maravilhoso. (RENNÓ, 2014).



Rosângela Rennó. Atentado ao poder, 1992, instalação, 320x25x25cm.

Talvez precisemos virar multidão, pois a memória deste Brasil imaginado ainda é muito violenta. Me pego olhando para as fotos de “Atentado ao Poder” (1992), que denunciavam uma necropolítica em nossas terras desde 1992, no trabalho a artista se apropria de imagens de assassinatos capturadas por fotógrafos de jornais sensacionalistas. Somado às fotos a artista ainda coloca em exibição a frase “The Earth Summit”, trazendo o contexto das fotos onde “A Cúpula da Terra”, a conferência ECO 92, se reunia no Rio de Janeiro para discutir políticas para proteção do meio ambiente. Com o trabalho a artista tinha como intenção:

“[...] denunciar a mudança da cobertura dos jornais de grande circulação, que na época se voltavam apenas ao tema da conferência e ignoravam a violência cotidiana que continuava presente na cidade — intensificada ainda mais pelo desfalque de policiamento nas ruas, deslocado para garantir a segurança das autoridades que participavam do grande evento.” (FREITAS, 2016, p.61)

Quando somos arquivados como números ou letras, recebemos junto com esse símbolo um valor, que nos diz o quão importante somos neste sistema inven-

tado. Esse valor vai mudando conforme a vida e quantos mais pontos somarmos, mais cobertura e prestígio teremos. Nesta terra de violência, não fazemos parte do meio ambiente.



Rosângela Rennó. Red Series (militar), 2000, fotografia, 180x100cm.

Ainda imaginando o país a partir da palavra violência, minhas memórias caminham não só para figuras, mas para uma cor — o vermelho-sangue que cobre a nossa história e que também adensa as fotografias dos vários homens e meninos trajando suas fardas em outra série da artista, a *Red Series: Militares* (2000). Nesta série, Rennó apresenta as figuras desses homens fardados sob um filtro denso e espesso de tinta “vermelha-sangue”², que vem para apagar qualquer possibilidade de glorificação e denuncia uma história marcada pela vaidade dos homens uniformizados, que por estarem trajados de forma oficial, se sentiram na posição de poder. Sobre o trabalho, os pesquisadores Tainá Del Negri Gonçalves, Fernando Gonçalves e Carlos Romário Tavares Domingos complementam:

2 Definição dada pela própria artista, em entrevista a Maria Angélica Melendi e Wander Melo de Miranda, para a cor usada no trabalho *Red series*.

A partir da própria conotação que a guerra e suas consequências têm para nossa sociedade, a artista realoca o sentido através da reinserção do tema da guerra e, conseqüentemente, da paz. O filtro vermelho a que a foto é submetida, lembrando-nos sangue e violência, é contrastado pelo rosto das crianças/pessoas ali exibidas. É como se a ingenuidade e inocência do retrato e da vida daquelas crianças fossem maculadas, violentadas pelas guerras que aconteceram e acontecem na história das sociedades. Através dessas intervenções, Rennó desloca a naturalidade e simplicidade da fotografia, proporcionando-nos uma releitura, tanto da imagem, quanto do contexto. (GONÇALVES; GONÇALVES; DOMINGOS, 2006, p. 16)

Ainda sobre violência poderia falar por horas, sinto às vezes que nessa feitura da terra no imaginário essa palavra sempre acaba aparecendo. Nem mesmo no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, a paz encontra lugar, lá “a rainha só tinha uma maneira de resolver todas as dificuldades, grandes ou pequenas. Cortem-lhe a cabeça!” (2002, p.84). Mas seguindo o conselho do Gato para Alice, seguirei outro caminho para finalizar a narrativa.



Rosângela Rennó. Febre do Sertão, 2008, Videoarte.

Antes disso, sinto-me na obrigação de dizer que essa terra imaginada, que chamamos de Brasil, não se resume só à palavra violência, para resumir um território a uma palavra acredito que ele tem que ser bem pequeno, como uma ilha, uma caixa ou um livro. Neste território ainda tem espaço para outras palavras, como febre, geografia, terra e até poesia, como foi retratado nas séries *Febre do*

Cerrado (2008) e *Febre do Sertão* (2008). Ou palavras como amor, celebração e representação como na série, *Nuptias* (2017).



Rosângela Rennó. s/título (puzzle duplo). Série *Nuptias*, 2017, técnica mista sobre fotografia, 31x50cm.

Retomando para o fim da narrativa, gostaria de nos atentar para o trabalho artístico *Brasil* (2019), que divide o nome com a nossa terra. O trabalho que tem outra paleta de cores faz com que desloquemos o olho do “vermelho-sangue” e vamos para o verde e amarelo da nossa nação. Ouvi desde a infância que o verde representa a nossa flora, árvores e florestas e o amarelo as nossas riquezas. Essas simbologias aprendi na escola, sempre próximo ao dia da Independência do Brasil, 07 de setembro, a professora distribuía a bandeira impressa no mimeógrafo e explicava às pressas como pintar as formas e o que significava cada cor. Mas, em contrapartida, em casa, minha mãe ensinou que o verde é esperança e que a cor amarela é a loucura. Será que esperança e loucura caminham juntas? Na nossa terra imaginada tenho percebido que sim.



Rosângela Rennó. Brasil, 2019, objeto, dimensões variáveis.

Mas voltando ao trabalho, Rennó materializa a nossa terra imaginária no formato de dois chinelos do pé direito, o número 2019 vem marcado na área do calcanhar – impossível não lembrar de Aquiles –, e ainda, na imagem vemos as solas tingidas pelo fogo. Sobre o trabalho a artista explica:

Em 2019 resolvi celebrar o retorno do país à extrema direita, numa suposta/aparente ditadura liberal, criando um novo modelo de par de Havaianas, ainda que nas tradicionais cores verde e amarela, as mais emblemáticas da bandeira brasileira. Um produto especial que já vem com a marca do fogo que queima as reservas florestais da Amazônia. (RENNÓ, 2019)



Ana Hortides. Bandeira. Série Brasil país de todos, 2020-2021, objeto, 120x100cm.



Ana Hortides. Coragem. Série Brasil país de todos, 2020-2021, objeto, 90x150cm.

Estratégias de invenção e sobrevivência

Talvez *Brasil* de Rennó tenha sido um prelúdio sobre o início de uma nova parte da nossa história, pois o fogo já devorou boa parte das nossas florestas e caminha para incendiar outros lugares. Talvez para o futuro, a bandeira do Brasil seja como o trabalho *Bandeira*, da série *Brasil país de todos* (2020-2021) da artista carioca Ana Hortides, uma bandeira preta, enlutada, feita de sacos de lixo. Talvez aproveitem a outra bandeira da artista, a *Bandeira Coragem* (2020-2021) e mandem uma mensagem para todos os cidadãos dessa terra para continuar no exercício da narrativa. Ou quem sabe, diante deste cenário, não seguimos o conselho de Ailton Krenak, no seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* e continuemos a sonhar:

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. (KRENAK, 2019, p. 52).

Quem sabe nesse sonho possamos continuar traçando estratégias de continuar inventando e sobrevivendo. De qualquer forma, a memória e a história vão continuar para frente, sempre em frente, na busca de findar essa narrativa.

Referências

AGOSTINHO, Daniela. A (In)visibilidade do olhar colonial em Vera Cruz de Rosângela Rennó. In: **Newsletter do Centro de Estudos de História do Atlântico**, nº 14, Cultura & Conflito, 2012. pp. 25-27. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/17328>. Acesso em: 15 maio 2021.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira a Vida Inteira**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Alumbramento: 1986. p. 90.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro, RJ: Alfabeta, 2016. pp. 13-22.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994. pp. 197 – 221.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social**. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2003.

CALVINO, Italo; MAINARDI, Diogo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2012. p. 84.

FREITAS, Gabriela Pereira de. A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário. In: **Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina**. - v.1, n. 1. Palhoça, SC: Ed. Unisul, 2006. Disponível em: www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3456. Acesso em: 15 maio 2021.

GONÇALVES, Fernando; DOMINGOS, Carlos Romário Tavares; GONÇALVES, Tainá Del Negri. Ressignificação da fotografia através das obras de Rosângela Rennó. In: **Contemporânea**. Rio de Janeiro, v.4, n.1. 2006. p. 107-122. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17168>. Acesso em: 15 maio 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, SP: Companhia

das Letras, 2019.

MÃE, Valter Hugo. Notas incompletas sobre assuntos do tempo. In: **Textos Inéditos**. Curitiba, PR: Litercultura, 2014.

MELENDI, Maria Angélica; MIRANDA, Wander Melo; RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: depoimentos**. Belo Horizonte, MG: C/Arte. 2015.

RENNÓ, Rosângela. **Brasil**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/76>. Acesso em: 15 maio 2021.

_____. **Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/60>. Acesso em: 15 maio 2021.

_____. **Vera Cruz**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/29>. Acesso em 15 maio 2021.

ROCHA, Cristal. O arquivo do esquecimento: difusão & arte em Vulgo, de Rosângela Rennó. In: Revista do Arquivo. São Paulo, Ano V, n.10, 2020. pp. 139-140. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/10/vitrine_01.php. Acesso em: 15 maio 2021.

Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa.

Contemporary Indigenous Art: Interview with Denilson Baniwa.

Arte indígena Contemporânea: Entrevista con Denilson Baniwa.

MARCELO GARCIA DA ROCHA¹

Resumo

Essa entrevista foi realizada entre os dias 15 e 30 de março de 2021 a partir de perguntas enviadas por *e-mail* ao artista Denilson Baniwa. A entrevista aborda temas da arte contemporânea indígena no Brasil, a partir dos trabalhos do artista, curador, design, ilustrador e ativista nascido na aldeia Darí, às margens do Rio Negro na cidade de Barcelos, estado do Amazonas, Brasil. Seus trabalhos transitam em diversos tipos de suportes, entre pintura, ilustração, performance, vídeos, fotografias e entre outros, sem abrir mão das tecnologias do Povo Baniwa. A conversa abordou temas como o colonialismo nas artes, diálogo, tradução, desobediência epistêmica, insurgências, universidade, hegemonia de pessoas brancas no sistema de artes, ensino de arte e a possibilidade de outras histórias da arte.

Palavras Chaves: Arte indígena contemporânea, descolonialidade, visibilidade, colonialismo.

1 Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Bolsista CAPES em Missão de Estudos na Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, integrando equipe de coordenação no projeto de autoconstrução de casas tradicionais Guaraní na Aldeia Tavaí. Tem orientado seus estudos em Arte-educação e povos indígenas, Patrimônio cultural material e imaterial. marcelogarcia7@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6712428201459036>

Abstract

This interview was conducted between March 15 and 30, 2021, based on questions sent by e-mail to artist Denilson Baniwa. The interview discusses themes of contemporary indigenous art in Brazil, based on the works of the artist, curator, design, illustrator and activist born in the Darí village, on the banks of the Rio Negro, in the city of Barcelos, state of Amazonas, Brazil. His artwork takes place in different types of media: painting, illustration, performance, videos, photographs and others, without giving up the technologies of the Baniwa People. The conversation covered topics such as colonialism in the arts, dialogue, translation, epistemic disobedience, insurgencies, university, hegemony of white people in the arts system, art education and the possibility of other art histories.

Keywords: Contemporary indigenous art, decoloniality, visibility, colonialism.

Resumen

Esta entrevista se realizó en el período del 15 y 30 de marzo de 2021, basada en preguntas enviadas por correo electrónico al artista Denilson Baniwa. La entrevista aborda temas del arte indígena contemporáneo en Brasil, a partir de las obras del artista, curador, diseñador, ilustrador y activista nacido en la aldea Darí, a orillas del Río Negro, en la ciudad de Barcelos, estado de Amazonas, Brasil. Sus obras transitan en diversos tipos de medios, incluyendo pintura, ilustración, performance, videos, fotografías y otros, sin renunciar a las tecnologías del Pueblo Baniwa. La conversación abarcó temas como el colonialismo en las artes, el diálogo, la traducción, la desobediencia epistémica, las insurgencias, la universidad, la hegemonía de los blancos en el sistema artístico, la educación artística y la posibilidad de otras historias del arte.

Palabras clave: Arte Indígena Contemporáneo, descolonialidad, visibilidad, colonialismo.



Figura 1 - Seja marginal alado, seja herói, 2018, Denilson Baniwa.
Fonte: site do artista.

Denilson Baniwa é artista, curador, *design*, ilustrador e ativista nascido na aldeia Darí, as margens do Rio Negro na cidade de Barcelos, Amazonas, Brasil. Seus trabalhos transitam em diversos tipos de suportes, entre pintura, ilustração performance, vídeo, fotografia, entre outros sem abrir mão das tecnologias do Povo Baniwa. Ganhou o prêmio PIPA 2019 e tem trabalhos como curador na série *Mekukradjá* (2016 - 2019), evento do Itaú Cultural, *Reantropofagia*, exposição na galeria da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2019. Entre suas produções como artista destacam-se suas performances como *Pajé-onça Hackeando* na 33ª Bienal de Artes de São Paulo em 2018; *Memórias de um Brasil Profundo*, no Museu Afro Brasil, em 2019; *Arctic Amazon Symposium*, no Canadá em 2019 e *Vexoá*, Pinacoteca de São Paulo, em 2020. Nessa entrevista, realizada entre os dias 15 e 30 de março de 2021 a partir de perguntas enviadas por e-mail ao artista, conversamos sobre temas como arte indígena contemporânea, colonialismo nas artes, diálogo, tradução, desobediência epistêmica, insurgências, universidade, hegemonia de pessoas brancas no sistema de artes, ensino de arte e a possibilidade de outras histórias da arte.

P. Para muitas pessoas a produção de arte indígena no Brasil ainda é vista como artesanato, artefato ou arte menor. O debate sobre a existência da arte indígena tradicional ou contemporânea suscita diferentes posicionamentos. Para

você o próprio debate sobre a existência ou não da arte indígena contemporânea ou tradicional já não é um indício do mundo não indígena em ter em si o direito ou a “missão” de dizer o que é ou não é arte como mecanismo de “poder/saber” na tentativa de subjugar outros modos de produzir e pensar arte?

R: Sim, eu penso que a partir do momento que já existe uma questão ou um tabu sobre o que é arte e o que não é arte, já denota a própria essência da arte no mundo ocidental que é uma categoria humana para dizer quem tem uma intelectualidade maior ou mais refinada que outro ou quem consegue produzir algo com sua intelectualidade, que pode ser traduzida a partir de uma burguesia, de um pensamento ocidental. Acredito que a própria arte contemporânea com os artistas a partir do Dadaísmo, falam que qualquer coisa pode ser arte, um objeto pode ser arte, por exemplo. Os povos indígenas também já pensavam isso, só que não num sentido discursivo ou num sentido de poder sobre o público, por exemplo. Acho que a arte já nasceu com esse intuito, de delimitar as classes, de dizer quem tem o poder de voz e de articulação ou de política e ação sobre o outro, isso é um reflexo da sociedade capitalista moderna. Em 2021 ficamos discutindo se é artesanato ou arte, é uma bobagem, porque a arte contemporânea veio para dizer que existem diversos tipos de arte, abordagens, mídia, suportes, que podem ser entendidos como arte. O modo de educar dos povos indígenas se desenvolveu para além do que é artesanato ou artefato, desenvolveram metodologias super-complexas de educação e de entender o mundo e compreender o território onde vivem, isso também é arte.

P: Há uma diferença abissal entre visibilidade e representatividade indígena nas artes no Brasil. Especialmente na última década, podemos dividir esse período em três momentos: Arte pró indígena, quando artistas não indígenas se inspiram em temas ou lutas indígenas para compor suas obras; Arte colaborativa, quando artistas indígenas e não indígenas criam processos de colaborações na produção e promoção de seus trabalhos e o momento da arte indígena contemporânea propriamente dita, quando o protagonismo indígena é o principal substrato na sustentação de um falar de sim mesmo. Qual é teu ponto de vista sobre esses processos?

R: Meu ponto de vista em primeiro lugar é entender os contextos históricos, eu não posso deixar de lado o entendimento desses contextos históricos, por exemplo a semana de arte moderna e o modernismo a partir da Anita Malfatti e do pensamento mais intelectual do Oswald de Andrade, eu preciso fazer um recorte temporal sobre isso. Talvez, naquela época, não existissem indígenas ou existiam, mas não tinham o poder que temos hoje, o de intervir ou de dizer algo em relação ao que era arte. A maior preocupação das populações indígenas talvez,

até agora inclusive, é mais em sobreviver ao genocídio e as violências cotidianas do que se preocupar sobre o que é arte ou sobre terminologias da arte. Eu compreendo esse período em que a cultura indígena serviu de escada ou base para a construção de discursos artísticos e depois essa coisa da colaboração e tudo dos interlocutores indígenas até chegar onde estamos hoje, ter nossa própria voz e definir o que queremos ou não e buscarmos inclusive mecanismos de aproximação ou de repelir certos discursos e parceiras. Entendo que hoje enquanto indígenas temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas, não dá pra fazer arte indígena contemporânea hoje, sem revisitar o passado tanto quando fomos o produto explorado, colaborativo até hoje em que somos o produto de ação própria em tudo. É preciso entender todos esses períodos e capturar o que possa nos ser útil e aprisionar no passado o que não foi útil, não repetir isso no presente.



Figura 2. - Primeira Missa, 2019, Denilson Baniwa. Fonte: Catálogo da 29ª Edição do programa de exposições CCS.

P: Na constatação de que um diálogo não hierarquizado necessita de um ponto de vista pluriversal, onde todas as perspectivas são válidas, sem que haja o equívoco do ponto de vista privilegiado, você acha que as instituições culturais que produzem e promovem mostra de artes estão francamente dispostas a ter a arte indígena contemporânea como interlocutora na produção e reflexão de conhecimentos outros ou há uma “culpa católica” onde as instituições se esforçam em parecerem menos colonialistas?

R: Acredito que esse esforço na verdade é muito jovem e também causado por um distúrbio no mercado de arte. O mercado ou o sistema de arte de tempos

em tempos seca e é preciso encher com novidades. A novidade desse período contemporâneo é a questão indígena, a decolonização, descolonização, isso está sendo muito debatido. Claro que muitas instituições vão querer capturar esse momento e aproveitar essas pessoas indígenas que estão fazendo arte contemporânea, como dizem. Por um lado há uma boa vontade, porém boa vontade por si só não é um sinal de que o trabalho é bem ou mal feito e por outro lado, na pressa de se ocupar ou de trazer questões indígenas para dentro das instituições se perde muita coisa, porque parece que é uma emergência, é uma emergência de fato, que extrapola certas negociações e acordos que deveriam ser feitos com mais calma. Há também uma crise de fato, existencial, mas não só isso, uma crise de reparação histórica que ainda não foi bem esclarecida, me parece tudo bem raso e jovem ainda esse debate. Além de participar, precisamos também, talvez, tentar prever como serão os próximos tempos para não cometer erros agora ou acordos que serão armadilhas no futuro.



Figura 3 - Pajé Yawareté, 2018, Denilson Baniwa. Fonte: Prêmio PIPA 2019

P: É possível perceber em seus trabalhos uma espécie de desobediência epistêmica, isto é, suas referências de arte não são formatadas a partir de um saber eurocentrado, ao contrário disso, quando referências da arte ocidental aparecem em suas produções, estão ali sobu provocações e questionamentos sobre a forma ciclope (um olho só) que o sistema de arte usa para dizer o que deve ou não ser visto como arte. Como é para você como artista indígena transitar entre o mundo da arte ocidental (instituições) e sua produção como artista Baniwa na construção de um diálogo de tradução intercultural, é possível construir uma ecologia de saberes onde através da arte possam convergir saberes indígenas e não indígenas em equidade?

R: Não sei se equidade, também não sei se busco equidade, estou num pro-

cesso de construção de um discurso, inclusive testando mídias e suportes, isso é bem claro no meu trabalho, tanto é que às vezes eu opto por pintar uma tela, gravar um vídeo, uma música ou performance, estou testando mídias para ver que tipo de traduções podem utilizadas a partir do mundo que nasci e do mundo em que vivo agora, onde ambos possam entender o que quero falar mas também possam compreender o outro. De fato penso que a balança sempre pesa pelo lado da minha origem enquanto indígena então não sei se equidade é o caso, mas aí entra inclusive, o fato da antropofagia no meu trabalho, talvez utilizar símbolos ou ícones ocidentais nesse primeiro caminho que estou fazendo é uma armadilha ou como dizem no Rio Negro, uma *pussanga*, um feitiço para atrair os olhos da sociedade não indígena para meu trabalho e nessa atração acabar enfeitando com pensamentos Baniwa ou indígenas. Não sei se é possível ter uma equidade nisso tudo, nem por mim e por quem recebe porque é bem complexo essa recepção e o envio da coisa. Mas penso que é um caminho de tradução mesmo e como toda tradução acaba se perdendo alguma coisa.

P: Uma dentre muitas definições para *hakeamento*, é mostrar falhas, os furos que um sistema seja ele qual for apresenta. Em “*Hakeando a 33° Bienal Internacional de São Paulo*” (2018), talvez em um de seus trabalhos mais contundentes, você promoveu interações com as obras e expectadores da mostra a partir de questionamentos sobre a ausência de arte e pessoas indígenas, roubo, hegemonia de pessoas brancas no circuito das artes e produção de arte indígena como simulacro produzidos artistas não indígenas. Essa performance pode ser entendida como uma crítica potente ao sistema colonial da arte no Brasil e no mundo. Tal prática orienta uma inflexão, uma virada na reflexão sobre os modelos e formas de produção da arte contemporânea. Você considera a insurgência como uma faceta viável da arte indígena contemporânea, de modo a ser um contraponto ao lugar colonizante do sistema das artes ao qual o Brasil se insere?

R: O meu trabalho é baseado ou ele bebe muito da minha formação enquanto corpo do movimento indígena, então o movimento indígena foi minha escola de formação enquanto guerrilheiro do movimento indígena, de entender técnicas de aproximação, de furtividade, discursos, de projetar assaltos, digo assaltos no sentido de entender o terreno e realizar ação e sair com um dever cumprido, como dizem. Então isso eu trago para arte, pro meu trabalho enquanto artista, de certo é insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou das estratégias inimigas, se posso dizer assim, para atacá-los e feri-los ou destruí-los. No caso da Bienal entendo que não era o caso de destruir ou de causar um dano grande na estrutura até porque acho que sozinho não conseguiria fazer isso, foi no caso uma estratégia de grito, para que olhassem pro que eu estava falando e compreendessem que

existe um grupo de artistas indígenas produzindo uma coisa que estava invisível e a partir daí começar uma negociação, uma estratégia de ferir para chamar atenção e aí negociar acordos onde pudéssemos ser contemplados ou escutados, pelo menos. Penso que é uma estratégia sim de insurgência e de reação, como eu digo também, um direito de resposta a um projeto de arte brasileira e a um processo histórico da arte brasileira onde não fomos incluídos e já que não podemos voltar no tempo com uma máquina do tempo para reconstruir essa história da arte podemos agora construir uma historiografia da arte contemporânea.



Figura 4 - Pajé-onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, 2018, Denilson Baniwa. Fonte: site do artista.

P: As universidades são espaços fundamentais para produção de pensamento sobre arte e formação de professores. Contudo, a reflexão sobre arte indígena contemporânea é pequena e na maioria delas não existe. Pesquisei o currículo de 26 licenciaturas de artes em universidades públicas no Brasil. Apenas 6 oferecem de forma genérica o estudo sobre arte indígena. Debates e seminários sobre arte indígenas em universidades acontecem a partir de iniciativas individuais de docentes que se dedicam a pesquisar o tema. Você é um artista que recebe convites de universidades para falar sobre seu trabalho e outros artistas indígenas. Apesar de não ser um especialista em educação, seus trabalhos tem um forte atravessamento sobre ensino/aprendizagem, especialmente a partir da matriz pedagógica Baniwa. Como você vê a distância entre a profícua produção de arte indígena e a diminuta reflexão sobre a mesma na academia, em especial na formação de professores?

R: A partir da performance na bienal várias pessoas começaram a olhar as produções de arte indígena, a partir dessa performance muitos professores co-

meçaram a repensar seus currículos, suas grades curriculares, muitas escolas e universidades também. Isso faz parte da estratégia, de ocupar a bienal em forma de assalto, isso é super recente, os convites começaram a surgir após a bienal para mim e para outros artistas indígenas. A partir desse ataque a bienal muitos professores e estudantes de arte começaram a olhar as produções de arte indígena. Isso é muito interessante, porque só fomos notados a partir de um ato violento ou de uma tragédia no caso, como acontecem em vários lugares as pessoas só notam as outras pelas tragédias e violências. Penso que algumas universidades estão mudando, é bem recente esse movimento, vários alunos e pesquisadores estão voltados a entender o que é essa produção indígena. Não tenho formação enquanto professor, mas enquanto movimento indígena já fui parte do corpo de formação de novos indígenas, de jovens, aliado também a essa pedagogia Baniwa de ser muito didático e pragmático em algumas coisas. Infelizmente ainda essa produção indígena não chega a todo campo de pesquisa ou de academia de fato, mas é um processo em construção espero que daqui há 2, 3 anos essa aproximação, esse interesse esteja mais dentro das universidades. De fato a academia e as escolas nunca deram importância às populações tradicionais, inclusive com o projeto do governo de esquecer o seu passado “selvagem e primitivo” e vangloriar uma construção de um estado de progresso, de economia de futuro, que não é realidade na periferia do território brasileiro.



Figura 5 –La Gioconda Kuña, s.d. Denilson Baniwa. Fonte: site do artista

P: O projeto A HISTÓRIA DA _RTE², a desconstrução das narrativas entre 2015 e 2016, pretendeu mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial

2 A História da _rte - The History of _rt. Disponível em: <http://historyof-rt.org/>

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 62-71, Ago. 2021.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>

estudada no país, por meio do levantamento e cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados em 11 livros de História da Arte mais usados nas formações em história da arte. Concluiu-se que de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. Em relação às técnicas utilizadas, 1.566 são pintores. Essa breve apresentação em números mostra um aspecto do colonialismo na formação, isso é, a história da arte é e foi construída basicamente por homens brancos europeus. Diante disso, quais caminhos podemos tomar para construirmos outras histórias da arte e por consequência uma formação menos herdeira do colonialismo europeu ou estadunidense?

R: Primeiro um ajuntamento de quem está na periferia ou à margem da arte, acho que é isso. Muitos de meus trabalhos por exemplo, vem de outras ações e outras estratégias desenvolvidas por pessoas não indígenas mas que estão à margem, por exemplo o ataque a bienal tem forte influência do grupo Guerrilla Girls, que desafiam a história da arte, dessa não presença feminina na história da arte como atores mas sempre como objetos de pintura ou de arte, mas também de outros grupos indígenas por exemplo dos EUA e do Canadá onde reivindicam uma construção da história da arte a partir das populações indígenas. É um trabalho muito árduo que muita gente já começou antes de mim, é claro e agora nós temos outros saberes e outras ferramentas para lutar para que uma nova história da arte seja construída. Não sei se podemos acabar com a história da arte construída até agora, mas talvez possamos nos movimentar para que uma outra história seja construída, seja a partir de agora ou seja paralelo a essa que já foi construída. Sei que tem grupos no mundo e no Brasil que também lutam para que essa história da arte seja revista, revisitada, reestruturada, revisada, reescrita, como a população negra, lgbt, de mulheres, indígenas, enfim é um trabalho conjunto, árduo e que eu espero que dê frutos a partir de agora.

Referências

BANIWA, DENILSON: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>

PRÊMIO PIPA. Denilson Baniwa. 2019. Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/paje-yawarete-traz-novidades-a-aldeia-de-santa-isabel_oiapoque-ap/

PROJETO A História da _rte - The History of _rt. disponível em: <http://historyof-rt.org/> Acessado em 20 de março de 2021

Linguagens ambientais não hegemônicas: Land Art e Museu do Lixo de Florianópolis

Lenguas ambientales no hegemônicas: Arte Terrestre y Museo de la Basura en Florianópolis

Non-hegemonic environmental languages: Land Art and Trash Museum in Florianópolis

GLORIA ALEJANDRA GUARNIZO LUNA¹

Resumo

O campo museal passou por reconfigurações nos seus pressupostos teóricos e práticos, a partir da década de 1980, e permitiu a inserção de novas categorias de museus como Museu do Lixo, personagens, objetos e coleções. Inserida neste contexto, a arte ambiental concebida como uma arte efêmera, em diálogo com novos movimentos artísticos, deu visibilidade a uma ampla gama de trabalhos e artistas como Richard Long, o casal Christo e Jeanne Claude e o brasileiro Vik Muniz, que fizeram e fazem uso de novas composições e linguagens no seu fazer artístico em espaços não tradicionais. É destacado o trabalho do artista Valdinei Marques, do Museu do Lixo de Florianópolis (SC), em diálogo com outros artistas que fazem uso de materiais descartados e objetos provenientes do lixo para a composição dos seus trabalhos artísticos. As reformulações no campo dos museus e campo do patrimônio permitem que o lixo da sociedade do consumo seja ressignificado e reconhecido como *museália* no Museu do Lixo. Quando o

¹ Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em História com ênfase em História Cultural no mesmo Programa e instituição. Graduação em Museologia pela UFSC. Desenvolve pesquisa nas áreas de História, Teoria e Crítica de Arte com ênfase nas temáticas: Imagens, Arte, Discursos, Subjetividades e Contemporaneidade. alelunabrasil@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0806037189617398>

acervo já não é mais colocado numa avaliação que determina o seu grau de importância, tudo passa a ser digno de museu, o que não está isento de contradições e embates práticos e teóricos.

Palavras-chave: Arte Ambiental; Land Art; Museu do Lixo.

Resumen

El ámbito museístico sufrió reconfiguraciones en sus supuestos teóricos y prácticos, a partir de la década de 1980, y permitió la inserción de nuevas categorías de museos como el Museo de la Basura, personajes, objetos y colecciones. Insertado en este contexto, el arte ambiental concebido como un arte efímero, en diálogo con los nuevos movimientos artísticos, dio visibilidad a una amplia gama de obras y artistas como Richard Long, la pareja Christo y Jeanne Claude y el brasileño Vik Muniz, quien realizó y uso de nuevas composiciones y lenguajes en su obra artística en espacios no tradicionales. La obra del artista Valdinei Marques, del Museo de la Basura de Florianópolis (SC), se destaca en diálogo con otros artistas que hacen uso de materiales descartados y objetos de la basura para componer su obra de arte. Las reformas en el ámbito de los museos y en el ámbito del patrimonio permiten reinterpretar y reconocer como *musealia* los residuos de la sociedad de consumo en el Museo de la Basura. Cuando la colección ya no se coloca en una valoración que determina su grado de importancia, todo se vuelve digno de museo, lo que no está exento de contradicciones y choques prácticos y teóricos.

Palabras clave: Arte Ambiental; Arte Terrestre; Museo de la Basura.

Abstract

The museum field underwent reconfigurations in its theoretical and practical assumptions, from the 1980s onwards, and allowed the insertion of new categories of museums such as the Garbage Museum, characters, objects, and collections. Inserted in this context, environmental art conceived as an ephemeral art, in dialogue with new artistic movements, gave visibility to a wide range of works and artists such as Richard Long, the couple Christo and Jeanne Claude and the Brazilian Vik Muniz, who made and make use of new compositions and languages in his artistic work in non-traditional spaces. The work of artist Valdinei Marques, from the Trash Museum in Florianópolis (SC), is highlighted in

dialogue with other artists who make use of discarded materials and objects from garbage to compose their artwork. Reformulations in the field of museums and the field of heritage allow the waste of the consumer society to be reinterpreted and recognized as *musealia* in the Trash Museum. When the collection is no longer placed in an assessment that determines its degree of importance, everything becomes museum-worthy, which is not without contradictions and practical and theoretical clashes.

Keywords: Environmental Art; Land Art; Trash Museum.

Introdução

O campo da museologia passou por reformulações em seus conceitos-chave e nos seus métodos, com mais ênfase a partir dos anos 1980. A proliferação de museus provocou a redefinição das concepções museais, levando à reformulação de suas bases teóricas e metodológicas e a própria concepção de museu. Houve uma queda na concepção e aplicabilidade da *museologia clássica* colonialista e uma ascensão do método etnográfico, com a proposta da *nova museologia*.

No contexto do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), o campo dos museus reorganiza seus limites e ganha maior nitidez a partir das práticas de mediação. Nessa conjuntura, se reconhece que a ampliação técnica de reprodução das obras de arte alterou a relação que, até então, se estabelecia com o campo artístico. Esse desarranjo do gosto, do rompimento com leituras rígidas, da ampliação do campo de possibilidades e da superação do medo da imagem, dialoga com a metamorfose vivida no campo do patrimônio e dos museus.

Em 1917, Marcel Duchamp, ao colocar, um urinol numa galeria de arte permitiu a ruptura do paradigma do objeto de arte e uma abertura da inventividade, criatividade e autonomia do fazer artístico. Duchamp e seus *Readymade*, que faz uso de objetos industrializados no meio artístico, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte, é percebido como impulsionador da arte contemporânea e de movimentos subsequentes. Situam-se nesse quadro a *Arte Conceitual*, que renunciou ao formalismo e dos objetos para se concentrar em ideias e conceitos; o *Minimalismo*, que se preocupou em fazer uso de poucos elementos fundamentais como base de expressão artística e a *Pop Art*, que propunha demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular capitalista (CAUQUELIN, 2005, p 102), e a *Arte Ambiental*.

O texto primeiramente discute a Arte Ambiental em contexto internacional, apontando artistas e obras da *Land Art* e a seguir aborda a *Arte Ambiental* a partir de obras e artistas nacionais e do Museu do Lixo de Florianópolis (SC).

Land Art e poéticas ambientais

A nova era de transformações multiculturais que teve como marco o Movimento Estudantil de Maio de 1968 na França, (SOLIDARITY, 2003) permitiu múltiplas maneiras de interrogar e responder os questionamentos em diversos campos do conhecimento. Várias informações que circulavam em nível mundial, diziam respeito à vida futura como um todo no planeta. O termo ambiental fora discutido de maneira interdisciplinar e por críticos de arte nos anos 1970, permitindo a expansão e configuração de novas e diversas formas de expressão artística, propiciando inusitadas relações entre a obra, artista e espectador numa relação coparticipativa. Os novos posicionamentos sobre a arte ambiental foram creditados sob a preocupação da crescente urbanização, perda do contato de homens e mulheres com a natureza, impactos ambientais, proposta de uma sociedade sustentável e questionamentos de artistas ao apresentar seus trabalhos de maneira não tradicional, e, para além dos espaços convencionais. Numa tentativa de liberação dos limites impostos pelas galerias de arte e museus, se nomeiam os territórios naturais, ou ainda ambientes urbanos abertos, como suportes e bases das produções artísticas.

Diversos artistas europeus, estadunidenses e brasileiros, ligados à Arte Povera, ao Novo Realismo ou à *Land Art*, assumiram, na década de 1970, um posicionamento crítico perante a vida transmitida através das suas obras. A *Land Art*, definida como um movimento de artistas ambientais na década de 1960, ocorreu principalmente nos Estados Unidos, Europa, México e Brasil (BIANCHI, 2012, p. 20). Esta corrente artística se posicionou como uma forma de insatisfação perante a monotonia cultural das formas simples do minimalismo, e um desencanto sob a sofisticada tecnologia da indústria cultural, além do aumento de interesse pelas questões ligadas à ecologia. A utilização de recursos provenientes da própria natureza para o desenvolvimento da obra de arte, pode ser percebida como a principal característica. Ultrapassar as limitações do espaço tradicional significava sair deles. O espaço físico de um dado ambiente natural, como lagos e planícies, e as forças da natureza, como relâmpagos e vento, passaram a integrar as obras de diversos artistas.

O inglês Richard Long, é um dos precursores da arte ambiental que questiona as formas tradicionais de expressão artística ao construir suas esculturas num campo expandido, onde acontece a manipulação física dos lugares e faz uso da fotografia como registro documental exibida em diversos museus como o *Bristol Museum & Art Gallery*. O casal de artistas Christo e Jeanne Claude ficaram mundialmente conhecidos desde a década de 1950, ou seja, antes da definição do termo arte ambiental ou de suas vertentes como a *Land Art*, através de suas obras

grandiosas em diversas paisagens abertas, sejam elas urbanas ou rurais. Suas obras, que incorporam elementos da arquitetura, planejamento urbano, engenharia, escultura e desempenho têxtil, são elaboradas em grande escala, envolvem altos custos, foram projetadas durante anos e têm um curto tempo de exposição. O objetivo de suas poéticas consiste em conscientizar as pessoas sobre as paisagens circundantes dos diferentes ambientes naturais e produções culturais.

O reconhecimento do significado das obras de arte, nessas configurações, não estava necessariamente implícito na obra, mas no contexto formal, social, cultural e político em que ela emerge (ARCHER, 2011, p.10). Surge a necessidade de observar o meio no qual vivemos, reconhecendo suas formas, cores, luzes, harmonia e desequilíbrios ambientais. Algumas das interpretações artísticas sobre e com a natureza, informaram e ainda informam sobre seus processos e forças ambientais como vento, água, luz e sismos, ou ainda questionam e apontam para os diversos problemas ambientais, propondo novas relações em que opera uma coexistência sustentável.

Por se tratar de uma arte efêmera, sem pretensão de eternidade, faz uso de diversos ambientes como parques, bosques, montanhas, rios, praias, rochedos, entre outros. As estratégias no processo comunicativo e artístico envolvem a colaboração de outros agentes como engenheiros, cientistas e comunidade. Suscita em outros casos, a investigação de fenômenos naturais onde estão incluídas análise científica e práticas artísticas interdisciplinares. O uso da fotografia e vídeo são utilizados para registrar estas produções, que na sua maioria assumem uma postura didática com função educativa, e objetivam provocar múltiplas sensações àqueles que com elas se relacionam.

A arte ambiental é percebida como movimento ou estilo, embora seja de difícil definição, devido ao fato de que muitos artistas com esse tipo de poética, não se apropriaram ou identificaram com o termo. Permite identificar diversas correntes artísticas que dialogam, convergem ou divergem em relação à temática ambiental e que apostam no desenvolvimento sustentável com responsabilidade social e educativa. Propõe uma arte engajada, participativa e a serviço da comunidade global ou local, que procura divulgar novos valores e jeitos de viver. Pode servir como uma ferramenta de ativismo ambiental por visar reflexão e sensibilização perante aquilo que pretende transmitir. Uma das funções da arte diz respeito às questões comunicativas expressadas através de diversas linguagens. Esta arte, enquanto potência criadora permite o impulso dos processos de percepção, expressão e sensibilização, através de uma proposta estética e sensorial. Ao mesmo tempo, permite assinalar práticas de personagens e grupos comprometidos nas questões ambientais no Brasil.

Arte e sustentabilidade no Brasil e o Museu do Lixo de Florianópolis

No Brasil e em uma perspectiva da arte sustentável que leva em conta os diversos impactos (sociais, econômicos etc.), das produções artísticas em longo prazo, a partir da repercussão do registro documental, pode ser localizado Vicente José de Oliveira Muniz, conhecido como Vik Muniz. O artista plástico e fotógrafo desenvolve, desde 1998, trabalhos de percepção e criação de imagens usando diversas técnicas na elaboração de obras de arte com materiais encontrados no lixo, restos de demolição e outros componentes como frutas, gel de cabelo, açúcar e chocolate. As fotografias de Vik Muniz fazem parte do acervo de museus como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Getty Institute* de Los Angeles, *Tate Modern* e o *Victoria & Albert Museum* em Londres, entre outros museus. Suas obras ganharam maior destaque, em nível nacional e internacional, através do filme documentário *Lixo Extraordinário* (2010), produzido pelas companhias *Almega Projects* e *O2 Filmes*. A filmagem ganhou prêmio no Festival Internacional de Cinema de Berlim, na categoria Anistia Internacional, e no Festival Sundance de Cinema.

O filme também retrata o trabalho e história de vida dos catadores do antigo Lixão do Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, cidade metropolitana do Rio de Janeiro, que até o ano 2012, quando fora fechado, era considerado o maior aterro sanitário da América Latina. Em função da repercussão mundial e nacional, o personagem Tião Santos, catador e fundador da Associação dos Catadores do Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho (ACAMJG), que também atuou no filme, ganhou destaque como porta voz da história dos catadores para o público escolar, universitário e empresarial em diversas cidades brasileiras e fora do país. Tião também intermediou a vinda ao Brasil do programa *Let's do it!*, criado na Estônia, e que foi rebatizado no país com o nome "Limpa Brasil"³

A arte ambiental e sustentável se insere na arte contemporânea como um modo de fazer, uma tendência que perpassa diversas criações artísticas e que per-

2 O movimento foi fundado no Brasil em 2010 pela Atitude Brasil. Entre os anos 2011 e 2014 foram promovidas diversas ações com foco na educação ambiental direcionada para a reciclagem e ao descarte correto dos resíduos. Este movimento gerou renda e trabalho para milhares de famílias que vivem da reciclagem. Informações disponíveis em: Limpa Brasil. Conheça o projeto Let's do it! - o maior movimento mundial de cidadania e cuidado com o meio ambiente. <http://www.limpabrasil.org>. Acesso em 10/12/2017.

3 O movimento começou no ano de 2008, na Estônia, quando aproximadamente 50 mil pessoas se uniram para limpar todo o país em apenas cinco horas. Desde então, este modelo de ação coletiva fora reproduzido em cerca de 120 países, movimentando mais de 20 milhões de pessoas (que se juntam para limpar o lixo de diversas áreas públicas). Informações disponíveis em: Let's do it! Who we are. <https://www.letsdoitworld.org/>. Acesso 10/12/2017.

mite dar visibilidade a uma ampla gama de trabalhos e artistas que ultrapassam as linguagens tradicionais e hegemônicas. Estes ajudam a melhorar a relação com os recursos naturais, bem como detectar os problemas ambientais e sociais, e, em certos casos, encontrar soluções. Através dela, é instaurada a crítica ao consumismo, ao curto ciclo de vida dos produtos e à exploração dos recursos naturais, apontando para uma perspectiva de desenvolvimento sustentável. Este fazer pode ser percebido como um ativismo ambiental que explicita para estes agentes a urgência de ação. Os Museus do Lixo, a partir de suas estratégias educativas, são centrais para ampliar e levar o debate da sustentabilidade para uma parcela mais ampla da população, promovendo uma importante reflexão sobre o modo como produzimos e consumimos na contemporaneidade. No Museu do Lixo de Florianópolis são desenvolvidas intervenções artísticas que se posicionam como uma possibilidade de um novo fazer artístico, estético, político e econômico, em favor de uma sociedade sustentável, que vincula também o uso de materiais reciclados à elaboração de obras artísticas.

Entre os diversos monitores, educadores e artistas, que trabalham direta e indiretamente no Museu do Lixo, são ressaltados os trabalhos artísticos de Valdinei Marques, conhecido como “Nei” e do grupo de teatro *Clã de livres arteiros - Cia artística*⁴ (que estabelece parcerias de trabalho com este espaço museal). Juliana de Freitas e Khalid Prestes compõem, ao lado de mais dois artistas, esta companhia de teatro desde 2008. A relação com Valdinei Marques e com o Museu do Lixo nasceu durante o Festival Internacional de Teatro e Animação - FITA, entre os anos 2012 e 2013, de uma exposição de bonecos elaborados por Nei. Desde aquele momento, as trocas de amizade e trabalho, fora e dentro do espaço museal, têm sido muito valiosas para ambas as partes. Valdinei, geralmente, fornece materiais que chegam ao museu e que não serão usados na exposição, como capas de celulares descartadas por alguma loja, e que podem ser reutilizadas pelos artistas das oficinas e peças teatrais. Para eles, este é um material riquíssimo que pode ser transformado em objeto artístico.

Nos primeiros anos, a companhia de teatro utilizou “materiais reciclados” nas oficinas de elaboração de bonecos para o público escolar (antes da apresentação das peças teatrais no FITA). Esses materiais foram substituídos pois muitas crianças acabavam comprando produtos como refrigerantes, sucos e biscoitos, para depois utilizar as embalagens na elaboração dos bonecos, o que iria na contramão da proposta das oficinas: chamar a atenção para a questão do consumo. Deste modo, envolvendo também os professores de escolas, elaboraram uma nova proposta com “materiais de destarte” que permitiriam a mudança do foco

4 Para maiores informações consultar: <https://www.cladelivresarteiros.com/>. Acesso em 02/11/2017.

para a percepção da obra em si. A ideia não transitava pelo incentivo da compra de plásticos ou vidros para elaborar os bonecos, e sim pela promoção e utilização de objetos e coisas que deixaram de funcionar nas residências, ou em algum outro lugar, para elaborar os bonecos nas oficinas de criação. Diversos objetos sólidos completos ou partes, como pratos, copos, fitas cassetes, aparelhos eletrodomésticos, espirais de cadernos e apostilas, acabaram entrando na composição de novos elementos teatrais. Em muitos casos, durante as oficinas, realiza-se uma intervenção em um dado eletrodoméstico como liquidificador, colocando olhos neles, criando uma composição artística. Para os artistas, os objetos, deste modo, olham e são olhados. A mudança de foco reside na importância da função educativa que prime pela conscientização e sensibilização sobre o que é descartado, aliada a durabilidade e fácil manipulação dos bonecos deste tipo de materiais.

Valdinei é visto como uma referência para o grupo de teatro, no seu trabalho como artista preocupado com a não geração de mais lixo a partir das obras, quando as mesmas são desmontadas dentro ou fora do Museu do Lixo. Valdinei insere-se na rede de artistas de Florianópolis através do trabalho artístico desenvolvido, principalmente, no Museu do Lixo, assim como pela sua trajetória de vida e sua relação com a arte. Khalid e Juliana admiram o fato de que Valdinei:

não corta nem cola os bonecos, usa parafusos e peças inteiras em bonecos gigantes. Deste modo, é possível colocar os materiais em evidência e não alterar os mesmos, para que posteriormente possam entrar no ciclo da reciclagem. Juliana destaca que é “diferente de pegar uma garrafa pet (Polietileno tereftalato) cortá-la e fazer um passarinho; sabe-se que é uma garrafa pet, mas você não vê a garrafa⁵.”

Em 28 de setembro de 2017, durante a comemoração dos 14 anos do Museu do Lixo, o Clã de livres arteiros apresentou uma peça de teatro de animação, com fundo musical, utilizando bonecos elaborados com sacolas plásticas para o público presente, entre eles, alunos de uma escola do município de Florianópolis. As sacolas plásticas, criadas para facilitar o sistema de descarte e coleta do lixo e que se tornaram um grande problema ambiental, passam a ser (re)configuradas como objeto artístico que anseia sensibilizar. Com este tipo de intervenção teatral, seus criadores pretendem transformar em “consequência artística, a questão do descarte”, apontando para o belo, o lúdico, e ao mesmo tempo provocar a reflexão e sensibilização sobre a cultura do descarte que se limita ao ato de jogar fora o que não serve mais.



5 FREITAS, Juliana de. Entrevista concedida a G. Alejandra G. Luna. Florianópolis, 03/10/2017.

Khalid Prestes percebe o Museu do Lixo enquanto um projeto de conscientização. Segundo ele, é “uma das coisas mais lindas que eu já vi na vida, de estar levando as pessoas lá”⁶. Para Khalid, e certamente para outros artistas, o Museu do Lixo se constitui em uma proposta interessante, quando o mesmo além de ser um lugar do acolhimento do descarte das coisas e objetos cotidianos, é também o lugar da inventividade e da possibilidade da criação. O que foi ou iria se constituir em lixo é (re)significado como *museália* e/ou objeto de arte que atua como símbolo ou signo. Através destas “eco esculturas”, elaboradas com materiais recicláveis ou de descarte, evidencia-se um movimento de cultura global em função da proposta de uma vida voltada para o consumo consciente que, ao mesmo tempo, permite a visibilidade e expansão do papel do artista engajado na busca por novos valores e modos de vida. Estes, por sua vez, trilham na contemporaneidade caminhos diversos, de acordo com suas poéticas e singularidades.

Pode ser apontado um possível deslocamento semântico dos *Readymade* para um *Rectified readymades* de coisas e pedaços de coisas manipuladas. Estas coisas que, em diversos contextos foram produzidas e usadas, permitem a composição de uma unidade na montagem, que faz surgir um novo objeto ou coisa. A montagem de garrações de água, suportes de venda de produtos em lojas ou supermercados, sacos de ração de cachorro, lonas de plástico, arames, fibra de polietileno e tecidos, entre outros, permitiram a Valdinei Marques a composição do presépio de Natal exposto no Jardim Botânico de Florianópolis, em dezembro de 2017. O que fora qualificado como lixo ou em outros casos de rejeito, quando não interessa à indústria da reciclagem, funda um novo princípio de uso destes materiais, inserindo-os no plano artístico, de realização pessoal e de incentivo a novos projetos.

A arte ecológica, assim como outras correntes de arte contemporânea, atrai muitos artistas pela possibilidade de ser deslocada do campo das artes das galerias e museus para espaços abertos. Esta arte, de caráter efêmero, que não se define mais pelo critério de belo, e que se faz presente ou se produz no Museu do Lixo, produz reações cognitivas diversas nos seus públicos. A *museália* e os objetos artísticos no Museu do Lixo, por serem objetos comuns e de uso cotidiano, condensam em diferentes graus, ações, relações, emoções e sentidos partilhados por todos. Na visão não ocidental proposta por Els Lagrou (2010), são também artefatos, ou seja, objetos para serem usados e com os quais as pessoas agem, se relacionam, produzem e se reconhecem no mundo. Esta análise reside no deslocamento do significado do artefato, para a eficácia do artefato. Nesta perspectiva, sentido e efeito da *museália* no Museu do Lixo residem na capacidade de agenciar

6 PRESTES, Khalid. Entrevista concedida a G. Alejandra G. Luna. Florianópolis, 03/10/2017.

o que ela congrega e a partir dela promover-se e modificar-se conforme o contexto em que ela se insere. Os personagens e artistas envolvidos em todo o processo de configuração do Museu do Lixo e da sua *museália*, não são apenas criadores, mas veículos transmissores de discursos e práticas.



Fig. 1 – Foto: Alejandra Luna, 24/12/2017.

Muitos museus, incluindo o Museu do Lixo, não possuem estudo de públicos, em que seja possível perceber se a linguagem e o discurso expositivo adotados foram ou não acertados, além da percepção de como o público realiza a fruição, a leitura e as experiências que a exposição permite. Deve-se levar em conta que a exposição não começa nem termina no ato de expor. Ela é um processo longo e complexo, tanto para os envolvidos na concepção e montagem, quanto para os visitantes, que constroem suas leituras a partir de conhecimentos prévios da exposição e os transforma em novas leituras.

As ações educativas no Museu do Lixo são pensadas para o público escolar, porém a linguagem expositiva não se restringe à exposição para este grupo. Ela comunica e transmite múltiplas mensagens para todos seus públicos. A “missão” do Museu do Lixo se fundamenta em sensibilizar a comunidade de Florianópolis e todos aqueles que se relacionam com este espaço museal sobre a questão do consumismo, modos corretos de descarte e cuidado com o meio ambiente. Sua principal função é, portanto, de cunho educativo; onde é ressaltada a importância do “Reduzir, Reutilizar e Reciclar”, por meio de sua *museália*, atividades artísticas, contação de histórias, da arte e da educação.



Fig. 2 - Objetos da exposição elaborados com materiais reciclados. Foto: Alejandra Luna, 9/11/2013.

O Museu do Lixo, como todo local de recordação construído a partir de memórias, está sujeito a paradoxos que transitam pela questão da conservação e de autenticidade. Existem duas vias de análise neste processo comunicativo no espaço museal, segundo Flávio Silveira (2005), que atuam de forma não excludente. Para ele, uma forma é de caráter interno e subjetivo, quando relacionada ao trabalho de memória aliado à uma função didático-pedagógica direcionada para os visitantes. Os embates podem surgir na descrição taxonômica atribuída aos objetos, uma vez que a construção do olhar sobre o outro promove paisagens de poder (ZUKIM, 2000). Pelo viés da reflexão do sentido externo, o objeto pode provocar sensações àqueles que o observam, que lhe atribui um determinado sentido e valor, quando externalizam as “impressões internalizadas”, produzindo um processo comunicativo que é, ao mesmo tempo, relacional e interativo da complexidade social, cultural e política.

No Museu do Lixo de Florianópolis, a saturação de coisas e objetos que não param de chegar, e em toda a área externa que ele congrega, há uma concreção sensorial vinculada aos cheiros exalados e à grande quantidade de materiais descartados que chegam à usina de reciclagem. Sua áurea não consegue ser reproduzível, mas sim captada pelos sentidos através da experiência museal (LUNA, 2018).

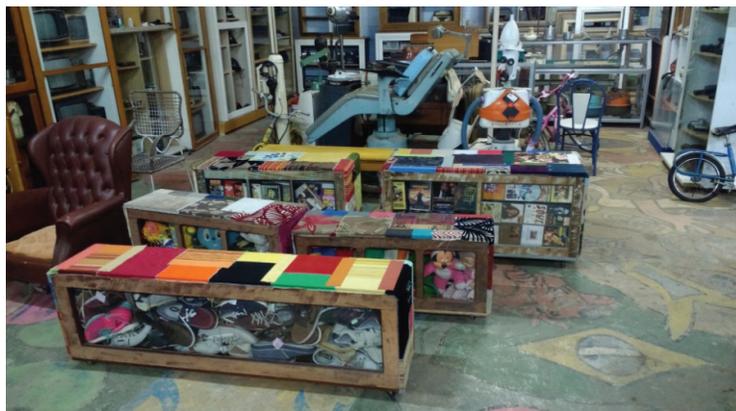


Fig. 3 - Bancos expositores e objetos da exposição. Foto: Alejandra Luna, 22/05/2017.

Para Aleida Assmann (2011, p 351), a abordagem de percepção corresponde a uma “nova tendência na pedagogia museológica que procura vincular história como experiência”. O Museu do Lixo é um lugar heterotópico que reflete, espelha, conecta esse lugar a lugares outros, através do seu acervo, expografia, práticas educativas, circuito ambiental, atividades artísticas, propostas de melhoria de qualidade de vida, prática do consumo consciente e da reciclagem de lixo. É também um espaço de recordação e do acolhimento de diferentes produções sociais e culturais, que dá visibilidade a diversas práticas, lugares e contextos reais, nos quais a vida acontece. O conteúdo informativo, proporciona um aumento da intensidade do recordar por meio da abrangência sensorial. Como outro espaço de recordação que cunha memórias cotidianas, íntimas e nostálgicas, é atravessado por ambiguidades no ato de guardar, lembrar e esquecer. Ele é perpassado por jogos de poder e disputas onde reside intencionalidade na construção da memória, naquilo que se lembra ou esquece.

De maneira abrangente, os Museus do Lixo no Brasil assentam camadas nas quais as memórias repousam, dormem e acordam; eles projetam imagens constituídas daquilo que cria, monta e desmonta. Consagram e perpetuam no presente, um passado enquadrado como uma fronteira que define o que vai ser recordado ou esquecido. O caráter rizoma dos Museus do Lixo e o acúmulo cada vez maior dos excessos que estamos produzindo e descartando apontam para a ruptura da guarda da memória e da aura de passado em total segurança que encontrava nos museus, arquivos e bibliotecas seu ancoradouro (ASSMANN, 2011).

Os Museus do Lixo se materializam por tudo o que fora jogado fora nas cidades contemporâneas onde eles estão. Eles perseguem rastros da sociedade do consumo e do descarte e guardam seus vestígios. Constituídos do descarte,

os Museus do Lixo não representam o fim de um dado objeto ou coisa; eles são, em si, arquivos de testemunhos coletivos dos esquecimentos e recordações, do descarte e do achado, do rejeitado e do acolhido. Pelo gesto de catar, recolher, armazenar, selecionar, guardar e salvaguardar incorporam dimensões políticas e sociais ancoradas pelas transformações técnicas, das mídias, marketing, incentivo ao consumo e à substituição de coisas nos lugares da cotidianidade. O próprio lixo, nestes espaços museais, é uma metáfora de uma sociedade não-funcional, no sentido de não saber o que fazer com suas sobras, restos e excessos. Ao mesmo tempo, estes espaços museais permitem refletir sobre a crise da memória cultural, onde se desdobra o desejo de nada esquecer, tudo guardar e questionar escolhas, moradas e limites, num mundo que não cessa de produzir e descartar.

Ainda que as mudanças ambientais tenham sido há décadas temáticas de estudo, debates e de produções, a inserção das problemáticas ambientais na cidade, provocadas pelos excessos do consumo e descarte, é uma abordagem em expansão. Nesta conjuntura compreende-se que são necessários mais espaços educativos e de conscientização como os Museus do Lixo, que promovam estratégias artísticas e educativas, centrais para ampliar e levar o debate da sustentabilidade para uma parcela mais ampla da população. Os Museus do Lixo são um fenômeno novo no campo da História e da Museologia, que nos possibilita novas reflexões, abordagens e desafios (práticos e teóricos) em perspectivas interdisciplinares e multiculturais. O Museu do Lixo é um lugar do encontro com a arte e artistas que partilham a proposta de uma sociedade sustentável, onde a educação ambiental e a sensibilização que também possibilita esta experiência museal, são percebidas como fundamentais.

Referências

ARCHER, M. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BIANCHI, Marilda. **Arte e meio ambiente nas poéticas contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2012, p 20.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato?** Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, n.02, vol,01, 2010.

LUNA, Gloria Alejandra Guarnizo. **O (não) Lixo na era do consumo:** Museu, Cidade, Arte. Florianópolis, 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu & LIMA, Manoel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a ‘alma das coisas’ e a ‘coisificação’ do objeto. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 11, n. 23. Porto Alegre, 2005.

SOLIDARITY. **Paris, Maio de 68**. São Paulo: Conrad editora, 2003.

ZUKIM, S. **Paisagens urbanas pós-modernas:** mapeando cultura e poder. In: ARANTES, A. A. (Org.). O espaço da diferença. São Paulo: Papirus, 2000.

Seridó sensível: as artistas sertanejas e o ensino de arte na contemporaneidade

Serido sensible: mujeres artistas y la enseñanza del arte en la contemporaneidad

Sensitive serido: women artists and the teaching of art in contemporary

JAILSON VALENTIM DOS SANTOS¹

Resumo

Este artigo investiga as artistas do Seridó potiguar, no estado do Rio Grande do Norte, Brasil, evidenciando a produção poética destas mulheres e suas possíveis contribuições ao Ensino de Arte na região. Discute-se a noção de memória e de esquecimento, a fim de refletir sobre a história, ou o seu apagamento, da cultura artística e dos valores das tradições locais desse contexto específico. Vale-se do diálogo entre autores, de revisão bibliográfica e de experiências empíricas para aproximar a produção dessas mulheres das práticas pedagógicas propostas no contexto escolar. A pesquisa, ainda em andamento, vem mostrando que é muito pequena a visibilidade das artistas locais nas escolas da região. No entanto, as abordagens realizadas no contexto escolar permitiram as educandas e educandos uma ampla compreensão dos planos de expressão, um melhor entendimento sociocultural, a ampliação da capacidade perceptiva e o aguçamento do senso crítico sobre a produção poética dessas mulheres.

Palavras-Chave: Memória, esquecimento, produção poética, protagonis-

¹ Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor vinculado à Secretaria de Estado da Educação e da Cultura (SEEC) do Rio Grande do Norte (RN), e primeiro colocado no XX Prêmio Arte na Escola Cidadã, na modalidade Educação Jovens e Adultos (EJA). valentim8@yahoo.com.br - <http://lattes.cnpq.br/0920236549498441>

mo da mulher na arte.

Resumen

Este artículo investiga la producción de artistas del Seridó Potiguar, región situada en el estado de Rio Grande do Norte, Brasil, exhibiendo la producción poética de estas mujeres y sus posibles aportes a la Educación Artística en la región. Discute la noción de memoria y olvido para reflexionar sobre la historia, o su borrado, de la cultura artística y los valores de las tradiciones locales en este contexto específico. Utiliza el diálogo entre autores, la revisión de la literatura y las experiencias empíricas para acercar la producción de estas mujeres a las prácticas pedagógicas propuestas en el contexto escolar. La investigación, que todavía está en curso, ha demostrado que la visibilidad de las artistas locales en las escuelas de la región es muy baja. Sin embargo, los enfoques adoptados en el contexto escolar permitieron a las educandas y educandos una mejor comprensión sociocultural, la ampliación de la capacidad perceptiva y la agudización del sentido crítico sobre la producción poética de estas mujeres.

Palabras clave: Memoria, olvido, producción poética, protagonismo de la mujer en el arte.

Abstract

This article investigates Seridó potiguar artists, showing the poetic production of these women and their possible contributions to Art Education in the region. The notion of memory and forgetfulness is discussed in order to reflect on the history (or its erasure) of artistic culture and the values of local traditions in that specific context. It uses dialogue between authors, bibliographic review and empirical experiences to bring the production of these women closer to the pedagogical practices proposed in the school context. The research, still ongoing, has shown that the visibility of Seridó artists in schools in the region is very low. However, the approaches taken by us in the classroom on the poetic production of these women allowed the students to have a broad understanding of the expression plans, a better sociocultural understanding, the expansion of the perceptive capacity and the sharpening of the critical sense.

Keywords: Memory, forgetfulness, poetic production, protagonism of women in art.

Introdução

“Seridó Sensível” é o termo empregado nesta pesquisa para evidenciar a produção poética das mulheres do sertão potiguar, no estado do Rio Grande do Norte, Brasil, e fornecer subsídios para pensar o ensino de arte na região do Seridó, atentando para os obstáculos que desafiam o exercício da docência em arte nesta localidade. Assim, este artigo investiga as artistas seridoenses, buscando remontar suas histórias, mesmo que brevemente, para aproximar do Ensino de Arte realizado nesse contexto específico.

A pesquisa em curso já apurou alguns nomes de mulheres/artistas desse território, com destaque para Maria Antônia do Santíssimo (São Vicente-RN, 1890 – 1974), Raimunda Cícera da Conceição (Bananeiras - PB, 1934 – Caicó - RN, 2018), Luzia Dantas (São Vicente – RN, 1937 -), Maria Iêda da Silva Medeiros, (Jaçanã/RN, 1938 -), Maria Davina dos Santos (Serra Negra do Norte-RN, 1951 -), Izabel Cristina de Medeiros (Currais Novos/RN, 1977 -), Jussara Queiroz (Jucurutu/RN, 1956 -) e Lydia Brasileira de Brito (Caicó-RN, 1936 -).

Vale-se ainda do diálogo estabelecido entre autores para problematizar a noção de memória e esquecimento (RICOEUR, 2007; ANDERSON, 2008; POLLAK, 1989; NORA, 1993; BOSI, 1994; CANTON, 2009), enquanto trilha um caminho metodológico que se aproxima da pesquisa exploratória (GIL, 2008). Ao mesmo tempo, abarca revisão bibliográfica, entrevistas semiestruturadas com algumas artistas e com educadores, considerando também as nossas experiências como docente nas várias modalidades de ensino desse contexto específico.

A pesquisa, em andamento, vem mostrando que existe pouca divulgação na mídia sobre a produção poética das mulheres do Seridó potiguar e que faltam debates públicos sobre essa temática na região, inclusive, sobre essa produção local atrelada ao Ensino de Arte. Mesmo assim, é possível afirmar, a partir das nossas práticas de ensino, que os estudos abrangendo dados biográficos e as poéticas das artistas são de grande relevância para os educandos, na medida em que permitem a ampliação da capacidade perceptiva, do senso crítico e do entendimento socio-cultural.

Memória e esquecimento

Na obra “A memória, a história, o esquecimento” (2007), Paul Ricoeur faz um convite para cultivarmos as memórias, sejam aquelas que nos marcaram intimamente ou as outras que, por valorizarmos, trazemos para o cotidiano, pois essas memórias reivindicam a construção da identidade. “É na problemática da

identidade que se deve agora buscar a causa da fragilidade da memória assim manipulada” (2007, p. 94). Essa problemática evoca os vestígios do passado e estabelecem um elo com o tempo presente, na medida em que selecionamos para o nosso cultivo justamente aquelas memórias que irão contribuir com a projeção do futuro. O filósofo considera a memória como fonte de produção de conhecimento histórico e ressalta que o excesso de memória pode ocasionar em “abuso de memória”, da mesma maneira que sua insuficiência pode causar um “abuso de esquecimento”. Portanto, para Ricoeur, a memória é um processo cognitivo que se caracteriza pela lembrança, pelas reminiscências do vivido, em constante embate com o esquecimento.

Michael Pollak (1989) observa que existe uma “memória subterrânea” e podemos encontrá-la nas lembranças de alguns, pois são como zonas de sombra, de silêncios e de “não ditos”. São memórias marginais que correspondem às experiências vivenciadas no passado por um determinado grupo social e que não foram registradas em suportes físicos, por se tratar de grupos subalternos de determinados estratos socioculturais. O autor destaca que as fronteiras de “[...]silêncios e ‘não ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento” (POLLAK, 1989, p. 3). Ele aproxima a memória subterrânea a uma perspectiva sistêmica e assegura que o dito e o “não dito” vivem entre fronteiras: por um lado a memória coletiva subterrânea (esta caracterizada pela sociedade civil dominada ou por grupos determinados) e por outro lado a memória coletiva organizada (esta se aproxima da imagem da sociedade majoritária ou de uma imagem em que o Estado busca impor suas regras). Pollak (1989) observa que as memórias subterrâneas que conseguem permanecer discretas e em silêncio estão praticando atos subversivos que só “[...]afloram em momentos de crise, em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 7). Este é o momento em que se inicia a disputa, o jogo de forças, entre a memória coletiva subterrânea e a memória coletiva organizada.

Já os estudos de Pierre Nora (1993) distinguem a noção de memória da ideia de história, assegurando que estas não são palavras sinônimas, ao contrário, fazem oposição em todos os aspectos. O autor esclarece que a

[...]memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto que a história é representação do passado. [...] A memória orienta a recordação para o sagrado, a história expulsa-a: seu objetivo é a desmistificação. A memória surge a partir de um grupo cuja conexão ela estimula. [...] A história, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, e por isso é designada como universal (NORA, 1993, p. 12).

Ao discorrer sobre memória e socialização, Ecléa Bosi sublinha a importância de se valorizar o passado que se faz atual. Para ela, “[...]esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente” (BOSI, 1994, p. 74). Bosi avança ao assegurar que

[...]ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas (BOSI, 1994, p. 75).

Essa estudiosa ressalta noções de lembrança, de memória e de história no seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (BOSI, 1994). Para ela, lembrança é aquilo que sobrevive de tempos passados, pois “[...]o passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança” (BOSI, 1994, p. 53). Enquanto faculdade da memória, a lembrança produz efeitos no corpo das pessoas, fazendo com que elas acessem as marcas do vivido, aquelas que não se apagaram com o transcorrer do tempo. Por meio da lembrança podemos refrescar o nosso pensamento, dando vazão aos fluxos da memória.

Em *Tempo e Memória*, Katia Canton (2009) corrobora com o conceito trabalhado por Bosi (1994) e evidencia traços da memória que aparecem na produção artística, bem como sua importância nesta atualidade fugaz, veloz, acelerada. Para Canton (2009), a memória é uma condição básica de nossa humanidade, pois

[...]tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informações diárias (CANTON, 2009, p. 21).

A relação existente entre memória e esquecimento acontece na arte, na cultura, na educação, na política e nas construções identitárias de indivíduos ou grupos. Benedict Anderson (2008) sublinha que “novo” e “velho” estão alinhados diacronicamente, e o primeiro deles “[...]parece sempre invocar uma ambígua

bênção dos mortos” (ANDERSON, 2008, p. 256). Nesta perspectiva é que problematizamos em sala de aula conceitos como o de permanência, descontinuidade, contaminação, resgate histórico, artista marginal, feminismo, entre outros, estabelecendo relações entre as vivências cotidianas com a arte do passado e a produção artística atual.²

Protagonismo feminino na arte seridoense

O Seridó é celeiro de mulheres aguerridas e de grande capacidade inventiva e vem se destacando pela sua produção sensível no Rio Grande do Norte e no Brasil. Portanto, inquiremos: quem são as mulheres que vem fazendo história no campo da Arte na região do Seridó? Quais são suas poéticas? Como vivem e produzem? Para responder essas questões é preciso adentrar esse território para dialogar com algumas artistas por meio de registros que tentam manter viva a memória dessas personalidades de tanto valor à construção da identidade sertaneja.

Já no início do século XX surgia o nome de Maria Antônia do Santíssimo (São Vicente-RN, 1890 – 1974) entre os artistas seridoenses. Ela foi reconhecida dentro e fora do estado pela crítica especializada, por ter sido considerada “[...]a maior e única mulher pintora do Rio Grande do Norte a obter repercussão nacional” (ARAÚJO, 1989, p. 258). Maria do Santíssimo foi uma pintora brasileira das mais originais. Sua arte era autêntica e de inspiração cotidiana, cheia de sonhos e encantamentos, apresentando um sertão colorido e alegre. Linhas, formas e cores davam vida ao mundo imaginário da artista, que era habitado por bichos, flores e frutas feitas sobre suportes ordinários como papel de embrulho (*kraft*), papel pautado e cartolina. A artista utilizava anilina para colorir e não raro ela produzia pinceis feitos de palitos de coqueiro. A precariedade dos materiais expressivos não limitava sua capacidade inventiva. Depois de uma pausa de aproximadamente meio século na sua produção poética, Santíssimo retomou suas atividades artísticas em 1962, estimulada pelo pintor Iaponi Araújo. Esse impulso inicial do artista fez Santíssimo se reencontrar consigo mesma, com a sua poética, com os animais e as plantas que habitavam o seu imaginário. Aos poucos ela foi se transformando em uma pintora renomada e recebendo convites para participar de exposições

2 Desde 2016 buscamos levar a problemática das artistas do Seridó para dentro das escolas nas quais trabalhamos. Inicialmente propomos aos educandos que façam pesquisas na internet sobre elas, já que quase não existem registros impressos para consulta. Também sugerimos que os estudantes entrevistem alguma artista, na medida do possível, e montem uma apresentação em *Power Point* com imagens dos seus trabalhos para socialização em sala de aula. Em alguns casos, sugerimos também que façam um vídeo documental com o celular para apresentar aos colegas.

ao longo dos anos 1960. Santíssimo participou em 1963 da coletiva “Natal ver e viver”, ocorrida na capital potiguar, durante a Feira de Exposições do Rio Grande do Norte. No ano seguinte a seridoense voltou à capital para expor na Galeria de Artes de Natal e em outra exposição coletiva ocorrida em 1966, nessa mesma cidade, o artista e crítico de arte Newton Navarro reconheceu o seu talento. Em 1969 as obras de Santíssimo chegaram ao Rio de Janeiro e ela ganhou uma exposição individual na Galeria Goeldi, sendo aclamada pela crítica especializada. Três anos depois suas obras desembarcavam em São Paulo, para comemorar os 50 anos da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, em uma mostra intitulada “Arte Brasil, hoje, 50 anos depois”. Em uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1973, Santíssimo “foi laureada pelos promotores com o prêmio do Salão de Verão do Jornal do Brasil”. Ela também integrou “uma representação oficial do país a chancela do Itamaraty à Trienal de Pintura Primitiva de Bratislava na Theco-Eslováquia” (ARAÚJO, 1989, p. 258).

Nesse período, em Caicó, Raimunda Cícera da Conceição (Bananeiras - PB, 1934 – Caicó - RN, 2018) já dominava a técnica da cerâmica e sua produção ganhava destaque no cenário artístico estadual. Dona Raimunda³ foi notícia nas últimas cinco décadas, dentro e fora do Rio Grande do Norte, não só pelo seu carisma, mas principalmente pela sua inventividade e pela qualidade e domínio técnico quando se pensava em modelagem em argila e em processos cerâmicos. Em vida, ela teve acesso a políticos como Paulo Maluf e Antônio Delfim Netto em feiras de arte e artesanato que participava na região sudeste do Brasil. Dona Raimunda recebeu em sua casa/ateliê o presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, o primeiro presidente do período da Ditadura Militar brasileira. Este fato aconteceu no dia 22 de abril de 1966 quando o então presidente esteve em Caicó para inaugurar o Posto de Piscicultura do Açude Itans e o Cinema Rio Branco. O presidente foi levado até a residência de Raimunda porque, naquele momento, ela representava a arte e os artistas da região devido ao seu protagonismo sociocultural. O pesquisador Iaperí Araújo citou Raimunda em sua obra *Elementos da arte popular* (ARAÚJO, 1985) e assegurou que os escultores populares geralmente se identificam com as necessidades locais. É ele quem observa que Raimunda “[...] recebia e executava encomendas de ânforas gregas, réplicas de esfinges e bustos de rainhas egípcias” (ARAÚJO, 1985, p. 15). Araújo (1985) observa que, mesmo construindo formas estranhas ao seu meio cultural, os artistas imprimem traços que, em linhas gerais, revelam as formas dos estilos, os modos de confecção, o

3 Dona Raimunda residia no bairro Paraíba em Caicó, próximo a escola que trabalhamos. Atualmente, em sua residência, o seu filho Paulo Fáisca é quem dá continuidade ao seu trabalho. Isso favorece as visitas expedicionárias ao local para pensar em herança cultural com as turmas.

corte e o acabamento pessoal. Ressaltamos que a ceramista caicoense produzia também cerâmica utilitária, carrancas, imagens sacras e outros objetos de contemplação, inclusive objetos eróticos. Ela ainda teve experiência como professora de cerâmica, ministrando aulas na tradicional Escola Doméstica de Natal, em cursos específicos “para as moças da alta sociedade natalense”, conforme nos relatou em conversa informal, anos antes do seu falecimento.

Se Dona Raimunda utilizou sua liberdade poética para modelar um sertão a partir do barro extraído desse chão, Dona Luzia Dantas (São Vicente – RN, 1937 -) utiliza essa mesma liberdade para encontrar na paisagem sertaneja a matéria prima de sua produção: a madeira de Imburana. A artista, que vive e trabalha em Currais Novos – RN, ao extrair das matas esse elemento plástico, inicia um diálogo com o mundo, a partir do silêncio da sua casa/ateliê. Esse diálogo desdobra-se em tramas envolvendo beleza, cotidiano, trabalho e religiosidade. São conversas que extrapolam as fronteiras geográficas da região. Quando olhamos mais atentamente para o trabalho da artista percebemos a sensibilidade de golpes perfeitos, capazes de extrair de uma simples e rústica tora de madeira, uma belíssima composição imagética. A artista, de maneira intuitiva, respeita as leis da linguagem visual e traz para suas composições um jogo de linhas e formas que evocam a leveza, fazendo um contraponto à rudeza aparente da madeira. Ao mesmo tempo, com o seu canivete afiado, ela mantém viva a memória, os valores e a força das tradições sertanejas.

A invencionice das artistas passa pelo talento da bonequeira e poetiza Maria Iêda da Silva Medeiros (Jaçanã/RN, 1938 -), popularmente conhecida como Dona Dadi. Ela mora desde a sua juventude na cidade de Carnaúba dos Dantas-RN e, atualmente, perdeu a visão e vive sob cuidados médicos em uma casa de repouso para idosos. Esta mulher teve oportunidade de escrever e enunciar várias *estórias* dos sertões por meio do teatro de bonecos, despertando o seu imaginário e ativando a ludicidade do povo que assistia aos seus espetáculos, a partir do movimento dos bonecos que ela mesma produzia. Cada peça de Dona Dadi enunciava um discurso e guardava consigo uma personalidade. O livro escrito pela pesquisadora Maria das Graças Cavalcanti Pereira, intitulado *Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras* (PEREIRA, 2011), documenta o trabalho da brincante que costumava dar voz e movimento as suas criações em madeira, com adereços e roupas coloridas, reforçando o tom cômico e a ludicidade de cada personagem. A própria artista escreveu um livro de poemas chamado *Flor de Mucambo* (MEDEIROS, 2006), em que discorre poeticamente sobre cotidiano, trabalho, arte e vida. Sublinhamos ainda os registros da artista contidos no documentário “Da Serra ao Seridó - vivências em um Brasil de contrastes”, do

cinasta Fernando Leão (2015)⁴. O longa-metragem evidencia as semelhanças e diferenças que existem entre os moradores da região serrana de Lages, em Santa Carina e os habitantes do Seridó potiguar. Dona Dadi, juntamente com Luzia, uma cantora natural de Cruzeta (RN), e Maria Davina dos Santos (Serra Negra do Norte, RN, 1951 -), figuram entre as protagonistas desta obra cinematográfica.

Ao abordar questões históricas no campo da arte/educação, o Seridó é convocado a cultivar a memória de Davina porque seu nome e sua arte merecem ser lembrada pelas futuras gerações. Esta artista reside desde os quatro anos de idade em Caicó (RN), cidade onde desenvolveu e consolidou sua carreira de artista plástica. Aprendeu com seu pai os segredos da caatinga e desenvolveu sua poética em cima desses saberes. Cada plantinha deste chão sertanejo, cada flor, cada folha era estudada por Davina desde a mais tenra infância, assim como as texturas das pedras, as cores da terra e do céu, nos diversos horários do dia, além das formas que compõe a geografia dos sertões por onde ela passou. Assim, a artista foi desenvolvendo sua sensibilidade criativa, paralelamente a uma vida, dura, de trabalho árduo, poucos recursos financeiros e grande dificuldade para apreender os conteúdos formais do ensino. Com os sentidos expostos à natureza circundante, Davina foi depurando sua sensibilidade para mais tarde se transformar na premiada artista que é hoje. Uma mulher conhecida e reconhecida em todo o estado do Rio Grande do Norte pela sua produção plástica, especialmente no que se refere à matéria de cor: a cor do sertão, da caatinga, da arte e da cultura do Seridó. Ela ministrou cursos⁵ de pintura por longos anos em uma escola não formal de Caicó – na Escola Profissionalizante Julia Medeiros – e ainda construiu uma curta trajetória como arte/educadora no ensino formal – no Colégio Diocesano Seridoense.

4 Utilizamos este documentário em sala de aula como recurso para apresentar a artista aos estudantes, agora que não é mais possível visitá-la com os grupos de estudantes devido ao seu estado de saúde. A participação de Dona Dadi nessa película suscita discussões sobre o papel dos documentos que podemos produzir e deixar como legado à sociedade, abarcando a noção de memória, de resgate, de conservação e de história da cultura artística, desdobrando-se em pesquisas sobre conteúdos, materiais e práticas expressivas envolvendo o mamulengo e as brincadeiras do povo sertanejo. Em 2018 fizemos a última visita a Dona Dadi com um grupo de estudantes da EJA, quando tivemos oportunidade de interagir com a artista. Nessa ocasião, ela ainda se encontrava saudável, muito embora, já estivesse com a visão comprometida.

5 Davina concluiu o ensino básico na Educação de Jovens e Adultos e ingressou no curso de Pedagogia. Em entrevista realizada por nós, a artista ressalta que “não foi fácil fazer uma graduação quando você tem que trabalhar e estudar, mas consegui levar até o fim e isso é o que importa, no final das contas. Eu fiz todo o esforço possível para me concentrar nas aulas e procurei fazer tudo direitinho para cumprir com todas as obrigações exigidas de uma graduanda. Como eu já era mais madura, eu pude aproveitar bem o curso e discutir questões da pedagogia que se relacionavam com a arte e com a aprendizagem das crianças no meu TCC. A minha experiência de vida escolar eu levei comigo e quando via um professor achando determinada teoria maravilhosa, sem problematizar, eu mesma problematizava porque sabia o que tinha se passado comigo na escola”. Davina nos relatou que não cursou Artes Visuais porque não é ofertado este curso no Seridó. A entrevista foi concedida pela artista ao autor deste artigo, no dia 22/04/2017, em sua casa/ateliê.

Várias artistas da música, da literatura, do teatro, da dança e do audiovisual que produziram arte e cultura nessa região vivem hoje sob o véu do esquecimento. Por outro lado, o povo teimoso do Seridó resiste às forças contrárias que são responsáveis pelo apagamento de parte da sua história para, com isso, se reinventar e se alimentar esteticamente. Dentre essas pessoas, o nome de Isabel Cristina de Medeiros (Currais Novos, RN, 1977 -) merece destaque. Se esse nome é desconhecido no campo da Arte é porque o carinho e o afeto do povo sertanejo elegeram o codinome Titina como se fosse seu “nome de batismo”. Este foi, orgulhosamente, assumido pela artista, para alegria dos amantes das artes cênicas. Titina Medeiros é uma atriz que viveu sua infância e juventude na cidade de Acari (RN). Seu nome ganhou notoriedade no Seridó e seu talento conquistou os palcos do Brasil. A consagrada atriz de teatro ganhou diversos prêmios pela sua atuação cênica e conquistou notoriedade nas telas da TV brasileira, depois de atuar em várias novelas e participar de diversos programas da Rede Globo de televisão, difundindo a arte e promovendo a nossa região. A atriz criou a produtora cultural “Casa de Zoé”, com sede na capital do estado, com o intuito de promover encontros artísticos e produções criativas. Da “Casa de Zoé” surgiu o projeto “Meu Seridó”. Trata-se de um espetáculo teatral, com texto de Filipe Miguez e direção de César Ferrario, que circula no Rio Grande do Norte desde 2017. Neste espetáculo dramático, Titina divide o palco com Nara Kelly, Caio Padilha, Marcílio Amorim e Igor Fortunato, contando uma história que ressalta a relação do homem e da mulher sertanejos com a terra, abrangendo questões universais a partir de uma problemática local. Em 2019 a peça *Meu Seridó* circulou o Brasil, oportunizada pelo Palco Giratório, importante projeto mantido pelo Serviço Social do Comércio (SESC).

Nesse jogo de lembrar e esquecer, o protagonismo de Jussara Queiroz (Jucurutu, RN, 1956-) merece ser notado pela historiografia da arte norterriograndense, por sua importância no campo do audiovisual potiguar e brasileiro. Esta cineasta iniciou sua carreira em Caicó (RN), como assistente de produção no longa-metragem *Boi de Prata* (1981). Conforme pesquisa de Flávia Celeste Martini Assaf (ASSAF, 2017), este filme roteirizado e dirigido pelo caicoense Carlos Augusto da Costa Ribeiro Junior foi o segundo longa-metragem produzido no Rio Grande do Norte, entre os anos 1976 e 1980, ou seja, em pleno regime militar brasileiro. Este contexto político exigiu que Jussara Queiroz se posicionasse contra o regime de opressão, posição que refletiu na sua produção cinematográfica devido à crítica social que gostava de trazer nos seus filmes. No documentário biográfico *O voo silenciado do Jucurutu*, dirigido por Paulo Laguardia, em 2007, podemos acompanhar um pouco da trajetória formativa e profissional de Jussara e aprender com sua luta em prol de justiça social no Brasil. Filmes como *Fora de ordem*, de 1982;

Acredito que o mundo será melhor, 1983; *Um caso de vida ou morte*, 1985; *Um certo meio ambiente*, 1986; e *A árvore de Marcação*, 1995, são de grande relevância para a produção cultural brasileira e, especialmente, para o Ensino de Arte do Seridó porque se desdobram em outras produções artísticas na escola.

As visualidades estão por toda parte nos sertões. Na casa de Lydia Brasileira é possível encontrar intervenções gráficas feitas por crianças em todos os cômodos da sua residência. A seridoense que “dispensa o peso dos perfumes para ter no corpo o cheiro da terra do sertão,” como ela mesma diz, é uma professora universitária aposentada e já influenciou diversos artistas da região, contribuindo com suas formações pedagógicas, artísticas e estéticas. Lydia leva uma vida simples e tranquila em Caicó e permite às crianças que a visitam que deixem suas marcas pelas paredes e móveis da sua casa. Com isso a artista transformou este ambiente doméstico em um museu espontâneo que guarda uma porção do imaginário infantil em cada camada imagética produzida com tinta e sobreposta nas paredes do seu lar. O espírito curioso faz de Lydia uma estudiosa apaixonada pelo conhecimento. Ela busca transformar suas pesquisas em trabalhos de arte, que expõem como instalações na Casa de Cultura Popular de Caicó ou por meio de performances que faz pelas ruas da cidade. A artista gosta de romper com o instituído e denuncia a atuação das forças opressoras da sociedade que agem sobre o povo. Seu maior desejo é sentir o espírito de comunhão entre os homens e a natureza. Talvez por isso seja tão bom ser recebido por ela em sua casa, quando estamos acompanhados dos educandos das escolas públicas da cidade, pois nos alimentamos de suas ideias e senso de justiça para com a cultura e os valores do povo sertanejo⁶.

Aos poucos, os trabalhos dessas artistas vão construindo camadas no tempo e no espaço, adensando o campo poético e a produção cultural seridoense à medida que desvela fios que tecem histórias sobre a produção artística e o Ensino de Arte praticado no Seridó potiguar.

Considerações finais

A pesquisa, em andamento, vem mostrando que as artistas do Seridó potiguar gozam de pouca visibilidade e prestígio dentro das escolas da região. Isto sugere a necessidade de um trabalho, junto com os educadores que estão à frente do componente curricular Arte, de valorização e divulgação da importância dessas mulheres para uma formação artística e estética dos estudantes, dentro de



⁶ Para saber mais, consultar: Santos (2017).

preceitos que consideram a arte e a cultura local. Observamos que algumas dessas artistas experienciaram também a docência e ensinaram arte por meio de oficinas de expressão criativa ou no ensino regular, básico ou universitário. Trazê-las à tona é buscar novos sentidos para as práticas artísticas que são realizadas nos ateliês criativos ou nas salas de aula das escolas da região. Aliás, vale ressaltar que existe pouca divulgação na mídia sobre essa produção poética, além do debate público sobre essa temática ser inexistente.

Não existe apenas um Ensino de Arte no Seridó, mas vários ensinios. Encontramos nas escolas diversas concepções de arte entre os educadores, especialmente porque a grande maioria não possui formação específica nesse campo do conhecimento. Os registros escritos e publicados sobre reflexões docentes de arte/educadores da região são ínfimos. Não existe a cultura de pesquisar sua própria prática, abordando os diversos aspectos do ensino. Este fato pode estar relacionado à falta de compromisso com a área de Arte de muitos educadores e a não formação nesse campo do saber. O educador de Arte eventual não pensa a sua prática porque não cria vínculo com esse componente curricular.

Cabe também a nós, arte/educadores, ativarmos a memória coletiva e trazer-mos à tona nomes de artistas que produzem e dão sua contribuição à arte e à cultura da região seridoense, como os das mulheres que abordamos nesse texto, pois são nomes de artistas que merecem a permanência no campo da história. O Ensino de Arte no Seridó contemporâneo ainda conhece pouco e explora menos ainda em sala de aula os dados biográficos e os aspectos da produção poética de artistas como Maria do Santíssimo, Raimunda Cícera, Luzia Dantas, Dona Dadi, Davina, Titina Medeiros, Jussara Queiroz e Lydia Brasileira, entre outras. A poética dessas artistas abrange desde a pintura, a escultura e a cerâmica, até a instalação, a performance, as artes cênicas e o audiovisual, muito embora, a produção em arte das mulheres não fique restrita somente a esses nomes e a essas linguagens.

Tudo isso é matéria para o Ensino de Arte na medida em que permite que o arte/educador faça investigações sobre o contexto cultural local, enquanto amplia saberes, fazeres e afetos em sala de aula, mobilizando os jogos interacionais dentro de uma dinâmica que envolve mais do que o intelecto, na medida em que ativa emoções e sensibilidades. As pesquisas e as apresentações de seminários fazem parte da nossa proposta metodológica de trabalho no contexto escolar, pois são escolhas de grande potencial para as aprendizagens no campo, podendo se desdobrar em expedições artísticas feitas pela cidade ou região, para investigar essas artistas *in loco*, em suas casas/ateliês. Tudo isso leva à crença de que problematizar a produção das mulheres do Seridó em sala de aula amplia a compreensão dos educandos quanto aos planos de expressão, melhorando seus entendimentos socioculturais e suas capacidades perceptivas, ao mesmo tempo em que aguça o senso crítico de todos.

Referências:

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Iaperí. **Elementos da arte popular**. Natal; UFRN, Ed. Univ. 1985.

ASSAF, Flávia Celeste Martini. **Boi de prata: política e cultura na estreia do sertão do Seridó no cinema terceiro-mundista brasileiro. (1970-1980)**. Dissertação de Mestrado. NATAL: UFRN, 2017.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

MEDEIROS, Maria Iêda da Silva. **Flor de Mucambo**. Natal: Flecha do Tempo, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, v.10, p.7-28, dez. 1993.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. **Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras**. Natal: Fundação José Augusto, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v.2, n.3, Edições Vértice, 1989.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTOS, J. V. Educação artística e estética nos sertões do Seridó: uma expedição feita à casa de Lydia Brasileira. **Anais do VII Colóquio Nacional História Cultural e Sensibilidades - sertões: corpo, educação e sociedade**. UFRN – CERES/ Campus de Caicó, 2017. Disponível em: http://cnhc.ufrn.br/wp-content/uploads/2019/11/anais_cnhcs_2017.pdf. Acesso em 15/03/2020.

Vídeos

LAGUARDIA, Paulo. **O voo silenciado do Jucurutu**. 2007, Independente, 50 min.

LEÃO, Fernando. **Da Serra ao Seridó - vivências em um Brasil de contrastes**. 2015,

Arsego Produções, 90 min.

QUEIROZ, Jussara. **A árvore de Marcação**. 1995, ZDF, 90 min.

_____. **Fora de ordem**. 1982.

_____. **Acredito que o mundo será melhor**. 1983.

_____. **Um caso de vida ou morte**. 1985.

_____. **Um certo meio ambiente**. 1986.

_____. **A árvore de Marcação**. 1995.

Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil¹

Aspectos del género, ritual e espacialidad en la producción de mujeres artistas contemporâneas en Brasil

Aspects of gender, ritual and spatiality in the production of contemporary female artists in Brazil

AMANDA NASCIMENTO MIRANDA²

SYLVIA HELENA FUREGATTI³

Resumo

As investigações apresentadas partem de estudos a respeito dos fluxos entre artesanaria, domesticidades e feminino em suas relações com a tradição e a arte contemporânea, ponderando, principalmente, sobre a reapropriação do borda-

1 Este artigo é derivado de produção realizada em projeto de Iniciação Científica contemplado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) CNPq – Unicamp entre os anos de 2019 e 2020.

2 Mestranda em Arte Educação pela *School of the Art Institute of Chicago*, Estados Unidos. Bacharela e Licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisadora das relações entre arte, artesanias, gênero, práticas educacionais e artísticas contra-hegemônicas e contemporaneidade - mandy.miranda@yahoo.com.br - <http://lattes.cnpq.br/0605039441728692>

3 Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Integra o quadro permanente do Programa de Pós Graduação e da Graduação em Artes Visuais (UNICAMP). Diretora do Museu de Artes Visuais MAV Unicamp. Co-coordenadora do Grupo de Estudos sobre Arte Público em Latinoamerica (GEAP LA) e Coordenadora Nacional do GEAP BR. - sylviaf@unicamp.br - <http://lattes.cnpq.br/2868485191032212>

MIRANDA, Amanda Nascimento; FUREGATTI, Sylvia Helena. Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 100-119, Ago. 2021.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>



do, da costura e de objetos referentes ao ambiente doméstico em um contexto de questionamento das relações de gênero e de transmissão e troca de saberes, rituais e práticas entre mulheres. O projeto artístico autoral desenvolvido por Miranda (*Parto de Maria*, 2019), fruto do alinhamento entre pesquisa de Iniciação Científica e Projeto Experimental em Artes Visuais, propõe questionamentos sobre o que é visto como feminino por meio de elementos do cotidiano e das experiências visual e corporal. Tensiona-se, em especial, aquilo que diz respeito às identidades, subjetividades e ritos cotidianos associados ao ser mulher, e considerando a cena artística brasileira protagonizada por mulheres artistas, de modo a conectar vivências e memórias pessoais, percursos particulares nas artes visuais e debates relevantes ao meio acadêmico-artístico.

Palavras-chave: arte contemporânea, domesticidades, cotidiano, artesanias, gênero.

Abstract

The investigations presented in this article are based on studies regarding the flows between handmade crafts, domesticities and the feminine in their relations with tradition and with contemporary art. They mainly consider the re-appropriation of embroidery, sewing and objects related to the domestic environment in a context in which are questioned both gender relations and the transmission and exchange of knowledge, rituals and practices among women. The artistic project developed by Miranda (*Parto de Maria*, 2019) is a result of the alignment between Undergraduate Research and Experimental Project in Visual Arts and raises questions, through everyday elements and visual and bodily experiences, about what is seen as feminine. It therefore tensions particularly that which concerns the identities, subjectivities and daily rites associated with being a woman, and considering the Brazilian art scene led by female artists, in order to connect experiences and personal memories, particular paths in the visual arts field and debates relevant to the academic-artistic milieu.

Keywords: contemporary art, domesticity, everyday life, handcrafts, gender.

Resumen

Las investigaciones presentadas se basan en estudios sobre los flujos entre la artesanía, la domesticidad y lo femenino en sus relaciones con la tradición y el arte contemporáneo, considerando principalmente la reapropiación del bordado,

la costura y los objetos relacionados con el ámbito doméstico en un contexto de cuestionamiento de las relaciones de género y de transmisión e intercambio de saberes, rituales y prácticas entre mujeres. El proyecto artístico desarrollado por Miranda (*Parto de Maria*, 2019) es resultado del alineamiento entre la investigación de Iniciación Científica y el Proyecto Experimental en Artes Visuales, y plantea interrogantes sobre lo que se percibe como femenino a través de elementos cotidianos y vivencias visuales y corporales. Destaca así, en particular, lo que concierne a las identidades, subjetividades y ritos cotidianos asociados al ser mujer, y considerando el panorama artístico brasileño protagonizado por mujeres artistas, para conectar vivencias y memorias personales, trayectorias particulares en las artes visuales y debates relevantes para el medio académico-artístico.

Palabras clave: arte contemporáneo, domesticidad, cotidianidad, artesanía, género.

Introdução

Esta investigação parte de estudos acerca dos fluxos entre artesanaria, domesticidades e feminino nas relações com a tradição e a arte contemporânea, apresentando desdobramentos teóricos e práticos pautados por reflexões a respeito das relações de transmissão e troca de saberes, memórias e rituais cotidianos, bem como sobre a atribuição de materialidades e corporeidades ao gênero feminino. A pesquisa e produção realizadas foram possíveis devido ao alinhamento entre pesquisa de Iniciação Científica (2019-2020), cujo projeto foi aprovado pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Unicamp e desenvolvido com apoio do CNPq, e Projeto Experimental de Graduação em Artes Visuais (2019), sendo o texto aqui apresentado derivado diretamente da monografia produzida durante tal projeto de conclusão de curso. Ponderando sobre a reapropriação do bordado, da costura e de objetos referentes ao ambiente doméstico, esta pesquisa propõe um diálogo entre individualidades e coletividade, em um contexto em que se aprofundam e consolidam, tanto na produção artística quanto no corpo da sociedade, questionamentos das relações de gênero.

Ainda que um recorte de pesquisa pertinente à atualidade, são relativamente fluidos os estudos que resgatam os elementos constitutivos dos saberes e modos de existir ditos femininos, cada vez mais recorrentes nos contextos artísticos, e que apontam as relações entre as produções historicamente vinculadas às mulheres em sua relação com a presença desses corpos aos quais são atreladas as definições de feminilidade na sociedade. Nas reflexões sobre tal caminho da produção artística contemporânea, a investigação desenvolvida é apoiada em

uma discussão - de longa data, mas que ainda demanda revisões - a respeito de relações de proximidade e tensões entre a arte e o artesanato, produzidas ao longo da historiografia da arte. Esse resgate se coloca como forma de apontar possíveis desdobramentos condizentes com a cena artística brasileira protagonizada por mulheres artistas, e engajados na potencialização das reflexões críticas a respeito das identidades e subjetividades que constituem o ser mulher.

Busca-se compreender, a partir de trabalhos de artistas contemporâneas, os processos que envolvem o resgate - não mais meramente nostálgico - das práticas e tradições alusivas ao/s universo/s do feminino, do artesanal e do espaço doméstico, elegendo a perspectiva da reapropriação e ressignificação para rever e atualizá-las ao cenário artístico corrente, reconstruir e apresentar criticamente identidades do feminino por meio da produção artística. Guiada pela relação entre os rituais que envolvem a presença e experiências do corpo dito feminino, as materialidades e a espacialidade, a investigação e produção desenvolvidas nesta pesquisa se debruçam sobre as potencialidades poéticas daquilo que é entendido como próprio da mulher (as relações de produção, memória, presença e corporalidade) e que atua na construção de suas - nossas - subjetividades.

Explora-se, assim, os potenciais de identificação ou sensibilização coletiva - de um público constituído por trajetórias diversas ou semelhantes - a partir de elementos do cotidiano na experiência com o trabalho artístico. São produzidos e apresentados trabalhos que abordam os ritos e rituais e práticas do feminino que frequentemente constituem os moldes nos quais são construídas socialmente as imagens e identidades do “ser mulher”. Esses elementos se unem para a criação de uma versão do universo do feminino a partir da consciência daquilo que é particular e do que é adquirido pela reprodução e imposição, com atenção para e produzindo a partir dos fluxos entre o íntimo/individual e o público/coletivo nas experiências com a feminilidade, as artesanias e a espacialidade.

Para o cumprimento dos objetivos de pesquisa, é contextualizada criticamente, por meio dos conceitos trabalhados na arte, a associação da tradição manual/artesanal à produção de mulheres artistas na contemporaneidade, observando esses rebatimentos em produções artísticas tais como as de Rosana Palazyan, Beth Moysés, Lia Menna Barreto, Rosana Paulino, Rochelle Costi e Luiza Romão. Também são investigadas as questões espaciais e sociais dos processos de criação e consolidação dos rituais concernentes ao universo do feminino tendo como base teóricos da filosofia, sociologia e antropologia, dentre eles Nestor García Canclini, Giorgio Agamben, Mircea Eliade e Max Gluckman. A produção artística pessoal que integra esta pesquisa busca elaborar uma estética que bebe dos conceitos de *estética relacional* e *processos de hibridação* - trazidos, respectivamente, por Nicolas Bourriaud e Canclini - e se colocar como reflexo dos estu-

dos teóricos no desenvolvimento de uma poética pessoal, resultando em objetos, desenhos, fotografias e instalações que constituem o citado Projeto Experimental em Artes Visuais.

Compreendendo as experiências pessoais como de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa, bem como nas questões abordadas e relações estabelecidas com as produções artísticas que se valem das intersecções entre gênero, artesanias e cotidiano, tomo a liberdade de assumir, por vezes, o discurso pessoalizado na apresentação das reflexões propostas a seguir.

As produções de artistas contemporâneas: cotidiano, doméstico e rituais

As relações com o doméstico, atreladas tanto à sua espacialidade quanto aos rituais praticados no cotidiano conectados a ela, são de grande relevância para a arte desde os primórdios da humanidade. Assim, é de longa data a proximidade estabelecida entre o ambiente doméstico, os artesanatos e o feminino, que se fundamenta no princípio de “divisão de tarefas”. Entretanto, para discutir os impactos desses fundamentos na produção de mulheres artistas na contemporaneidade, se faz relevante o estudo de uma forma de manifestação e produção artística pautada nos limites entre a arte e o artesanato sob o viés crítico do gênero, resgatando elementos da historiografia da arte em relação às práticas referentes tanto às domesticidades quanto às artesanias e ao cotidiano, frente à configuração em que têm ocorrido dentro do contexto artístico, em especial nas produções brasileiras subsequentes à consolidação dos debates de gênero a partir da década de 1980.

Diante desse contexto, é importante considerar as trajetórias da artesanaria e da manualidade das artes aplicadas ou artesanato, as quais foram historicamente postas como menores em contraposição à arte pura e intelectual, constituindo-se um apagamento social dos saberes ditos femininos. Simioni (2010) apresenta as reconstruções históricas de Chadwick e Goldstein, que possibilitam a compreensão de que a intelectualidade (bem como o conceito de genialidade), na arte e nos demais campos do saber, estava atrelada estritamente ao masculino, enquanto o manual era visto como próprio do universo feminino. Essas definições refletiram também na estruturação e segmentação das Academias de arte. Desse modo, tanto no Brasil quanto na Europa do século XIX, havia a compreensão de que às mulheres cabia a família e a costura, os tecidos, e ao homem, quando se envolvia com a manualidade, caberiam a madeira e os metais (SIMIONI, 2010). No caso do Brasil, além da questão do gênero e divisão sexual do trabalho, a produção comercial das chamadas “prendas domésticas” era - e frequentemente ainda é - vista

com maus olhos por representar incapacidade do homem de sustentar a família, restando às mulheres de classes mais baixas valer-se delas como principal meio de produção e fonte de renda (CHAUD, 2018).

É possível, ainda, observar rebatimentos da cisão entre arte e artesanias ou domesticidades na própria estruturação atual dos cursos de Artes Visuais no contexto das Universidades brasileiras, sendo raras, mesmo hoje, as que incluem em sua proposta curricular a aprendizagem do bordado, da costura e da tecelagem (entre outras práticas das artes aplicadas) como forma de expressão poética equiparável às demais técnicas tradicionais da arte, que possa ser valorizada e cuja história mereça ser estudada.

Entretanto, nota-se um crescente interesse de artistas, com o passar dos anos, na busca por essas técnicas e modos de produção. Uma vez que a base da produção contemporânea, após o rompimento com os cânones tradicionais da arte, se constitui a partir do/a artista consigo mesmo/a - sua biografia, seu corpo, seu papel como artista, cidadã/o, indivíduo e a carga histórica que carrega -, tal avolumamento de produções artísticas que se valem das artesanias historicamente tidas como femininas e desvalorizadas parece se dever, entre outros fatores, à relação entre identidade e intimidade que tem se tornado recorrente na contemporaneidade (BAHIA, 2002).

Dentre as obras de artistas contemporâneas analisadas, enquanto disparadoras de reflexões e práticas neste projeto e no território da arte contemporânea, estão *Bastidores* (1997), *Parede da memória* (1994-2015) e *Sem título (da série As Três Graças, 1998)*, da artista Rosana Paulino, As obras *† M...* (1997) (Imagem 1) e *Irmão-Irmã* (1997) de Rosana Palazyan, os trabalhos de Beth Moysés *Transbordando* (2012), *Aún sangran los dedales* (2013), *Reconstruindo Sonhos* (2005) e *Almas Prematuras* (2003) e algumas das produções de Lia Menna Barreto, que apresentam as técnicas e as tradições da costura e do bordado e do crochê, junto a um modo de pensar em arte que parte de vivências pessoais e também perpassa a escolha das materialidades e do espaço enquanto poética. Também estão presentes, em algumas dessas obras, objetos domésticos e/ou remetentes ao cotidiano, como os brinquedos nas de Lia Menna Barreto e os dedais de Beth Moysés, além da almofada/travesseiro de Rosana Palazyan e os patuás de Rosana Paulino, a partir dos quais se constroem narrativas ou se introduzem novas significações.

Trabalhos de Leonilson como *Ninguém* (1992) e *O que você desejar, o que você quiser, estou aqui, pronto para servi-lo* (1991), apesar de não serem parte do conjunto de obras produzidas por mulheres, são relevantes na elaboração deste panorama em virtude da importância de sua produção nesse campo e por se relacionarem em muitos aspectos com os caminhos seguidos por algumas dessas artistas e em que me espelho em minha produção. É característico de sua produ-

ção o caráter sensível, pessoal e quase autobiográfico, sendo ele um dos primeiros artistas a trazer essa abordagem relacionada ao universo do doméstico e cotidiano para a arte brasileira.

Os trabalhos citados têm em comum a possibilidade de acionar ao mesmo tempo a delicadeza, a sutileza, o cuidado ou o lúdico (as bonecas e miniaturas de móveis, brinquedos, etc, associados à costura/crochê) das técnicas e materialidades utilizadas - na própria costura/bordado, nos tecidos, desenhos ou gravuras -, os elementos da cultura e questões sociais e políticas relativos a elas, partindo, muitas vezes, de experiências particulares para atingir aspectos potentes e pertinentes à sociedade.

A alusão ao universo dos contos de fadas em *† M...* merece ser destacada devido à relevância que tais histórias possuem na construção das identidades do feminino. Também as referências aos rituais, ao casamento, à maternidade e aos fazeres da costura e do bordado (as roupas de noiva, a ação de costurar, a incubadora, as memórias familiares) são elementos importantes na compreensão dos processos de construção de identidade nos trabalhos artísticos contemporâneos.



Imagem 1 - Rosana Palazyan. *† M...*, 1997. Embroidery, blood on satin pillow. 19 1/2 x 25 1/2 x 6 inches. Fonte: George Adams Gallery (<https://www.georgeadamsgallery.com/>)

Ao longo da História, o conjunto de práticas colocadas como próprias do feminino, - tomando as narrativas elaboradas pela sociedade ocidental e patriarcal de História e de feminino - somado aos ideais de feminilidade, acabaram por criar um universo ritualístico, entremeado por diversas questões e estigmatiza-

ções sociais e relacionado, quase compulsoriamente, ao ambiente doméstico. Os rituais do feminino⁴ - construídos socialmente - são responsáveis pela criação de diversas relações, até mesmo com o próprio corpo, e passados e acumulados pelas gerações, delineando as identidades do “ser mulher”.

No decorrer do processo de construção do projeto, também o contato com o livro de poesia *Sangria*, de Luiza Romão (2017) (Imagem 2) contribuiu para a análise das relações entre gênero, bordado e costura na arte contemporânea. A poeta e atriz, que participa de eventos de *slam* (“batalha de versos” que fazem parte da cultura *hip-hop*), escreve e ilustra os poemas que o compõem, conectando a história do Brasil e o feminino, por meio da construção uma narrativa que se correlaciona com as fases do ciclo menstrual: 28 poemas para 28 dias do ciclo. Suas ilustrações consistem em fotografias de seu corpo, realizadas pelo fotógrafo Sérgio Silva, sobre as quais intervém com bordado em linha vermelha e elementos metálicos. Essa obra é relevante para as investigações realizadas ao pensar, por exemplo, sobre relações entre a menstruação e o aborto, assim como pela associação entre fotografia e bordado.



Imagem 2 - Luiza Romão e Sérgio Silva, *Sangria*. Editora Do Burro. 2017.
Fonte: acervo pessoal.

4 “Para a consciência moderna, um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade etc. – não é, em suma, mais do que uni [sic] fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva (que impõe, por exemplo, certas regras para “comer convenientemente” ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova). Mas para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, uni [sic] “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.” (ELIADE, p. 14). Apesar do uso do termo *primitivo* para se referir aos povos originários, apreende-se aqui uma perspectiva em que os atos vistos como parte da natureza humana são também carregados de sentido. É nessa direção que é encaminhada a compreensão do termo ritual nesta pesquisa.

Além das reações mais atreladas ao doméstico, também o cotidiano tem importância de destaque nas construções das identidades. Assim como a artista Rochelle Costi (2013) diz retratar pessoas a partir das imagens de seus quartos - o mais pessoal dos microuniversos domésticos⁵ -, na série *Quartos - São Paulo* (1998) (Imagem 3), noto que, muitas vezes, a produção artística pode se desenvolver como uma espécie de autorretrato, no qual a artista se conta a partir de objetos, tecidos, linhas, cores, imagens e texturas transportadas de seu cotidiano. Apesar de pessoal e subjetivo, entretanto, o agrupamento dos objetos e sua consideração em relação ao contexto fornece certo caráter generalizante na medida em que as questões sociais que impactam a individualidade também afetam um coletivo de forma semelhante.



Imagem 3 - Rochelle Costi, Quartos - São Paulo, 1998. Fonte: Rochelle Costi (<https://rochellecosti.com/Quartos-Sao-Paulo-1998>).



5 Entrevista disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxiI2V76vP2Q>.

MIRANDA, Amanda Nascimento; FUREGATTI, Sylvia Helena. Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 100-119, Ago. 2021.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>

Ao retratar o cotidiano, o(a) artista carrega também em sua produção sinalizantes de gênero, classe social, época e pensamentos enquanto parte de um grupo social. Os fragmentos do dia-a-dia, os rituais íntimos presentes no trabalho, são microfragmentos de história e se fazem presentes na materialidade dos objetos ou imagens produzidos. Um conjunto de cotidianos constitui, desse modo, a *grande história* (COSTI, 2013).

Foi por meio dessas observações que me propus, portanto, a pensar e encaminhar minha produção. O contato com tais obras instigou diversas reflexões e ideias que impactaram diretamente na produção artística realizada como parte deste projeto de pesquisa, ao proporcionar identificação por meio da descoberta de experiências em algum nível compartilhadas, ainda que pessoais.

Dos dispositivos sociais na construção das subjetividades

A partir dos estudos de Max Gluckman (1996) sobre os escritos de diversos autores que estudaram o universo ritualístico, repenso os ritos de passagem do feminino como eventos que atuam no âmbito espiritual, afetivo e particular, mas também se colocam enquanto partes de um processo social de construção e manutenção dos ideais de feminilidade.

Os ritos de passagem, presentes nas vidas de diversas mulheres, se constituem, assim, como *dispositivos* de manutenção das estruturas de poder. Como escreve Giorgio Agamben (2005),

Todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento. O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e enquanto tal é uma máquina de governo (AGAMBEN, 2005, p. 15).

Na conservação das estruturas patriarcais de poder, os rituais do feminino são dispositivos que garantem a continuidade da criação de *corpos dóceis*, por meio de um processo de subjetivação ou, em alguns casos, de “dessubjetivação” - a

não-produção de um sujeito - que faz com que os indivíduos absorvam e naturalizem os dispositivos que os condicionam enquanto grupos, criando uma unidade ou identidade para eles (AGAMBEN, 2005). Desse modo, por serem mais eficazes na função de governar se por meio dos processos de subjetivação, esses rituais são ensinados desde o nascimento, sendo absorvidos de modo a parecerem naturais, inevitáveis ou mesmo admiráveis.

Esses dispositivos-rituais são estabelecidos com base no corpo que é visto socialmente. Por esse motivo, o olhar para os rituais relacionados à construção do que é dito feminino se dá também neste projeto a partir do corpo. Corpo que é visto, sentido, percebido, se modifica, se molda e se ritualiza ao inserir-se no tempo e em outro corpo: o corpo da sociedade.

O corpo feminino ou, sendo este múltiplo, o sexo feminino, vem carregado de uma série de imaginários e rituais que proporcionam experiências e gradualmente o moldam para se tornar parte do gênero feminino. Ser mulher passa a ser sinônimo de ter o corpo e os pensamentos precisamente moldados para a manutenção das estruturas patriarcais de poder, ignorando e podando os aspectos subjetivos que contrariem essa norma.

A recuperação dos ritos e rituais que acompanham o universo do feminino e o ambiente doméstico carrega na arte contemporânea a possibilidade de desconstrução transformadora, sendo uma estratégia mobilizadora de questionamentos. Tal alteração, porém, só é possível a partir da tomada de consciência, de um mergulho em seus impactos na subjetividade, da aproximação crítica dos processos e, assim, da recontextualização das experiências e passagens ou ressignificação dos símbolos atrelados, historicamente, a essa espécie de confinamento ao doméstico e à condição de feminilidade. Assim, esta pesquisa e meu trabalho nas artes visuais visam levantar questionamentos capazes de provocar pequenos movimentos nas microestruturas, um modo de atuação a partir da experiência com a arte, da sensibilização.

Abordo, em relação à minha produção artística e incluindo experiências próprias, os ritos de passagem mais presentes nas vidas de muitas mulheres. Os categorizo em três etapas - infância, adolescência e fase adulta -, as quais são subdivididas em ritos de passagem mais específicos como nascimento, menstruação, casamento, maternidade (Imagem 4).



Imagem 4 - Menstruação. Tule, elástico e bordado. Calcinha costurada e bordada pela artista. Fotografia digital. 2019. Fonte: acervo pessoal.

A construção da autoimagem e do imaginário durante a infância - principalmente a partir do imaginário da princesa -, perdura e ganha novas formas nas outras etapas da vida. Nas fases subsequentes, esse imaginário construído e em elaboração passa a impactar na sexualidade e nos aspectos relacionadas à maternidade e ao sistema reprodutivo tanto do ponto de vista biológico quanto do social. São esses os âmbitos principais - junto à associação aos rituais diários que atrelam o ser mulher à maciez, beleza, docilidade, elegância e sensibilidade - em que atuam os dispositivos de poder por meio dos ritos de passagem apontados anteriormente, tecendo, desde a infância, os tons pretendidos para uma vida de mulher adulta, no imaginário social de uma suposta e imposta identidade feminina.

A produção artística como ponto de encontro

O projeto artístico desenvolvido é reatamento dos alinhamentos entre Iniciação Científica e Projeto Experimental em Artes Visuais, de modo que atuou como reflexo e propulsor das considerações realizadas nesta pesquisa ao se constituir em torno de questionamentos sobre o que é visto como feminino por meio de elementos do cotidiano e das experiências visual e corporal. Por meio de um diálogo entre individualidades e coletividade e analisando minhas próprias trajetórias e memórias associadas às relações entre os elementos historicamente vinculados às mulheres - tradições e fazeres manuais, os objetos de uso e espacia-

lidades do doméstico, etc. -, às experiências e à presença dos corpos aos quais são atreladas as definições de feminilidade na sociedade, debrucei-me, principalmente, sobre as potencialidades poéticas daquilo que é entendido como próprio da mulher (as relações de produção, memória, presença e corporalidade) e sua atuação na construção de suas - nossas - subjetividades.

No decorrer do processo de reflexão e pesquisa, produzi um conjunto de objetos que vieram a integrar meu Projeto Experimental, intitulado *Parto de Maria: tessituras entre corpo, memória, artesanias e espaço doméstico*. Nesse duplo movimento de pesquisa, a produção realizada foi conduzida partindo do início da tessitura de nossa individualidade e identidade, posto que a construção cultural do ser mulher se inicia desde o nascimento (ou até mesmo antes dele). Elementos da infância passaram, portanto, a compor a revisitação e reconstrução de um espaço doméstico que refletisse a concepção da subjetividade e identidade do gênero feminino em suas diversas etapas de formação.

A possibilidade de aproximação entre os ritos de passagem e as narrativas dos contos de fadas que habitam o imaginário de meninas sob as mais variadas formas, surgiu a partir desse olhar voltado para os imaginários da infância. O vestido ou traje de noiva, elemento presente na vida de muitas mulheres, representa uma figura da vida real que mais se parece com o imaginário acerca da princesa (arquetípico) construído a partir das histórias de faz-de-conta e é comum que meninas o admirem devido à sua beleza e importância na construção dos ideais de feminilidade.

Pensando a vestimenta nesse processo de representação e manifestação das identidades, o vestir é elemento despertado em minha produção artística como ação simbólica que implica na escolha de peles que cubram, escondam ou até mesmo manifestem aquilo que está por baixo delas. A construção espacial do trabalho artístico integrou uma cômoda como forma de propor também um tipo de desvelamento ou racionalização da subjetividade que se dá como um abrir de gavetas, e que reflete, assim, na exploração do próprio espaço por meio das interações propostas entre espectador(a) e trabalho. Mais que isso, porém, a partir da ocupação do espaço pelo(a) espectador(a) para co-construção deste e das roupas que remetem quase intrínseca e automaticamente ao ato de vestir no imaginário, se evidencia a presença do corpo no trabalho, ativando reflexões sobre este que é suporte e ator. Por meio da fotografia, também presente em minha produção artística, trago a imagem resultante do ato de vestir-me com as peças produzidas, de modo que a compleição dos objetos começa a se dar já no imaginário e se estende ao mundo concreto. A adesão desses anexos ao corpo evidencia o próprio corpo que se apresenta ao mesmo tempo em que altera as percepções sobre os objetos em si, de modo que

[...]o ato de vestir sugere que o objeto vestido estava inacabado e necessita da atuação do ser humano que o porta para que então essa peça exista de maneira completa. [...] Atitude e Ação passam a ser associados à criação e à apresentação desses projetos criativos das artes visuais e da moda (GOUVÊA, 2012, s.p.).

Buscando a revisitação do processo de construção do “ser mulher” dentro do espaço doméstico, o quarto - espaço construído para abrigar o particular e também o local no qual se dá a construção do feminino e de uma relação identitária ligada a ele - é referenciado enquanto espaço de pertencimento, proporcionando um envolvimento que pode ativar memórias individuais por meio da criação de um lugar no qual infância, adolescência e fase adulta se conectam de maneira semelhante à que se dá em nossa memória.

A instalação artística criada se torna um local de experiência, de transmissão, criação, manifestação e reelaboração das memórias e da cultura e, por isso, pode ser vista como um *ponto de encontro* entre os aspectos constituintes do trabalho artístico e as experiências e identidades que podem ser questionadas ou elaboradas a partir dele - um encontro entre o *eu* e o *outro*; minhas histórias e as suas.

É possível que o(a) espectador(a), ao entrar em contato com o trabalho, se sinta motivado(a) a romper com o limiar entre a potência para agir - acompanhada ou não de seu reconhecimento - e o próprio ato que possibilita uma existência completa, a latência que regula-se por aquilo que não se efetiva e essa atmosfera permeia também o trabalho artístico que se propõe a refletir sobre as existências do feminino. Mas é também pela reprodução no comportamento daquilo que é apontado pelo próprio trabalho que pode se dar a construção de significações. O espaço artístico se apresenta, assim, de forma semelhante a como Néstor Garcia Canclini (1998) nos apresenta o museu: enquanto “sistema ritualizado de ação social”, podendo atuar na mudança do conceito de cultura, uma vez que são construídas relações rituais com o saber e com a arte. Também em acordo o autor, os desdobramentos desta investigação trilham um caminho contrário à oposição entre culto, popular e massivo (cultura de massa), refletindo e criando a partir de uma heterogeneidade multitemporal, ou seja, uma combinação de tempos, tecnologias e instituições:

É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente [...]. Precisamos das ciências sociais

nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente (CANCLINI, 1998, p. 19).

O trabalho a partir dos códigos tácitos do feminino leva ao diálogo com pessoas que reconheçam esses códigos e, desse modo, se torna possível uma comunicação que afirme nossas identidades ou nos permita reconstruí-las. A reapropriação do código, vem, portanto, não somente como resgate de memórias afetivas e particulares, mas como forma de comunicação em uma linguagem visual que atinge mais fortemente aqueles(as) que compartilham dele e das experiências a que se referem, estando, assim, mais propensos(as) a afetarem-se pelo contato com as narrativas trazidas.

Se sensibilizar é “[...] permitir que a integração corpo/mente produza experiências e significados inéditos, solicitando imagens poéticas que são a extensão das sensações, revelações e mistérios vividos” (CARDONA, 2014, n.p.), no contato entre espectador e trabalho artístico o tempo se converte em *instante apaixonado*, o tempo da experiência, não mais o convencional tempo cronológico. É no sentido de proporcionar uma experiência sensibilizadora e significativa - tanto na produção do trabalho quanto na percepção dele pelo outro -, conectada a práticas e modos de produção presentes, muitas vezes, no cotidiano ou na memória do(a) espectador(a), que se dispõe a potencialidade do retorno às técnicas, objetos e materiais impostos na construção da feminilidade.

A possibilidade de tomada de posse e de consciência sobre esse universo é, portanto, uma forma de construção de novas perspectivas particulares de criação identitárias e de relações afetivas que se dão a partir de conexões corporais com espaço e objetos. E essa experiência se dá a partir do olhar - com os olhos ou com o corpo - desse “outro” que se coloca diante do trabalho e se dispõe a sentir. Sob essa perspectiva, os modos de fazer ou técnicas utilizados, seu enquadramento nos moldes tradicionais ou seu caráter que poderia ser visto como disruptivo se tornam menos voltados à criação de oposições, disputas ou definições de arte e mais às relações possibilitadas a partir do contato o outro.

Reflexos artístico-científico-culturais

Concomitantemente à pesquisa desenvolvida como parte do Programa de Iniciação Científica (PIBIC/Unicamp), foi realizada a segunda etapa de meu Projeto Experimental final de graduação, também sob a mesma orientação e por meio do qual pude experimentar e explorar as possibilidades poéticas relacionadas a ambos os projetos de pesquisa.

Produções resultantes do andamento do projeto de conclusão de curso foram expostas nas exposições coletivas [P.S.] *Pluralidade Singular* ocorrida em agosto de 2019, no Espaço Cultural Casa do Lago, e *Linhas Tácitas* (Imagem 5), na Sala-ateliê AP06, em novembro do mesmo ano, ambos na Universidade Estadual de Campinas.



Imagem 5 - Vista geral da instalação artística Parto de Maria, exposta na Sala-ateliê AP06 do Instituto de Artes da Unicamp. Fonte: acervo pessoal.

Também participei, em outubro de 2019, do 20º Interdesigners Conecta, semana acadêmica do curso de Design da Unesp Bauru, ministrando a oficina de bordado intitulada “Tempos entrelaçados: a linha e o tecido na produção de materiais gráficos e digitais” (Imagem 6), na qual, tive a oportunidade de apresentar um pouco daquilo que vinha desenvolvendo em meu Projeto Experimental e nesta pesquisa, buscar e trazer outras referências artísticas, discutir as intersecções entre as Artes Visuais, o Artesanato e o Design e perceber a potência de um ambiente de trocas e aprendizados coletivos, buscando o desenvolvimento de uma poética pessoal a partir do contato com outras poéticas, e de uma união entre prática e teoria no campo das Artes.



Imagem 6 - Oficina Tempos Entrelaçados: a linha e o tecido na produção de materiais gráficos e digitais realizada em Bauru (SP) durante o evento Interdesigners Conecta. Fotografia: Laura Castralli.

Em março de 2020, integrei a exposição coletiva dos Projetos Experimentais de 2019 *Experimentações da Arte em Projeto: Sentidos Múltiplos Sentidos*, na Galeria do Instituto de Artes da Unicamp (GAIA), em que tive a oportunidade de observar as produções artísticas derivadas de um ano de pesquisas concluídas, expôr e responder ao público presente na abertura da exposição um pouco sobre as pesquisas realizadas e meu processo criativo e observar e ouvir as interações, reflexões e sensibilizações provocadas pelo trabalho *Parto de Maria*. Como parte da programação da exposição, realizei, ainda, outra oficina de bordado intitulada *Em memória: histórias entre meadas*, (Imagem 7) a qual proporcionou um momento mais privado de conversas com mulheres e compartilhamento de experiências relativas ao universo do bordado e da costura, suscitando produções artísticas pessoais e inícios de processos criativos de estudantes de outros institutos da Unicamp.



Imagem 7 - "Quem". Trabalho produzido por Sofia na oficina Em memória: histórias entre meadas, na Galeria do Instituto de Artes da Unicamp. Fonte: acervo pessoal.

A retroalimentação entre leituras e reflexões teóricas e produção artística se mostraram extremamente importantes para o direcionamento tomado e descobertas realizadas. Aliando a pesquisa científica e artística pude compreender, assim, as contribuições que essas áreas têm a oferecer uma à outra - e como suas fronteiras podem ser atenuadas, assim como as entre a arte e o artesanato - de modo que os ajustes de ênfase da pesquisa foram se mostrando necessários a partir do momento em que passei a desenvolver os testes e experimentações conforme previsto para o primeiro semestre de desenvolvimento do projeto.

Destaco ainda a oportunidade de examinar um trabalho já concluído há alguns meses - o Projeto Experimental de Graduação - e observar as derivações e os avanços suscitados por ambas as pesquisas, uma à outra. A forte coesão desse alinhamento se deu, por fim, na medida em que, ao deixar questões a serem pesquisadas futuramente, a partir dos novos elementos surgidos no decorrer das investigações produzidas, reafirma-se o papel da Iniciação Científica em despertar estudantes, durante a graduação, para uma jornada acadêmica que vai para além dela. Ao encerrar a graduação, permanecem elementos a serem pesquisados, experimentados e explorados mais a fundo - tanto por mim quanto por outros(as) pesquisadores(as) - que prometem continuidade em próximas etapas e estudos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Tradução Nilcéia Valdati. Florianópolis: Outra Travessia. 2005. n. 05. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/12576/11743>.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. *Periscope Magazine*. Florianópolis. n. 3. ano 2. 2002. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>. Acesso em: abril de 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Lisboa: Edição Bertrand. 1949. v. 2.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDONA, Patrícia. La poética de la enseñanza. In: *Mapas e percursos, estudos de cena*. Org.: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2014. (Documento traduzido para o português pela Prof. Dra. Ana Terra (IA/UNICAMP) especialmente para a disciplina AD621)

CHAUD, E. M. Entre as afetividades e as materialidades da costura. *II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, 2018, Goiânia. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 320 - 331.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GLUCKMAN, M. *Essays on The Ritual of Social Relations*. Manchester: Manchester University Press. 1966.

GOUVÊA, Hebert. *Moda e Arte. Anamorfozes do corpo contemporâneo*. 2012. Disponível em: <http://www.pparalelo.art.br/docs/moda-e-arte-anamorfozes-do-corpo-contemporaneo/>. Acesso em: outubro de 2019.

ICLE, Gilberto [org.]. *Pedagogia da arte: entre-lugares da escola*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. v. 2.

MIRANDA, Amanda. *Parto de Maria: tessitura entre corpo, memória, artesanias*

e espaço doméstico. Monografia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3w6MAFA>. Acesso em: junho de 2020.

MONTENEGRO, Eduardo. Bordado, Arte Contemporânea. *Revista Continente*, 24 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea>. Acesso em: abril de 2019.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

SANTANDER BRASIL. *O Cotidiano na Arte: a artista Rochelle Costi fala sobre sua obra*. 2013. (5m56s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxI2V76vP2Q>. Acesso em: outubro de 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: fevereiro de 2019.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, art têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, p. 87-106, setembro, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>. Acesso em: fevereiro de 2019.

TEDESCO, Elaine. Instalação: Campo de Relações. *Revista Práxis*. Revista do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais: Universidade FEEVALE, v. 1, p. 19-24 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.25112/rp.v1i0.593>. Acesso em: agosto de 2019.

La importancia de los referentes femeninos. Recuperación de una genealogía feminista en el arte a través de algunos proyectos e iniciativas en España.¹

The importance of female referentes. A feminist genealogy in art through some projects in Spain.

A importância das referências femininas. A recuperação de uma genealogia feminista em arte por meio de alguns projetos na Espanha.

LAURA PINILLOS VILLANUEVA²

Resumen

En el presente ensayo se plantea cómo la falta de referentes femeninos en el área de la cultura, y especialmente en el de las artes, fruto del borrado de una genealogía de mujeres en la historia del arte, tiene como consecuencia, en las profesionales de estos ámbitos en la actualidad, la aparición de ciertas inseguridades y menosprecio por su propio trabajo. El tan mencionado en la actualidad “síndrome

1 La idea original de este ensayo fue presentada en la ponencia que formó parte de las jornadas “Resiliencia, Mujer y Arte”, llevadas a cabo por el Proyecto Mujeres Mirando Mujeres, el 17 de abril de 2021 con la colaboración de la Rede Museística de Lugo, España

2 Licenciada en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid y Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo, Universidad del País Vasco. Becada por la Peggy Guggenheim Collection en 2018. Trabaja en el campo del comisariado y la gestión cultural. Comprometida con la difusión del arte contemporáneo con perspectiva de género. l.pinillos@hotmail.com.

me de la impostora” es sólo una de sus manifestaciones. El objetivo es recopilar y presentar, desde el ámbito español, una serie de iniciativas y proyectos culturales orientados a recuperar estos referentes artísticos, que, valiéndose principalmente de las redes sociales y recursos online, ayudan a crear una nueva genealogía en femenino que repercute en la formación y la confianza de las profesionales del presente y el futuro.

Palabras clave: Feminismo, genealogía femenina, referentes femeninos, proyectos culturales, síndrome de la impostora.

Abstract

The present essay brings up the idea of how the lack of feminine models within the culture -and arts specially-, as a result of an erasure of a feminine genealogy in art history, implies, for professional women in these disciplines, some insecurity and despise for their own work. The so-called “impostor syndrome”, very popular presently, is just one of its manifestations. The objective of this essay is to gather together and present, from the Spanish sphere, several initiatives and cultural projects orientated to recover these artistic models, which, using mainly social media and online resources, help to create a new genealogy of women that had an effect on the education and confidence of professional women of the present and future.

Keywords: Feminism, feminine genealogy, feminine models, cultural projects, impostor syndrome

Resumo

Este breve ensaio discute como a falta de referentes femininos na área da cultura, e principalmente das Artes Visuais, consequência do apagamento de uma genealogia da mulher na história da arte, atualmente afeta profissionais dessas áreas com certas inseguranças e o desprezo pelo próprio trabalho. A chamada “síndrome da impostora” é apenas uma de suas manifestações. O objetivo deste ensaio é compilar e apresentar, a partir da experiência espanhola, um conjunto de iniciativas e projetos culturais voltados para o resgate dessas referências artísticas, que, utilizando principalmente as redes sociais e recursos online, ajudam a criar uma nova genealogia do feminino com impacto na formação e confiança dos profissionais do presente e do futuro.

Palavras-chave: Feminismo, Genealogia feminina, Referências femininas, Projetos culturais, Síndrome da impostora.

Introducción

A modo de introducción, me gustaría comenzar este artículo con unas referencias muy breves sobre una obra de arte, una canción, un libro, y un documental. Empecemos por el principio: la obra, que data de 1974-79, no es otra que *The Dinner Party*, en la que Judy Chicago sienta a la mesa a 39 mujeres de la historia universal para reivindicar sus figuras, a la vez que en el suelo –*The heritage floor*– escribe los nombres de otras 999. Entre ellas, podemos encontrar nombres como Sojourner Truth, Leonor de Aquitania, Judith, Emily Dickinson, o Georgia O’Keeffe.

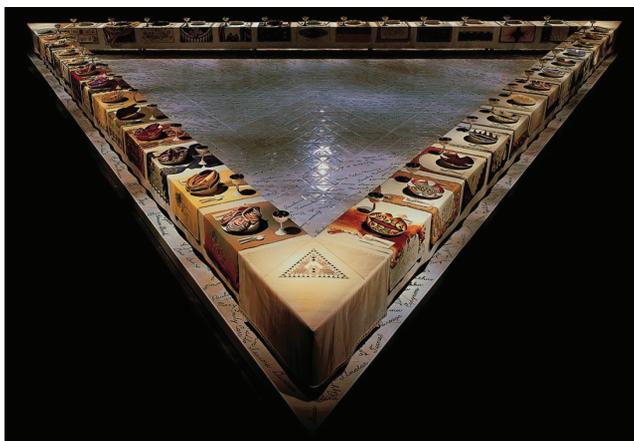


Fig. 1 The dinner party, 1974-79. Judy Chicago

Fuente: <https://digsuniandesblog.wordpress.com/2016/02/01/the-dinner-party-por-judy-chicago/>



Fig. 2 The heritage floor, 1974-79. Judy Chicago

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-cena-judy-chicago>

La canción es mucho más reciente, de 2018, y se trata de “Las Mujeres en la Historia” del grupo español Mafalda, de la que quiero señalar algunas estrofas para mostrar una idea general, aunque merece la pena escuchar o leer la canción al completo:

*En el arte, la ciencia, el deporte
Siempre hay una constante
La historia siente vergüenza
Siempre antes de acostarse
La política y la guerra tienen algo en común
La verdad la cuentan los mismos
Y el objetivo eres tú*

*Siempre faltó la mitad
Miro atrás y no están
Las que estaban siempre a un lado
Las que siempre faltarán
Mujeres que hicieron historia
Mujeres murieron sin gloria
Buscas referentes en libros
En la escuela no tienen memoria
Aganice de Tesalia la llamaron bruja
Por predecir eclipses, por predecir la luna
Ada Lovelace, matemática y visionaria
Trabajó con los números y los puso en una máquina
Lynn Margulis habló sobre la evolución
Chin Shin fue una pirata que comandó una legión
Pamela Lyndon Travers voló en paraguas
Contra griegos, romanos y egipcios estaba Cleopatra
J.K. Rowling se llama Joanne
Pero vendió más al esconder su nombre real
Como otras atrás que no se atrevieron a firmar
Por miedo a la hoguera
La Iglesia, el Estado, la prensa*

*Miedo que tiene cualquiera
Miedo que tiene cualquiera*

*Marsha P. Johnson era trans y negra
Luchó por sus derechos
Ella siempre estuvo en guerra
Que no sepamos de ellas no quiere decir que no existan
Venga va, dime una compositora renacentista
Julia Hermosilla, casi nos libra de Franco en dos ocasiones
Quiero una plaza, una avenida con su f*cking nombre
Dolores Ibárruri gritó “No pasarán”
Hoy tú gritas lo mismo, contra los mismos
Pero este frente vencerá*

*Que se esconda
Se esconda el hombre del saco que te roba
Que te firma tu trabajo
Que se esconda
Se esconda el hombre del saco que te roba
Que te firma tu trabajo*

*Por la calle de las 13 rosas
Gritan desde las fosas
Y yo solo repito
Solo repito
Su lucha fue hermosa
Su lucha fue hermosa
Su lucha fue hermosa*

*Nina Simone, Etta James, Billie Holiday
Janis Joplin, Edith Piaf hoy me ayudan a cantar
Violeta Parra, Mercedes Sosa, Chavela Vargas
Con ternura y rabia en la garganta
Por mis ancestras, por mis abuelas
Por las poetas olvidadas
Por todas las nuestras
Les mando fuerza de vuelta
Por mí, por mis compañeras
Transfeministas y antitodo
Construimos la revuelta
Que se esconda
Se esconda el hombre del saco que te roba*

*Que te firma tu trabajo
Que se esconda
Se esconda el hombre del saco que te roba
Que te firma tu trabajo
Por la calle de las 13 rosas
Gritan desde las fosas
Y yo solo repito
Solo repito
Su lucha fue hermosa*

*Nos acordamos de todas vosotras
Y vuestro nombre ahora es eterno
Lo gritaremos en la mesa
Comiendo en las plazas de los pueblos
En las canciones y en los cementerios
Os nombrará hasta el mismísimo silencio
No es justo que tus sueños estén llenos de miedos
Sostienen su relato mientras cae en un agujero
Contando con solo la mitad de las personas
Creando sociedades enfermas y esto no funciona
Cuéntame ese cuento
Cuéntame ese cuento
Que lo cuente la yaya
Que ya escuché al abuelo
Lo decía Emma Goldman
Esa tinta sí se borra con sudor y sangre
Las que sangraron las mujeres en la historia
Las mujeres en la historia
Las mujeres en la historia
Las mujeres en la historia*

El libro, también de 2018, es *Herstory: Una historia ilustrada de las mujeres*, que consiste en toda una enciclopedia que recorre la historia de las mujeres desde la prehistoria al Mee Too, escrita por María Bastarós y Nacho Moreno, e ilustrada por Cristina Daura.

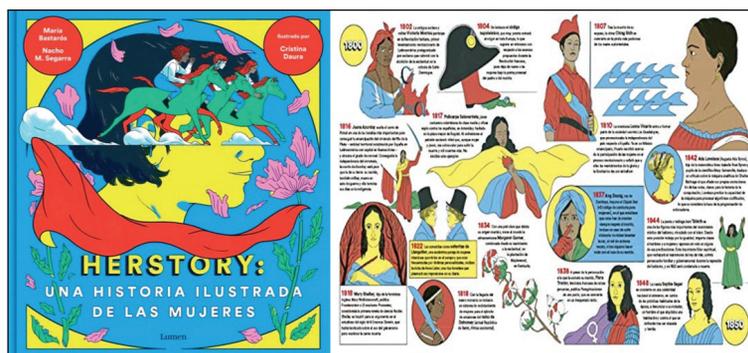


Fig. 3 Portada e interior del libro Herstory: una historia ilustrada de las mujeres. María Bastarós, Nacho Moreno y Cristina Daura.

Y, para finalizar esta pequeña Introducción, el documental Pioneras, de 2020: una serie española de 4 capítulos que cuenta la historia de 4 referentes de la historia de España como son María de Castilla, Dolors Aleu, la primera mujer licenciada en España, la escultora Luisa Roldán, o la escritora, periodista y sufragista Carmen de Burgos. La serie está dirigida por la historiadora Nieves Concostrina, y nos presenta a otras mujeres contemporáneas que también están haciendo historia en sus ámbitos, como Concepción Monje, investigadora en robótica, María José Garrido, capitana de la Guardia Civil, Lita Cabellut, una de las artistas españolas vivas más cotizadas a nivel internacional, y Carlota Pi, ingeniera y empresaria.



Fig. 5 Documental Pioneras

Fuente: <https://www.elperiodico.com/es/yotele/20201126/movistar-pioneras-serie-documental-mujeres-historia-8222507>

Con estos ejemplos, tomando a Judy Chicago como punto de partida en la reivindicación de una genealogía feminista, y continuando con proyectos actuales

de más reciente creación, me gustaría poner de relieve cómo, en los últimos años, las iniciativas para reconstruir una historia en femenino, son cada vez más abundantes. Sin embargo, no se puede decir que esté todo hecho, ni mucho menos. En todos los ámbitos sociales, la desigualdad de género es un hecho, y si nos centramos en el mundo del arte y de la cultura, es más que evidente: la infrarrepresentación de mujeres artistas en museos y exposiciones y en el currículo educativo, la desigualdad de cuotas de mujeres profesionales en altos cargos de empresas e instituciones, la no paridad en jurados de concursos y certámenes, la escasa representación de mujeres en las ferias de arte, la diferencia en los precios de venta de obra... y así podríamos continuar con multitud de ejemplos.

Iniciativas para una historia en femenino

Todas estas circunstancias hacen que el ámbito de las artes plásticas sea, y haya sido siempre, uno de los más combativos para lograr la igualdad de género. Hoy, y sólo en el ámbito español, son numerosas las iniciativas que trabajan para acercarnos, cada día más, a una igualdad real y no sólo teórica.

Esto es lo que hace, por ejemplo, la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), que lleva desde 2009 luchando para que se cumpla la Ley de Igualdad de 2007 en el ámbito del arte contemporáneo, a través de la publicación de informes que muestran con cifras la infrarrepresentación de las mujeres en ferias e instituciones, o la publicación de herramientas como el Autodiagnóstico para la igualdad en museos y centros de arte, a disposición de aquellas instituciones que analicen si cumplen la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres.

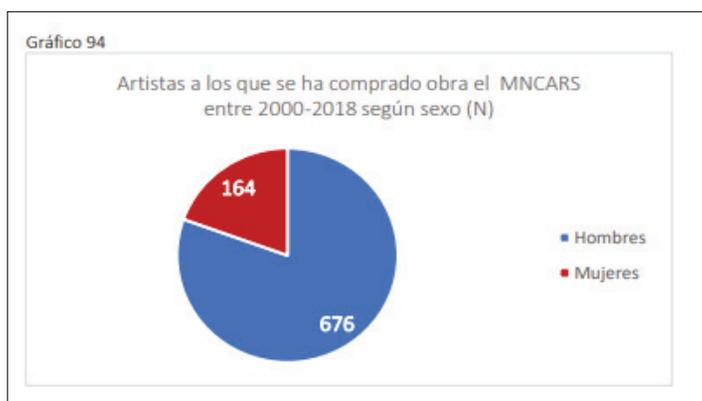


Fig. 6 Gráfico correspondiente al I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte publicado en octubre 2020.

Fuente: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:067e3922-191c-4687-b880-39d683a4d8cf/informe-de-igualdad.pdf>

Otra iniciativa que lleva años luchando por reivindicar una genealogía de mujeres artistas actuales es **Mujeres Mirando Mujeres**, que lleva realizando su labor desde hace 7 años, y del que me enorgullece formar parte desde 2019. El carácter digital, abierto y horizontal del proyecto, ha hecho que año tras año la participación en el mismo y su internacionalización sea mayor, y con ella, la presencia de artistas de todas las procedencias, con especial incidencia en América Latina. Considero fundamental la función que este proyecto cumple como archivo de artistas, además de la función de difusión de los trabajos, así como la labor investigativa que se está implementando en las últimas ediciones con la organización de exposiciones y ponencias.



Fig. 7 Imagen capturada de www.mujeresmirandomujeres.com

Otro proyecto cuya función es visibilizar a las artistas de los siglos XX y XXI, y con vocación de archivo de consulta, es **Woman Art House**, del que también formo parte. El proyecto Woman Art House está compuesto en la actualidad por 9 integrantes, aunque en total, han formado parte del mismo 13 mujeres en todas sus temporadas. Cada domingo, una de nosotras se encarga de realizar un hilo en Twitter sobre una artista de nuestra elección. Una conversación que está abierta a todo aquel que quiera unirse y participar para contarnos sus impresiones. Tras este hilo, durante la semana se le dedican a la artista diferentes posts en Instagram, en los que se hace una pequeña selección de lo anteriormente expuesto en Twitter, o bien se opta por presentar información nueva. Consideramos, tanto la elaboración de los hilos de Twitter, como los post de Instagram, como pequeños ejercicios de comisariado, en los que las autoras seleccionan las obras en las que centrarse, los periodos o facetas a los que dar especial importancia,

enfoque que dar al discurso, etc. No se trata solamente de una presentación imparcial de los datos.

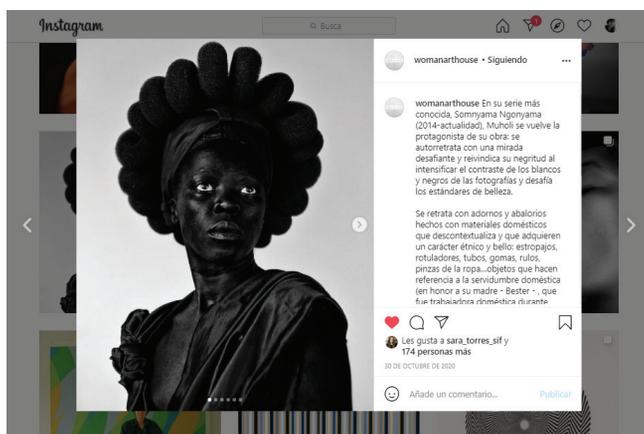


Fig. 8 Imagen capturada de la cuenta de Instagram de Woman Art House:
<https://www.instagram.com/p/CG90ik2Dlbp/>

De más reciente creación es la plataforma **La Roldana** por la inclusión de las mujeres artistas en el currículo educativo español para las asignaturas de historia del arte y fundamentos del arte de bachillerato, y situar así en la historia a la figura femenina como un objeto activo y no sólo pasivo. Esta iniciativa surgió a través de una petición que @laartistaolvidada (en Instagram) lanzó en Change y que lleva ya más de 58mil firmas (a 12 de mayo de 2021) y que será presentada al Ministerio de Educación. Además, para facilitar el trabajo a dicho ministerio, han creado un catálogo de 34 artistas referentes con información fundamental sobre sus figuras y sus obras, adaptado a las necesidades educativas actuales de estos rangos de edad.

Se suman a todas estas iniciativas otras individuales que se dedican a dar a conocer a estas figuras femeninas, como la propia @laartistaolvidada. Y por mencionar a otras, tanto del panorama español, como latinoamericano, tenemos a: @girlsinthearts, @donesartististes @contemporary_art_by_women @mujeres_en_las_artes @artistasantesquemusas @mujeresquepintanymucho @lasatrevidas-delarte, y un largo etcétera.



Fig. 9 Imagen capturada del catálogo de Historia del Arte de la Plataforma La Roldana. Fuente: <https://laroldanaplataforma.com/3d-flip-book/historia-del-arte/>

Dentro de este ámbito también me gustaría mencionar el proyecto en el que estoy implicada desde hace más de un año: [@graciasaellas](https://www.instagram.com/graciasaellas/), que, aunque no se centre exclusivamente en el ámbito artístico, está orientado a reivindicar a figuras femeninas que a lo largo de la historia han luchado por la conquista de los derechos de la mujer.



Fig. 10. Imagen capturada y editada del Instagram de Gracias A Ellas Fuente: <https://www.instagram.com/graciasaellas/>

Considero que vale la pena mencionar, además, ciertos proyectos artísticos que ayudan a crear una genealogía artística de mujeres, como el proyecto de **Concha Mayordomo** *Retratos de artistas y otras mujeres excepcionales* que se complementa con su proyecto de investigación *Mujeres artistas*. O el megaproyecto

VILLANUEVA, Laura Pinillos. La importancia de los referentes femeninos. Recuperación de una genealogía feminista en el arte a través de algunos proyectos e iniciativas en España. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 120-132, Ago. 2021. Disponible en: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>

iniciado por **Diana Larrea** *Tal día como hoy*, en el que, durante unos dos años, y fruto de una exhaustiva investigación, estuvo rememorando, en forma de efemérides, a una artista al día, conmemorando el día de su nacimiento o su muerte mediante la publicación en su muro de Facebook de una sinopsis sobre la artista y una selección de sus obras. Se puede encontrar el archivo de toda esta genealogía en su web taldiacomohoy.es. Precisamente, este proyecto nació inspirado por la performance de **María Gimeno** *Queridas Viejas*, en la que, armada con un cuchillo, destripa una *Historia del arte de Gombrich*, el manual por antonomasia de dicha disciplina, para incluir en él a las mujeres que el autor pasó por alto.

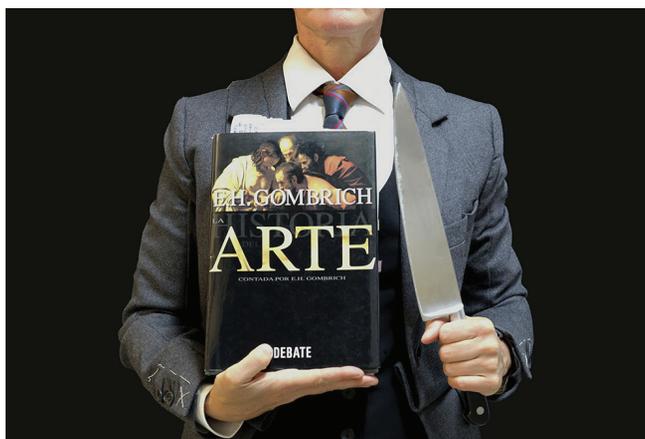


Fig. 11 Queridas viejas, María Gimeno.

Fuente: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>

Conclusiones

Creo que desde el arte, y la cultura en general (pues hay muchas otras iniciativas dedicadas a la recuperación de mujeres músicas, escritoras, etc.) se está llevando a cabo un gran trabajo para recuperar estos referentes femeninos de la historia que nos ayuden a tomar impulso y lograr una mayor confianza en nosotras mismas y en nuestro trabajo.

¿Por qué es esto importante? Según mi experiencia personal y me consta que no estoy sola en esto, es difícil lograr confianza en una misma en un mundo precario y falto de oportunidades, sobre todo si no tenemos referentes. Formo parte de una generación que salió de la universidad en plena crisis y no hemos conocido lo que han sido los tiempos de bonanza económica (si es que esto alguna vez ha existido en el ámbito cultural). En mi experiencia, la precariedad y la falta de oportunidades han sido mis compañeras de viaje, y me temo que pueda haberme acostumbrado a ellas. Hay, además, agentes internos que contribuyen a esta

situación: lo que he querido llamar la “precariedad autoimpuesta” y el síndrome de la impostora. Con “precariedad autoimpuesta” me refiero a no valorar nuestro trabajo, como consecuencia de la falta de oportunidades y del no habernos sentido lo suficientemente valoradas por los agentes externos. Como consecuencia, tendemos a sentir que si lo que hacemos lo hacemos por gusto, da igual lo precarizada que sea nuestra situación.

Por otro lado, si queremos acceder a un trabajo remunerado relacionado con este ámbito, no sólo hemos de ser buenas, sino que hemos de ser excelentes, las mejores. ¿Me he esforzado lo suficiente? ¿Estoy haciendo todo lo que podría? ¿Por qué estoy aquí, me lo merezco? Todas estas preguntas definen lo que es el síndrome de la impostora, un concepto cada vez más conocido y extendido, y el miedo al fracaso: si no eres la mejor en lo tuyo, entonces no mereces la pena. Fruto de estas inseguridades tendemos a conformarnos con lo mínimo, porque no podemos aspirar a otra cosa. Y, por si esto fuera poco, cuando conseguimos algún hito en nuestra carrera, tendemos a menospreciarlo: “si yo he podido hacerlo, puede cualquiera”.

Siento haber ido adquiriendo un tono cada vez más catastrofista, pero, en realidad quiero reflejar una idea de optimismo en cuanto a los pasos que se están dando actualmente y que creo que nos van a llevar muy lejos. No sé si para las que ya hemos adquirido estos hábitos tóxicos quizás llegan un poco tarde, pero seguro que para las futuras generaciones son de gran utilidad y ayudan a que tengan un corpus consistente de referentes femeninos.

Mientras tanto, debemos preguntarnos ¿qué queremos conseguir? ¿A qué aspiramos realmente? ¿Queremos ocupar los espacios que nos han rechazado y ninguneado? ¿O estamos dispuestas a crear nuevos ecosistemas culturales libres de jerarquías patriarcales? Porque, como señala Lynda Nochlin en su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, no existe el llamado “problema de la mujer”, sino que el problema es de las instituciones y las autodenominadas “autoridades” en la materia. “*Las mujeres y su situación en las artes y en otros campos de actividad no son “problemas” que se deban ver a través de los ojos de la élite masculina dominante que tiene el poder en sus manos.*”³

Considero que vale la pena replantearse estas cuestiones porque está en nuestra mano transformar los sistemas donde queremos movernos, para no volver a repetir los mismos patrones de jerarquización y exclusión que condenamos.

3 NOCHLIN, Lynda: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” en <https://img.macba.cat/public/document/2021-03/feminismos.-linda-nochlin.-por-que-no-ha-habido-grandes-mujeres-artistas.pdf>

Reflexiones sobre el papel de trabajadores de arte feministas.

Reflections about the role of feminist art
workers.

Reflexões sobre o papel das trabalhadoras de
arte feministas.

ELENA BANGUESES¹

THOMAS APOSTOLOU²

Resumen:

Reflexionamos sobre el estado actual del feminismo en las artes y las profesiones que las rodean. A partir de las diversas experiencias profesionales de los autores en el campo del arte contemporáneo, en museos, galerías, universidades y otras instituciones, comparamos las fuentes bibliográficas con la realidad a la que se enfrenta el feminismo en el mundo del arte. Identificamos los problemas que plagan las experiencias de las profesionales del arte a gran y pequeña escala y reflexionamos sobre las formas de reaccionar ante ellos y repensarlos, concluyendo con algunas sugerencias prácticas sobre cómo cuestionar las restricciones existentes y promover los feminismos en el mundo del arte.

Palabras clave: Feminismo, mundo del arte, profesionales del arte.

1 Historiadora del arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Master en Gestión Cultural por la City University of London, Reino Unido. Gestora cultural y comisaria independiente - elenabangueses@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6857-7637>

2 Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra, España. Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo. <https://orcid.org/0000-0001-6447-0552>

Abstract:

We reflect on the present state of feminism in the arts and the professions surrounding them. Drawing from the authors diverse professional experiences in contemporary arts, in museums, galleries, universities and other institutions, we compare bibliographic sources with the reality feminism faces in the art world. We identify problems that plague artworkers' experiences on large and small scale and reflect on ways to react to them and rethink them concluding with some practical suggestions on how to bring existing strictures into question and promote feminisms in the art world.

Key words: Feminism, art world, art workers.

Resumo

Neste artigo apresentamos uma reflexão sobre o estado atual do feminismo nas artes e nas profissões que as cercam. Com base nas diversas experiências profissionais de autoras da área da arte contemporânea, seja em museus, galerias, universidades e outras instituições, comparamos as fontes bibliográficas com a realidade que o feminismo enfrenta no mundo da arte. Identificamos os problemas que assolam as experiências dos grandes e pequenos profissionais da arte e refletimos sobre as formas de reagir e repensá-los, concluindo com algumas sugestões práticas sobre como desafiar as restrições existentes e promover o feminismo no mundo da arte.

Palavras-chave: Feminismo, mundo da arte, profissionais da arte.

Introducción

La realidad actual en el mundo del arte sigue estando dominada por ciertos grupos y el interés hacia el término feminismo ha aumentado. El feminismo de hoy, con toda su diversidad y su historia, lleva más de una década cogiendo inercia, y recientemente ha llegado a formar parte de la cultura y el discurso “mainstream”. La idea central de este artículo proviene de la comunicación *Reflexiones sobre mujer y comisariado*, que formó parte de las *Jornadas Resiliencia, mujer y arte* en 2021 importada por una de las autoras de este artículo, Elena Bangueses. Esta adaptación de la idea inicial, trata de combinar las experiencias de los dos autores desde distintos puntos de vista, como profesionales en el mundo del arte con compromiso feminista. A través de comparación bibliográfica, junto a las experiencias vividas, proponemos unas recomendaciones sobre cómo acercar la

actualidad del arte contemporáneo y el comisariado a un futuro realmente inclusivo y representativo.

Hoy en día, tiene poco sentido hablar del feminismo en singular, como si fuera tan estructurado como en la segunda ola del feminismo. La ideología y la teoría, han llegado a tanta pluralidad, que si queremos ser honestos deberíamos hablar de feminismos. Este, quizás sea el efecto más radical que tuvo este empuje reciente que nos ha llevado a la situación actual. Esta pluralidad, que hace unas décadas, podría haber significado dispersión en los rangos, hoy es inevitable y un recurso imprescindible. Esta expansión de lo que se puede considerar feminismo, por lo menos en el ámbito del arte y el comisariado, no significa que el término se pueda aplicar de manera arbitraria, existen definiciones rigurosas y a la vez expansivas (WINANT, 2016, p. 138–143). Feminismo, en el contexto de este texto, se refiere a esta pluralidad expansiva de todos los feminismos de la actualidad, así como, pueden servir, unidos por sus diferencias, para discutir una variedad de temas a través del arte (REILLY, 2010, p. 156–173).

El Mundo del Arte

El mundo del arte no es inmune a lo que afecta a todos los demás aspectos de la vida. Lo forman un conjunto de personas e instituciones, la mayoría de las cuales no promueven la igualdad. Las cifras en el mercado del arte y en las instituciones públicas son claras, cualquier artista y comisaria, que no sea hombre blanco, está mal representada y devaluada.

Desde 1970, ha surgido una significativa investigación feminista enfocada en la baja representación de las mujeres, y otros grupos, en instituciones de arte públicas y privadas, pero la situación a nivel estadístico no ha cambiado tanto (BROWN, 2020). En teoría, la situación sociopolítica generada por la crisis financiera de la primera década de este milenio, está relacionada con el resurgimiento feminista (HORNE; TOBIN, 2014, p. 75–83), pero las cifras no cuentan lo mismo. Lamentablemente, las mujeres y demás personas que no tienen cabida en las perspectivas binarias de género y los estereotipos sexistas, raciales y clasistas promovidos por el machismo institucional, siguen siendo menos visibles y valoradas. Por ejemplo, el Observatorio de la asociación de *Mujeres en las Artes Visuales (MAV)* informa que en 2020 las cifras siguen siendo, con dos excepciones, desiguales en la mayoría de las ferias de arte de Madrid (MAV, 2020). Los datos del *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte de España* tampoco pinta bien, aunque según los datos recogidos hasta 2018, un mayor número de mujeres

crea, así como, participa en otras funciones en las artes plásticas. Museos, como el Prado, siguen comprando desproporcionalmente más obras de hombres, programan más exposiciones comisariadas por hombres y publican libros con editores y colaboradores mayoritariamente masculinos (ANLLO VENTO, 2020). Las cifras tampoco cuentan otras historias fuera del contexto de España (LOZANO, 2019).

¿Qué significa esto para una comisaria o una profesional en las artes visuales? Desde la experiencia podemos decir que el techo de cristal es real, y algunas nos damos cuenta de él progresivamente y otras chocamos con él a toda velocidad. Podemos llegar a ser apreciadas y respetadas por nuestro trabajo, pero, para asumir una responsabilidad real, una mujer tiene que ser excepcional, incluso en los entornos que deberían ser más progresistas, aunque son la excepción. Eso no significa que una vez atravesado ese techo de cristal los problemas terminen.

El sexismo, el racismo y los estereotipos binarios de género son una batalla diaria, tanto a nivel personal como institucional. Reflexionemos sobre el siguiente escenario: La directora y la comisaria de un museo de arte contemporáneo, de los más reconocidos del mundo, debaten decisiones sobre el comisariado de la exposición de una de las artistas más vendidas del mundo, y al entrar el coleccionista que ha prestado las obras, las dos expertas toman las decisiones atendiendo a las opiniones y deseos de este. Esta situación, que por desgracia no es imaginaria, indica que el poder económico, político y social del patriarcado tampoco es imaginario, y se multiplica en ámbitos plagados por la precariedad, como la cultura.

Por lo tanto, desde el principio, debemos entender que estamos trabajando en un sistema construido por y para hombres. El sistema de arte sigue siendo clasista, promete una movilidad ascendente, pero esta la consiguen mayoritariamente hombres (DIMITRAKAKI, 2019, p. 513–531). Se están dando pasos, pero hasta ahora, los avances son solo como pequeñas grietas en el monolito del sistema, que apenas afectan a su superficie. Es descorazonador recordar el futuro prometedor de la primera década de los 2000, cuando pequeños cambios nos hicieron imaginar un futuro, donde el feminismo formaría uno de los ejes del comisariado de arte contemporáneo (FLETCHER, 2008, p. 108–113). Este futuro, por desgracia, nunca llegó, en su lugar surgieron otras corrientes, como el contramovimiento de la misoginia popular o las agendas de extrema derecha, que generalizando y polarizando, intentan quitar crédito al discurso feminista (PUENTE; ROMERO, 2020, p. 125–142).

La visibilidad tiene que ser uno de los objetivos, aunque no el único, puesto que pone el punto de mira en el problema y demuestra un potencial de cambio. Independientemente, una comisaria o gestora feminista, siempre debe trabajar para profundizar en estas primeras grietas prometedoras de los años pasados sobre el sistema establecido, a través de cada acto, cada exposición, cada red, cada

intervención pública y privada. Tanto las pequeñas como las grandes ocasiones aportan.

Por otro lado, la visibilidad, o mejor dicho su conversión desde una herramienta a una meta, corre el peligro de convertirse en una artimaña. El consumismo, en ocasiones, ha convertido la visibilidad en producto, reduciendo su potencial de cambio político y social. Hablando estrictamente de comisariar arte contemporáneo, las mujeres comisarias, gerentes o artistas, en ocasiones se convierten en fachadas detrás de las cuales se esconde el machismo institucional. Políticos y medios de comunicación, nunca olvidan mencionar el género de una mujer cuando hablan de su trabajo. Nuestra experiencia profesional sobre estas actitudes esta perfectamente ilustrada por Maite Garbayo-Maeztu (2020), que reflexiona sobre la insistencia de los medios en hacer referencia a la exposición *Yo, la peor de todas* como una “exposición de mujeres artistas” o “de género”. La comisaria especula, que esto sucede porque el establecimiento social encuentra dificultades para aceptar una exposición, con un gran número de artistas mujeres, como “normal”. Habiendo compartido experiencias similares, estamos de acuerdo con la comisaria en que deberíamos evaluar nuestras estrategias, para evitar estas reacciones y falsas contextualizaciones de proyectos. Además, debemos mencionar que estos falsos caracterismos podrían también indicar una segregación institucional de “arte normal” y “arte de mujeres” dentro de una táctica que intenta ilegitimar y hacer difusas las demandas de los discursos feministas. Entonces, parece ser que las cifras que todas empujamos al igualar, tintan femenino un proyecto una vez que los hombres pasan a ser minoría. De hecho, a veces, el simple empleo del femenino en los títulos de proyectos, produce el mismo resultado. De todas maneras, si queremos trabajar hacia una multiplicidad y alejarnos de la tergiversación, al menos por ahora, tratar de equilibrar las cifras es una ruta viable.

Todo esto nos lleva a repensar cómo podría actuar una comisaria comprometida con el feminismo. Intentaremos evitar las definiciones, ya que, si algo hay que cultivar como feminista, es la incertidumbre y desconfianza en las estructuras rígidas. Una buena práctica es mantener una actitud de agudeza política y derivada de ideología y filosofía de género, a la vez que abrirse a nuevos modos y prácticas artísticas que quizás han quedado fuera del entorno feminista (JONES, 2016), es decir, ser conscientes del pasado y presente, pero con esperanza de cambio. Tenemos que ser conscientes que los 1970, para las artistas jóvenes pertenecen a la historia, y muchas de ellas han asimilado esta historia y sus lecciones en sus propios feminismos, sin necesariamente formar parte de ninguna estructura feminista. Nuestro discurso como trabajadoras de arte tiene que ser de duda, cultivando, discutiendo y dirigiendo incertidumbres. El feminismo debería ser un

fenómeno cambiante, que se cuestiona a si mismo y desafía los modos de poder constantemente (WINANT, 2016, p. 138–143).

Al mismo tiempo, no podemos olvidar que el comisariado y la gestión cultural son trabajos pragmáticos. Ser pragmática y hábil es una virtud necesaria para una comisaria o gestora, incluso si el objetivo es producir cambios. La realidad de hoy en día se parece mucho a la de un mago, estamos creando valor cultural en un tiempo récord, con recursos muy limitados y debemos cumplir con grandes expectativas, es como sacar un conejo de un sombrero. Viendo las grandes exposiciones producidas durante las dos primeras décadas de los 2000, sobre feminismo o sobre artistas mujeres (dos cosas diferentes, pero que cuentan para las instituciones hacia la cuota de igualdad), nos puede parecer, que para contribuir, tenemos que llegar a ese nivel o hacer algo radical o nuevo. Todos tenemos nuestras ideologías y todas varían, pero es importante no perder nunca de vista los cambios que queremos ver en nuestra cultura y utilizar cada proyecto como un paso hacia esos cambios. Con esto, no queremos decir que los saltos no sean aconsejables, al contrario, admiramos a quienes los dan, a lo que nos referimos es que, si en cada proyecto damos un pequeño paso hacia el cambio que queremos ver en la cultura contemporánea, antes de que nos demos cuenta, tendremos el impulso necesario para dar un salto.

Deberíamos haber llegado ya a la época en que no hace falta alcanzar las vallas del patriarcado, sino tratar nuestra presencia y nuestros paradigmas como estándar. Mientras escribimos estas líneas, se publica la noticia de que Laurence des Cars va a ser la primera directora mujer del Museo de Louvre. Nos preguntamos, si las noticias del nombramiento del director actual en 2013, habían anunciado también que era un hombre en la primera línea. Parece ser, que ser mujer es una irregularidad, por esto una comisaria todavía tiene que asumir el papel de infiltrada. La crítica institucional es una herramienta eficaz para generar cambios y desafiar estructuras patriarcales, especialmente cuando viene desde dentro, aunque tiene sus limitaciones. Audre Lorde, cuando decía que las herramientas del maestro nunca dismantlarán su propia casa³, avisaba que el feminismo académico de su época, en los Estados Unidos, fuese incapaz de producir cambios si seguía ignorando temas como la homofobia, el racismo y la ilegalidad económica (LORDE, 2007, p. 110–114). Pero el discurso, de donde viene este texto, Lorde lo dio a una mayoría de mujeres blancas, ella misma se había infiltrado, ya que era la única ponente lesbiana y negra. Siendo consiente de la rareza de esta oportunidad, lanzó su crítica contra una academia que ignoraba gran parte del tema que estaban estudiando. ¿Qué debería hacer una feminista al conseguir un cargo

3 Traducción de la autora del título original de la charla de Audre Lorde en inglés: *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*

institucional? Dejar la puerta abierta al entrar no es suficiente, debería también empezar a reconstruir la casa entera. Mejor expresado por Stella Rollig (2016) “La mala noticia es: no hay instituciones feministas. Y la buena noticia: pero hay feministas en las instituciones”⁴.

Conclusiones

En conclusión, se espera que una mujer, sea cual sea su campo, haga un esfuerzo extra, por lo que vale la pena dedicar este esfuerzo hacia el cambio que queremos ver en las artes y la cultura. Deberíamos trabajar por una cultura que represente y atienda a todos sus miembros por igual, inclusiva, alejada de los estereotipos de género binarios, pero también del racismo y la discriminación por edad. Esto requiere un esfuerzo extra para lograr una representación más justa y dar visibilidad a los colectivos ahora subrepresentados. Es vital estar al tanto del pasado, presente y futuro de nuestras profesiones, pero también de la historia feminista ligada a ellas. Debemos seguir apoyándonos unas en otras e impulsar nuestra visión de futuro en cada oportunidad. El cuestionamiento incesante, de las instituciones, de nosotras mismas, de los modos de producción artística y del rol curatorial, es fundamental. El mundo del arte está orientado a mantener narrativas y prácticas que refuerzan las jerarquías existentes, y todo este sistema se basa, en gran medida, en certezas y corroboraciones. Hacer preguntas y cultivar incertidumbres es una forma de socavar esta estructura y al mismo tiempo promover la pluralidad.

Referencias

ANLLO VENTO, Fátima. **I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte**: Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura. [s.l.] : Ministerio de Cultura y Deporte de España, 2020. Disponible em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:067e3922-191c-4687-b880-39d683a4d8cf/informe-de-igualdad.pdf>. Acceso em: 10 abr. 2021.

BROWN, Sally. *Feminist Curating: What it means and why it matters*. Faculty & Staff Scholarship. [S. l.], Faculty & Staff Scholarship., 2020. Disponible em: https://researchrepository.wvu.edu/faculty_publications/2947.

4 Traducción de los autores de original en inglés: The bad news is: there is no feminist institution. And the good news: but there are feminists in the institutions.

BANGUESES, Elena; APOSTOLOU, Thomas. Reflexiones sobre el papel de trabajadores de arte feministas. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 133-141, Ago. 2021. Disponible em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>

DIMITRAKAKI, Angela. **Masculinity, Art, and Value Extraction**. Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, 2019. p. 513–531 DOI: 10.1002/9781118929179.ch29. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118929179.ch29>.

FLETCHER, Annie. On Feminism (Through a Survey of Several Recent Exhibitions). *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. [S. l.], n. 17, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, p. 108–113, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20711683>.

GARBAYO-MAEZTU, Maite. Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista = Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice. *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 7, Historia del arte*. [S. l.], n. 8, *Espacio, tiempo y forma. revista de la Facultad de Geografía e Historia / Serie 7, Historia del arte*, p. 47–74, 2020. DOI: 10.5944/etfvii.8.2020.27478. Disponível em: <https://doaj.org/article/d9b5b37729214c-34be7fa9d591c39d4a>.

HORNE, Victoria; TOBIN, Amy. an unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history. *Feminist Review*. [S. l.], n. 107, *Feminist Review*, p. 75–83, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24571890>.

ISKIN, Ruth E. Feminism, Exhibitions and Museums in Los Angeles, Then and Now. *Woman's Art Journal* 37. [S. l.], v. 37, n. 1, *Woman's Art Journal*, p. 12–20, 2016. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26452050>.

JONES, Amelia. **Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)**. 2016. Disponível em: <https://www.on-curating.org>. Acesso em: 2020.

LORDE, Audre. **The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House**. Berkeley: Crossing Press, 2007. p. 110–114

LOZANO, Beatriz. **Visualizing the Numbers: See Infographics Tracing the Representation of Women Artists in Museums and the Market**. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/visualizing-the-numbers-see-infographics-1654084>. Acesso em: 2020.

MAV. **FERIAS / LOS DATOS BAJO EL PRISMA DEL GÉNERO. AVANCE DEL INFORME MAV #20**. 2020. Disponível em: <https://mav.org.es/ferias-arte-2020-mav/>. Acesso em: 2021.

PUENTE, Sonia Núñez; ROMERO, Diana Fernández. La misoginia popular como

contramovimiento: estudio de la resemiotización y los discursos manipulativos como desafíos contra el feminismo. *Ex aequo* (Oeiras, Portugal). [S. l.], n. 41, *Ex aequo* (Oeiras, Portugal), p. 125–142, 2020. DOI: 10.22355/exaequo.2020.41.08. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt>

REILLY, Maura. Curating Transnational Feminisms. *Feminist Studies* 36. [S. l.], v. 36, n. 1, *Feminist Studies*, p. 156–173, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40608006>.

ROBINSON, Hilary. Feminism meets the big exhibition: museum survey shows since 2005. *On-curating*. [S. l.], n. 29, *On-curating*, p. 29–39, 2016. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-29.html#.YK5ot6gzabg>.

ROLLIG, Stella. **In search of the Feminist (in the) Institution**. [s.l.] : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/in-search-of-the-feminist-in-the-institution.html#.YK95y6gzabg>.

WINANT, Carmen. Our Bodies, Online. *Aperture*. [S. l.], n. 225, *Aperture*, p. 138–143, 2016. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44404723>.

Escutar o desconforto dos corpos que se deslocam para contextos interculturais.

Escuchar el malestar de los cuerpos que se desplazan a contextos interculturales.

Listening to the discomfort of bodies moving to intercultural contexts.

RITA RAINHO¹

JOSÉ CARLOS DE PAIVA²

Resumo

Neste texto *es* autores interpretam o desconforto resultante da deslocação de seus corpos para relações de educação artística intercultural no Sertão pernambucano, Brasil, e na África, Cabo Verde e Moçambique, desde 1996, no âmbito do movimento intercultural IDENTIDADES. Este movimento nasce ligado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, uma instituição de renome internacional e legitimidade brilhante, onde as práticas de educação artística e a investigação têm conduzido os corpos *des* autores num espaço e tempo de conflitos pessoais, de reconhecimento do colonial que os integra e da necessidade autocrítica de se entenderem, num enfrentamento epistemológico de

1 Docente e Investigadora do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Doutoramento em Educação Artística (2018), Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (2011), Licenciada em Belas Artes (2009), pela FBAUP - ritarainho1@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0741-0435>

2 Investigador Integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Doutoramento em Pintura, Mestre em Arte Multimédia, Licenciado em Artes Plásticas pela FBAUP. Coordena o projeto 'IDENTIDADES_Collectivo de Acção e Investigação' (ID_CAI) - jpaiva@fba.up.pt - <https://orcid.org/0000-0002-2084-9437>

atenção na escuta e memória sobre as reflexões neste campo.

Palavras-chave: desconforto, decolonialidade, educação artística crítica, escuta, memória.

Resumen

En este texto *es* autores interpretan el malestar resultante del desplazamiento de sus cuerpos hacia las relaciones de educación artística intercultural en el interior de Pernambuco, Brasil, y en África, Cabo Verde y Mozambique, desde 1996, en el ámbito del movimiento intercultural IDENTIDADES. Este movimiento nació vinculado a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, Portugal, una institución de renombre internacional y brillante legitimidad, donde las prácticas de educación artística y la investigación han llevado a los cuerpos *des* autores en un espacio y tiempo de conflictos personales. desde el reconocimiento de lo colonial que los integra y la necesidad autocrítica de entenderse, en un enfrentamiento epistemológico de atención a escuchar y recordar las reflexiones en este campo.

Palabras clave: malestar, decolonialidad, educación artística crítica, escucha, memoria.

Abstract

In this text the authors interpret the discomfort resulting from the displacement of their bodies into intercultural art education relations in the Sertão of Pernambuco, Brazil, and in Africa, Cape Verde and Mozambique, since 1996, within the intercultural movement IDENTIDADES. This movement is linked to the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, Portugal, an institution of international renown and brilliant legitimacy, where arts education practices and research have led the bodies of the authors in a space and time of personal conflicts, of recognition of the colonial that integrates them and the self-critical need to understand themselves, in an epistemological confrontation attending to the listening and the memory on the reflections in this field.

Key words: discomfort, decoloniality, critical arts education, listening. Memory.

Introdução

O trabalho do colono consiste em tornar impossível mesmo os sonhos de liberdade do colonizado. O trabalho do colonizado consiste em imaginar todas as eventuais combinações para aniquilar o colono (FANON, 2015, p. 95).

Toda a experiência de um outro pensamento é uma experiência sobre o nosso próprio (CASTRO, 2018, p. 96).

Somos dois seres distintos e singulares: um dos corpos conformado pela arte, expõe-se ao disforme e deslocado pela necessidade de uma perturbação do individual, do autoral, genial macho vendido ao colonial e capital - atravessando-se por outros caminhos, como o do político e o do educativo; o outro, com um corpo usado de caminhante, teimoso optimista cansado dos seus próprios fracassos, mas persistente na partilha conflituosa com muitos professores/implicados por uma educação artística crítica e inscrita no político, esforços de transformação cúmplice e renovadora das práticas educativas no ensino artístico em escolas portuguesas, brasileiras, cabo-verdianas, moçambicanas.

Integramos o mesmo grupo de pesquisa, o IDENTIDADES_colectivo de acção/investigação³, e nos confrontamos de modo agonístico com o que cada um digere na produção de significados que as experiências partilhadas possibilitam, escutando e tecendo cumplicidades com os movimentos existentes, nesses arredores que habitam. A predisposição para a escuta, (e não para o ouvir) e para a construção de memória significativa, sabemos não anular a castração de nossos sentidos e o condicionamento de nossos modos de olhar, inundados por um passado escolar, familiar e social altaneiro, que ignora e despreza o que lhe é externo. Reconhecendo, assim, a mobilização de esforço crítico complementar para a escuta e engajamento na luta contra o exercício de poder das políticas e das culturas discriminatórias, de invisibilização, centradas em_si e a partir_de_si.

Un mundo más femenino que se presenta contra todas las formas de poder, sometimiento y violencia, porque un mundo menos fálico será posiblemente más amoroso (MERLIN, 2019, p. 119).

Todo homem é dois, e o outro é o mais verdadeiro (BORGES, 2001, p. 29).

3 IDENTIDADES MOVIMENTO CULTURAL integrado ao Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Disponível em: <https://identidades.up.pt>

RAINHO, Rita; PAIVA, José Carlos de. Escutar o desconforto dos corpos que se deslocam para contextos interculturais. Revista CARTEMA, Recife, n. 9, p. 142-159, Ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/>

Nas muitas e continuadas deslocações esperançosas de ativação crítica, realizadas ao longo de anos, fomos confirmando as limitações da nossa abertura ao desconhecido e de como se tornaram obsoletos e frágeis muitos dos conceitos que se naturalizaram, nos possuem e que transportamos. A deslocação entendida como um abandono do espaço de conforto que nos acolhe, para um desafio iniciador, imprevisível e instigador. Entre as brigas epistemológicas e o desconforto, assumiu presença relevante a ideia de Arte, aprendida nas Escolas Ocidentais e nos Museus globalizados, condescendendo com a força que a arte legitimada pelo poder nos diversos períodos da história consagrou, apagando e menosprezando as artes não_ocidentais e as culturas subalternizadas, e sendo desatentos perante o ostracismo exercido face às atitudes e às práticas de irreverência artística, de crítica ao hegemónico e de cumplicidade com o político das utopias de transformação.

Desconforto, também pelo efeito que o sentido colonizador das práticas educativas comportam, no corolário de como a ideia de uma educação para o *bem* e para o *desenvolvimento* foi sendo naturalizada, sem se atender a que a determinação desse *bem*, correspondia a um propósito de governação dos sujeitos, como passivos e a críticos perante um mundo pleno de desigualdade e de múltiplas discriminações, e que esse *desenvolvimento* se condicionava aos modelos do sistema económico e dos interesses gananciosos do capitalismo_global, implicando o esvaziamento da cidadania democrática e participativa na activação de possibilidades de futuro.

O desenvolvimento tem sido constituído como o valor hegemónico que o assume como paradigma de futuros. A interferência internacional sobre os destinos dos países que conquistaram a sua independência, a partir de segunda metade do século XX, desrespeitou completamente as vozes africanas que sabiam que “[...]nenhum povo se desenvolveu unicamente a partir do exterior. Se ele se desenvolve, é porque extrai de si mesmo os elementos do seu próprio desenvolvimento” (KI-ZERBO, 2006, s.p.).

Atende-se aos resultados de anos e anos de narrativas e acções desenvolvimentistas e verifiquem-se os resultados. Roque Amaro, investigador dedicado a estas problemáticas apresenta uma visão esclarecedora:

[...]hoje, do ponto de vista da justiça e da relação entre os níveis de felicidade e de realização entre os povos e entre estes e o seu ambiente, estamos pior que há trinta anos atrás, quando o escândalo das desigualdades e do ‘subdesenvolvimento’ de largas massas da população deste planeta fez soar as campainhas de alarme das instituições internacionais, nomeadamente da ONU que, na sequência desse alarme, instituiu, uma após outra, duas

‘décadas de ajuda ao desenvolvimento’, salgadas por evidentes e rotundos fracassos (AMARO, 1990, p. 448).

A nossa deslocação das ideias propagandeadas de uma África incapacitada e exótica, para um contacto com a potência endógena, persistentemente bloqueada e com a esperança congelada, permitiram entender a selvagem prepotência civilizacional do Norte, amputando das possibilidades plurais e universais de crescimento global. Séculos de crimes exercidos a partir das tomadas pela força colonial dos territórios, da destruição de reinos ancestrais, desestruturação de povos e comunidades, pela imposição das línguas europeias e pela assimilação forçada das culturas ocidentais. O efeito catastrófico da escravatura exercida durante séculos mutilou as estruturas sociais numa dimensão desmesurada, ainda não reconhecida na sua dimensão, ainda não ressarcida, nem superada.

Sendo certo que a luta anticolonial forjou a independência dos actuais países africanos, é certo e são conhecidas as imposições políticas e administrativas exercidas pelos dispositivos financeiros do capitalismo global (onde o Banco Mundial assume relevo), que amarraram os destinos nacionais a uma subalteridade, que alimenta as castas políticas criadas nos governos e em seu retorno e perpetuam a pobreza da maioria da população e a discriminação.

[...]Não são eles os culpados. Eu é que os despercebo (CRAVEIRINHA, 1998, p. 117).

O movimento de deslocação acirra os conflitos internos nos nossos corpos, suscitando questionamentos sobre o que considerávamos já confortável na nossa interpretação do que fazemos e sobre os nossos desejos. Reconhecemos serem nossos corpos positivamente tensionados pela atenção crescente dada à escuta, atentos às tensões relacionais com que nos confrontam as comunidades educativas com quem nos fomos relacionando, permitindo-nos perceber que, para além dos olhares que culturalmente carregamos, necessitávamos entender melhor o que se nos era oferecido, e o modo como éramos olhados, como nossos propósitos eram filtrados e analisadas nossas falas e performatividades. Os nossos olhares, as memórias que produzimos são carregadas de uma insuficiência marcada pela amarras interpretativas que os encerram nas concepções construídas, a partir de ideias hegemónicas de uma cultura ocidental fechada dentro de si. Esta limitação não permite ler a força do lugar de fala de quem nos olha de um Sul político, na dimensão da sua história e da sua revolta, evidenciando o que não conseguimos, enquanto corpos brancos, deixar de representar.

[...]não, não, já não somos nós quem olha – há agora, sim, um olhar que prevalece sobre o nosso, um olhar que nos obriga a segui-lo e a esquecer o que olhávamos, um olhar que dirige o nosso [...] (MARTINS, 2005, s.p.).

A consciência da nossa fragilidade, ainda que reforçada por um esforço anticolonial, inscreve-nos num movimento de tensão nas relações que estabelecemos numa atitude que gostaríamos de usar, mais de escuta que de fala. Sabemos da dificuldade de digerir a complexidade do que nos é permitido vivenciar e o quanto o Sul político incorpora a herança da resistência, da autodeterminação e da independência dos seus povos, mesmo sendo também este Sul composto por lugares e pessoas que receberam a herança do imperialismo e da submissão à supremacia da colonialidade do ser, poder e saber ocidentais.

Risco do diálogo

O primeiro risco do diálogo é que o nosso interlocutor pode não compreender o que queremos dizer. [...]O segundo risco do diálogo é exactamente o contrário, ou seja, o risco de podermos de facto ser entendidos claramente (APPADURAI, 2009, p. 23-24).

O que nos ocorreu neste movimento de deslocações realizadas durante 25 anos para o Sul político, de escuta - “[...]se não tens tempo para ouvir-me, contarei um outro dia” (BÂ, 2010, p. 183) - e de construção de memória, foi-nos progressivamente prevenindo da tentação salvacionista e paternalista e de resquícios coloniais de que somos portadores, mesmo não o querendo ser. A sociedade onde nos inserimos e que interferiu na nossa construção, está armada de dispositivos sedutores que ocultam valores que passamos a integrar, mesmo que, diferentes dos nossos propósitos políticos. As nossas tensões transportam a percepção dessa incomodidade, dificultando o movimento anticolonial, de libertação em cada um_nós.

Nas minhas conversas com homens negros, aprendi muito sobre os vários sistemas de opressão e sobre como eles podem não se reconhecer uns aos outros (ADICHIE, 2015, p. 44).

Essas tensões são ampliadas pelo descontentamento crescente com a sociedade ocidental onde se erguem os valores da ganância, e se alargam despuradamente os espaços de discriminação escondidos ou apresentados no simulacro que

as narrativas de ‘combate à pobreza’, pelo ‘desenvolvimento’, na defesa dos ‘direitos humanos’ transportam.

Pensa-se que a memória já não serve para grande coisa, o que é mau. O tempo gera acumulação de experiência e de sabedoria. Está a deitar-se para o lixo o produto desse lento aumento, que levou séculos a formar. Com tudo o que isso implica de aprendizagem desperdiçada (MATTOSO, 2000, p. 14).

A nossa presença corpo a corpo com modos diferenciados de vivenciar a arte e a educação artística, como a insurgência que encontramos no Instituto de Arte, Tecnologia e Cultura (M_EIA), na Neve Insular⁴ e Outros Bairros, em Cabo Verde, a implicação da educação na luta da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, no Sertão pernambucano do Brasil, ou nos esforços de desenvolvimento da Escola Nacional de Artes Visuais (ENAV) -Maputo, Moçambique - e de criação do Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique (ISArC), em Moçambique, nos permitem verificar os limites de nossos propósitos, reconhecendo o quanto temos de encontrar uma reconfiguração crítica das nossas práticas, epistemologias e ontologias da Educação Artística, considerando o fracasso do modelo educativo que se tornou hegemónico nas escolas artísticas que frequentamos na Europa.

Nos situamos na potência de um trânsito de questionamento e de resiliência agonística vingada nesse Sul político, berço de uma sincera luta anti-colonial. Processo contínuo de procura de conhecimento espelhado, de construção de confiança partilhada e de multiplicação de complicitades. Espaço anticolonial de acção intercultural, de valorização da escuta e de sua memorialização, de experimentação aberta, de implicação dos corpos, de inscrição política nas vidas. Espaço imanente de aprendizagem, para cada um_nós.

Aberturas

[...] o mundo é abertura e que o tempo só existe no e pelo esperado e inesperado e imprevisível (MBEMBE, 2016, p. 52).

Toda a criança tem capacidade de criar imagens, criar sonoridades, de manusear materiais e criar narrativas de forma espontânea, surpreendente e sobre-



4 Neve Insular é um projeto que pretende cruzar a agroecologia, o educativo, o artístico em torno do algodão, como elemento central na história de Cabo Verde.

tudo 'livre'. Sontag (1987, p. 41) nos interroga, dizendo que : “[...] a nova sensibilidade entende a arte como extensão da vida — sendo esta entendida como a representação (de novos) modos de intensidade.” Não fosse o equívoco de se considerar a educação artística como um lugar para se privilegiarem as crianças e os jovens mais vocacionados para a especialização disciplinar de uma das artes, procurando promovendo a formação de artistas, excluído os outros remetidos a um inibido lugar de espectadores, se poderia promover a presença do artístico em todos(as), o conhecimento descomprometido da arte.

A arte do encontro, no encontro da história, na Conceição das Crioulas tudo que se aprende, aprende-se no fazer, no praticar, no agir, no aprender, no contar, no falar, no cantar e por sua vez, no refazer, no re praticar, no reagir, no reaprender, no refalar, no recontar, no reaprender (FARIA, 2016, p.18).

Para se entender a abrangência educativa das escolas da comunidade quilombola de Conceição das Crianças, antes de tudo, é preciso entender, o modo esclarecido como a comunidade entendia a intromissão das suas escolas na vida da comunidade e o sentido preciso que as suas falas esclarecem. Márcia do Nascimento, professora da comunidade, escreve:

[...]uma educação escolar protagonizada pelas pessoas da própria comunidade onde estão inseridas, é uma ferramenta capaz de reafirmar a identidade do povo e rumar por caminhos que fortaleçam a sua história, através de processos inerentes ao cotidiano da comunidade, nos diversos espaços educativos onde ela acontece (NASCIMENTO, 2017, p.11).

Nesse caminhar da escuta, e a partir da partilha desse entendimento, foi construído o programa “A arte nas escolas da comunidade”, desenhado, construído e participado pelas professoras crioulas e por artistas/professores(as)/ investigadores(as) do Identidades_Collectivo de Acção/Investigação, que se deslocaram para o Quilombo, para vivenciar na comunidade o desenrolar do acontecido. Desse vivido e experimentado decorrem nossas reflexões sobre a Educação Artística. Experiência referida aqui no sentido pleno: “A experiência é o que nos acontece, mas não o que acontece, mas sim o que nos acontece” (LARROSA, 2014, p. 68).

Partilhar o modo como a educação artística se foi introduzindo nas escolas da comunidade quilombola de Conceição das Crianças, onde o conceito aurático da arte nunca penetrou, é ter acesso ao desabrochar no interior do alunado de um reconhecimento dos corpos, de ampliação da própria potência artística e

das amplitudes sensitivas que detêm, no modo de perceberem o mundo, se intrometerem no seu contexto comunitário e se relacionarem com os demais. As professoras e os professores da comunidade a partir dos seus saberes, sensibilidades e consciência identitária, as mestres artesãs e o alunado se misturam nas actividades educativas onde em lugar de se promoverem as habilidades inatas de uns e a genialidade individual de poucos, se procura desenvolver uma consciência de pertença interferente no comum, a partir de_si, em cada sujeito.

A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade (SONTAG, 1987, p. 341).

A nossa imersão nas escolas de Conceição das Crioulas, perto das suas pedagogias crioulas e de seus modos endógenos de fazer, mas também da referida experiência em Cabo Verde e em Moçambique nos confrontam connosco mesmos, implicando no nosso esforço crítico de entendimento do modo como nos movemos. A interferência das políticas e práticas da Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC) nas escolas, a partir do cruzamento de artes populares em objetos que contam a história coletiva, nos serve para duvidar, perguntar e desmontar o nosso confortável lugar ocidental, patriarcal e capitalista, que isola a arte da vida, a coloca num altar, perante a contemplação reverente e a inacessibilidade. No entanto, é a cultura ocidental expandida em tempos de capitalismo_global que tende a integrar os discursos de resistência e afirmação comunitária num ciclo de paternalismo, exotismo e sedução, tende a aniquilar as aprendizagens que se podem adquirir neste relacionamento intercultural. A educação artística é frequentemente convocada e instrumentalizada em favor deste discurso de integração, esteticização e folclorização do diverso e plural.

Por isso, consideramos a urgência da construção de um entendimento crítico, divergente e transformador, decolonial da Educação Artística. Diferenciada e interferente no que no presente se podem inscrever, em grandes blocos, os dilemas que os conceitos de Educação Artística enfrentam:

- entre entender o ensino artístico como mais um dispositivo de criação de sujeitos que se governem a partir do modo como são governados, ou então procurar entendê-lo como um lugar de desobediência e de possibilidade educativa para que cada sujeito adquira por si, uma consciência de si, da potência de sua interferência social;
- entre confinar o ensino artístico a um espaço onde se persegue a busca da criação artística individualizada e genial, alimentada pelo domínio dos saberes apresentados por uma figura de mestre_educador(a) e pela apre-

ndizagem do conhecimento já realizado e legitimado, ou o libertar para a promoção de experimentações performativas do alunado, acordando os corpos para a sua potência interferente, sensorial e interpretativa, criativa e realizadora, ativando seus modos críticos de participar nos arredores;

- ou se acomodar num identificar numa visão isolada entre a educação artística focada na presença substantiva da Cultura Visual, ou se apenas se deve recolher perante a Arte, como substância de promoção da educação artística;
- ou então, pugnar pela exigência da presença de artistas nas escolas, atraindo para um evento educativo performático os anseios de massagem do ego autoral de futuros(as) artistas e estabelecendo renovada relação do velho procedimento educativo entre o mestre e o aprendiz, colocando os professores nesse lugar do aprendiz;
- ou conformar o sentido da educação artística no estabelecer estratégias de formação de artistas nuns e formar espectadores seduzidos pelo esplendor social das Artes e da Cultura legitimada pelos dispositivos hegemónicos de poder;
- e, circunscrever o artístico ao serviço dos modelos de desenvolvimento capitalista, colonialista e machista em curso, ignorando as dinâmicas endógenas resilientes e concentradas na construção de um outro devir_comum.

Se nas escolas em Portugal se vivem estas tensões da educação artística, o deslocamento delas para geografias outras, revela-as ainda mais contrastantes e desajustadas no mundo contemporâneo que vivemos, prefazendo uma receita e curso de massificação de um discurso da educação artística, ora num fazer não pensante, ora num pensar-fazer alienado pelo que o sistema educativo e o mundo da arte permite, persegue e legitima.

Imagens

[...]

O melhor ainda, o mais velhinho
e garantido é começar pela palavra
eu. Será umbilicalista, egoísta,
eu sei cá, mas é pequenina e humilde
e não diz mais do que diz, não tem
mais responsabilidades do que as que convém

seu minúsculo e modesto universo. Para quê querer incendiar os astros se, dentro de nós, ainda não acendemos todas as luzes? (KNOPFLI, 2003, p. 192)

A imagem que temos de nós, das nossas práticas, políticas e estruturas de educação artística, quer nas escolas, museus e centros culturais fruto do espaço geográfico a que associamos o desenvolvimento civilizacional, levam-nos a viajar tendencialmente com uma bagagem assética, racional cuja matéria de construção assenta na superioridade científica e geopolítica hegemónica.

Quando falamos em nos deslocarmos para o Sul político, é mais no sentido de nos deslocarmos de nós, da bagagem que comportamos e entendermos o fracasso que carregamos a partir da ideologia histórica ocidental que nos integra, mesmo não querendo, desempenhando o papel de coloniais paternalistas, eternamente salvadores e salvacionistas. O olhar que é exercido sobre nós por quem nos acolhe, reforça a ambivalência da nossa presença, mobilizada para a necessidade de deixarmos de ser obedientes inconscientes e melhor entendermos a possibilidade de atuação cúmplice.

El neoliberalismo es un dispositivo de poder que busca la dominación manipulando y reforzando la obediencia inconsciente, opera activamente para el sometimiento y la dependencia, consiguiendo la complicidad de una subjetividad colonizada que actúa cumpliendo con los mandatos y en contra de los propios intereses (MERLIN, 2019, p. 32).

Incorporamos um conjunto de modos de pensar e agir que nos acompanham nesse esforço de deslocação da bagagem das relações interculturais, solidárias entre povos. O pressuposto de que a deslocação é para nos repensarmos, melhor entendermos e nos reconhecermos e não para que se reproduza o nosso fracasso.

A disponibilidade para o questionamento do nosso próprio lugar, abre a possibilidade de aprender com o que no sul político gera atrito ao modo hegemónico de entender a educação artística, nomeadamente na fidelização às diretrizes da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) com o Roteiro para Educação Artística e outros modelos de governação dos corpos e das mentes. Esse atrito é o esforço por uma educação artística que resolva os problemas gerados pela própria condição histórica de espaço e gentes antes colonizadas, a partir não de ideias de formação neoliberal, mas de um horizonte cujo *bien vivir*, digno de todes na sua especificidade e diferença não é excluído.

Para falar do Bem Viver, é preciso recorrer às experiências, às visões e às propostas de povos que, dentro e fora do mundo andino e amazônico, empenharam-se em viver harmoniosamente com a Natureza, e que são donos de uma história longa e profunda, ainda bastante desconhecida e, inclusive, marginalizada. Foram capazes de resistir, a seu modo, a um colonialismo que dura mais de quinhentos anos, imaginando um futuro distinto que muito poderia contribuir com os grandes debates globais (ACOSTA, 2016, p. 19-20).

Assim, associamo-nos à comunidade quilombola de Conceição das Crioulas, cúmplices de um lugar para que a educação artística se disforme em favor da plasticidade que as lutas do quilombo obrigam face aos repetidos silenciamentos e opressão a que são submetidos. Debruçamo-nos sobre a força política que as conquistas educativas da comunidade, quer na implementação do Projeto Político Pedagógico, elaborado por toda a comunidade para as escolas locais - por elas concebido e constantemente discutido no fazer diário da comunidade; quer nos ensinamentos das mulheres líderes pós graduadas que legitimaram um saber fazer crioulo tanto com a luta diária quanto com na educação, devolvendo à comunidade as suas pesquisas realizadas no Mestrado Profissional em Sustentabilidade Junto a Povos e Territórios Tradicionais, da Universidade de Brasília (UnB) e o obtido reconhecimento científico.

A partir de suas implicações na comunidade e no Ensino implementado, mulheres guerreiras e professoras oferecem através das suas dissertações a leitura crítica de suas falas: Givânia Maria da Silva (2012), Márcia Jucilene do Nascimento (2017), Maria Diva da Silva Rodrigues (2017), Cida Mendes (2019).

A aprendizagem em contexto promovida através do envolvimento de professores e estudantes em projetos de desenvolvimento local do Atelier Mar, bem como projetos de extensão do próprio M_EIA, constituem a possibilidade de gerar um Conhecimento Indisciplinado, pulando fronteiras com o propósito de contribuir para a resolução dos problemas encontrados, como avanço no ponto Aprender a partir de uma compota de papaia (RAINHO, 2018, p. 32).

Também nas ilhas de Cabo Verde aprendemos como historicamente a relação do povo com o território de terra e mar, como as suas matérias primas lhe permitiram sobreviver. Essa âncora influenciou, logo após a independência, cooperativas culturais que, resistindo ao estado de abandono colonial, deram corpo a projetos pedagógicos e culturais muito a partir do que essa con-

dição geográfica forjou. O reconhecimento e pesquisa da prática artesanal nas ilhas desse então determinou o entendimento e a continuidade desses projetos hoje, nomeadamente com o Instituto universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (M_EIA), nascido a partir da Organização Não Governamental Atelier Mar, e do Centro Nacional de Arte, Artesanato e Design (CNAD) que retoma o trabalho da Cooperativa Resistência. A investigação desses dois corpos constituem a base do importante movimento insular de procura de absorção de tecnologias e saberes ancestrais para a renovação do sentido da atuação da educação artística e na promoção de um desenvolvimento endógeno e sustentável.

O movimento que a partir destas instituições foram provocados, se difundem no presente em projectos diversos e utópicos, como o da ‘Neve Insular’, ou a intervenção urbana, política e cultural que se desencadeia no Alto de Bomba⁵, prolongamento autónomo das intervenções educativas (Campos de Estudo) promovidas pelo M_EIA. A fusão dos procedimentos educativos numa imersão em ‘projectos comunitários’, regista uma longa lista, onde se destacam pelo envolvimento do M_EIA e do Atelier Mar com as comunidades os ‘projecto de desenvolvimento comunitário de Lajedos’ na ilha de Santo Antão, de criação do ‘Museu da pesca, em S. Nicolau, em Chã das Caldeiras, na ilha do Fogo, ou da Preguiça, na ilha de São Nicolau. O percurso formativo do M_EIA, permitiu vivenciarmos a dinâmica criada pela destruição das fronteiras disciplinares, o abandono da ‘sala de aula’ e a imersão da aprendizagem na resolução de problemas das comunidades. No tecido do ensino artístico vivenciado no presente na cidade do Mindelo se enfrenta a complexidade existente entre os desejos utópicos de uma educação artística mergulhada na realidade e promotora do fortalecimento educativo do alunado, e as malhas administrativas vinculadas a conceitos herdados do colonialismo.

Hoje são as mulheres que levantam as vozes e clamam contra outras escravaturas. Arremessando ao vento a amargura dos séculos. Queimando os aventais, amolgando panelas, partindo as vassouras, abandonando os tanques de roupa e as tábuas de engomar, para se tornarem cantoras de sonhos (CHIZIANE, 2008, p. 299).

Nossas deslocções para Moçambique, de muitos anos, são as que nos atrapalham o discernimento, e mais fragilizam a nossa consciência, ao apresentarem

5 Alto de Bomba, lugar da periferia da cidade do Mindelo, onde se promove um programa de reabilitação urbana, promovido pelo Ministério de Infraestruturas, Ordenamento do Território e Habitação, envolvendo a comunidade.

dificuldades múltiplas de leitura, perante a presença da forte e rica ancestralidade cultural, ainda persistente, embora fortemente abalada por ter sido cortada com a tomada das terras pelos portugueses a partir do século XV, pelo roubo das riquezas e o desumano roubo dos corpos que a escravatura fez deslocar para as Américas. Moçambique conquista sua independência em 1975, pela luta anticolonial movida pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), dirigida por Eduardo Mondlane e Samora Machel, transportando os desafios políticos que suas palavras expressavam:

A libertação não significa para nós simplesmente a expulsão dos portugueses; significa reorganizar a vida do país e lançá-la na via do sólido desenvolvimento nacional. Para isso é necessário tirar o poder político das mãos dos portugueses, visto que estes se opuseram sempre ao progresso social e estimularam somente aquele desenvolvimento económico que podia beneficiar uma elite pequena e quase exclusivamente estrangeira. Mas o movimento de libertação não poderá reivindicar o êxito até que, através dele, o povo consiga que os portugueses lhe recusaram: nível de vida tolerável; instrução; condições de desenvolvimento económico e cultural; oportunidade de participar no seu próprio governo (Eduardo Chivambo Mondlane *apud* ZAWANGONI, 2007, p. 15).

As lutas de libertação construíram um movimento coletivo de resistência cuja potência se mantém no esforço pela sobrevivência, autonomia e preposição endógenas, mas simultaneamente dependentes de mecanismos interferentes nas políticas nacionais, presentes com a capa de apoio internacional, sendo preponderante as 'ordens' do Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional (FMI). O logro dos apoios internacionais determina as relações externas do continente africano, em particular antigas colónias, uma imposição condicional nos campos do direito, da política, da educação, entre outros, confirmando uma concepção imperial de África. Ou seja, percebemos a conformação de mecanismos de financiamento encobridores de novas formas de colonização, ludibriadores de mentes com discursos emancipadores, mas dominada por práticas opressoras e conservadoras veladas pela cooperação internacional e pela missiva do apoio financeiro. No caso de Moçambique, o eclodir no pós-independência de uma guerra fratricida patrocinada por interesses geo_estratégicos internacionais, durante década e meia mais impossibilitaram o livre desenvolvimento político, social, educacional, cultural.

Esta crítica às estruturas de manutenção das relações de poder e subserviência internacional, projectam-nos numa atenção às políticas e práticas hegemónicas dos países independentes, mas também no pensar/fazer colonizador que

permanece em nossos corpos e nos corpos dos descolonizados. Este pensar/fazer está muito vinculado à formatação capitalista do viver, com uma base global de consumo e alienação, não só de produtos, como de ideias cujos modelos hegemônicos já revelaram seu fracasso no Ocidente, mas se mantêm como referência imposta para a obrigatória necessidade de ‘desenvolvimento’ que já referimos. A educação artística vê-se ela própria mergulhada num mar de sujeição, de pertença ao mundo de consumo globalizado, imagens e mundos iguais que todes aspiramos para alcançar as metas das narrativas de sucesso.

Na nossa proximidade às escolas artísticas de Moçambique, ENAV e ISArC, nosso cuidado residia numa colaboração dialética entre não contrapor aos desejos naturais de se implementarem modelos escolares ocidentalizados, nosso pensamento crítico, nem deixar de apresentar, de modo agonístico mas evitando o poder de nossos corpos, nossas sugestões, e de participar nas suas acções.

A forte tradição artística tem-nos ensinado que pouco ou nada sabemos da subversão e submissão por trás da chamada ‘arte africana’. E é sempre preciso entender esta problemática na necessária presença da arte produzida em Moçambique no campo expandido da Arte Contemporânea. Ela origina uma necessidade de se impor, na sua renovação, através da formação artística nas suas escolas. O caminho percorrido é expressivo de significação, a evolução em curso com a criação de cursos de formação de professores de artes e a introdução no currículo escolar de disciplinas de formação artística acentua os desafios que um tão longo país enfrenta. Este espaço de discussão que se intensifica em Moçambique deve mobilizar nossas atenções: “A Arte Contemporânea afirma uma forma de intervir no mundo. É um comentário que o Artista faz ao mundo em que vive. É o que acontece no mundo todo. Mas, aqui, temos muito medo” (COSTA, 2021, s.p.).

Porvir

Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren. Por eso la descolonización no puede ser sólo un pensamiento o una retórica, porque las palabras suelen desentenderse de las prácticas. (CUSICANQUI, 2010, p. 6)

Nossos corpos tentam se descobrir, do que conhecem de si e do que desconhecem, encobertos no seu interior, e só vislumbrados pelo confronto a que se disponibilizam, e que procuram, nas suas deslocações, na escuta, na construção de outras memórias. Nesse percurso o que dizemos apenas anuncia o que perseguimos, uma capacidade epistemológica de sermos de corpos inteiros e informa-

dos anticoloniais, antiracistas, antipatriarcais, ...

[...] Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...
Sim, talvez só depois de amanhã...
O porvir... Sim, o porvir... (Álvaro de Campos - Adiantamento - PES-
SOA, 1993, p. 266)

Referências

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi **Sejamos todos Feministas**. Lisboa: Companhia das Letras, 2015.

AMARO, Rogério Roque. Desenvolvimento e injustiça estrutural. **COMMUNIO**, a. VII, n. 5, p. 448-459, 1990.

APPADURAI, Arjun. Diálogo, Risco e Convivialidade. In: AAVV. **Podemos viver sem o outro?** Lisboa: Edições Tinta da China e Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

BÂ, Amadou Hampâté . A tradição viva. In: UNESCO. **História Geral da África**. v. I. Lisboa: Editora Ática, 2010. p. 183-185

BORGES, Jorge Luis. **Aleph**. Lisboa: Editora Planeta DeAgostini, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CHIZIANE, Paulina. **O Alegre Canto da Perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COSTA Alda. A Arte Contemporânea está além da representação linear do mundo: Entrevista. **LITERATAS**, Revista de Artes e Letras de Moçambique. Disponível em: <http://literatasmz.org/post-detail/180> Acesso em: 30 mai. 2021.

CRAVEIRINHA, José. **Maria**. Maputo: Ndjira, 1998.

CUSICANQUI, Silvia R. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Lisboa: Livraria Terra Livre, 2015.

FARIA, Elisabete Mónica Moreira. **Educação Artística Diferenciada**: contando

e recontando a história. Aprender fazendo com/para/na comunidade quilombo-la de Conceição das Crioulas. Tese de Doutorado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2016. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/85718> Acesso em: 30 mai. 2021.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?**: entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KNOPFLI, Rui. **Obra Poética**. Lisboa: Editorial da INCM, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

MARTINS, Vítor. Pensem nisso. In: **Catálogo da exposição José Paiva – Pintura**. Porto: Serpente Galeria de Arte Contemporânea, 2005.

MATTOSO, José. Tenho uma visão pessimista do terceiro milénio: Entrevista. **Revista História**, a.XXII, p. 14-19, fev., 2000.

MBEMBE, Archile. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona Editores Refratários, 2016.

MENDES, Maria Aparecida. **Marias Crioulas**: emancipação e aliança entre mulheres no enfrentamento à violência doméstica em comunidades tradicionais. 2019. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37900> Acesso em: 30 mai. 2021.

MERLIN, Nora. **Mentir y colonizar**. Obediencia inconsciente y subjetividad neoliberal. Buenos Aires: Letra Viva, 2019.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

NASCIMENTO, Márcia Jucilene do. **Por uma pedagogia crioula**: memória, identidade e resistência no quilombo de Conceição das Crioulas – PE. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31319> Acesso em: 30 mai. 2021.

RAINHO, Rita. **Descolonizar o conhecimento**: políticas e práticas de educação artística no ensino superior em Cabo Verde. Tese de Doutorado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2018. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/117973> Acesso em: 30 mai. 2021.

RODRIGUES, Maria Diva da Silva. **Política de nucleação de escolas: uma violação de direitos e a negação da cultura e da educação escolar quilombola**. 2017. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31321> Acesso em: 30 mai. 2021

SILVA, Givânia Maria da. **Educação como processo de luta política: a experiência de “educação diferenciada” do território quilombola de Conceição das Crioulas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/12533> Acesso em: 30 mai. 2021

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Maria Aparecida de Oliveira. **As mulheres, a comunidade de Conceição e suas lutas: histórias escritas no feminismo**. 2006. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2333> Acesso em: 30 mai. 2021

ZAWANGONI, Salvador André. **A Frelimo e a formação do homem novo**. Maputo: CFM, 2007.

Women of Power– Spirit Mask Series: 12 Faces of a North American African Woman

Mulheres de Poder– Série Máscaras Espirituais: 12 Faces de uma Mulher Norte-Americana Africana

Mujeres de Poder– Serie de Máscaras Espirituales: 12 Faces de una Mujer Norteamericana Africana

ADRIENNE WALKER HOARD¹

I am writing about my first series of painted photographs, *The Women of Power-Spirit Mask series*. There are twelve works in this series, and all works are oil pastel and acrylic paint on my photographs, which are printed on archival inkjet paper.

Living peacefully as racially diverse or ‘different’ in American terminology is a performance piece. There are public performances and private performances as a manner of expressing oneself. Often public performances require a Mask to shield the Wearer as well as to enhance the aesthetic theatrical display of express yourself, living life. The outward appearance of each Mask in this series is a tribute to all the Woman Warrior Wearers know and have experienced. Ancestral themes along with ritual purpose unfolding in a timely manner, contribute to the formation of the Wearer’s monthly Game Face.

In creating these masked expressions, I feel to simultaneously, both em-

1 Doutorado em Psicologia da Percepção Visual pela University of Illinois e Mestrado em Belas Artes pela University of Michigan-Ann Arbor, Estados Unidos. Diretora do Programa de Estudos Negros da University of Missouri–Kansas City (UMKC) e do Departamento de Arte Educação da Louisiana State Universit. Suas pesquisas sobre a percepção visual e as relações entre as estéticas negras e indígenas marcam sua produção artística. hoarda@umkc.edu - <http://www.homegirlinc.com/women-warriors.html> - <http://orcid.org/0000-0002-0357-3483>

power this woman, and to reflect the power she exudes. Her masking attire, gives tribute to my internal image bases, conceived through my lived experiences as a visiting member of the *community* among commanding women creators in South Korea, South Africa, Peru, Brazil, Dominican Republic, Panama, Tunisia, Italy, Puerto Rico and Cuba. From these powerful dedicated women, I have learned this one thing, provocative masking is both protective of who you are, promoting of your purpose and expressive of whom you know yourself to be among the valued mores of your own diverse cultural group.

My discovery process of applying pigments to the photographic surface developed through creating this Women of Power-Spirit Mask Series in 2014. Initiating the Series was my 2013 photograph, “American Gothic Too: Homage to 1942.” As the photograph title infers, my aim was to create a contemporary interpretation of the historic photograph by Gordon Parks taken of the US Farm Security Administration charwoman, Ella Watson in 1942, at the Library of Congress, where she worked. Prior to this, I always considered my photography to be documentary, that I am there to document this moment in this place. I had never before staged a photograph, but what I saw in my mind, I wanted to re-create.

The custodian in my art building had always reminded me of the woman in that Parks photograph, because her countenance displayed a similar calm resolve in her daily dutiful manner. Both women displayed faces of confidence in their own abilities. Our custodian, Artis and I had worked together in the same building for thirteen years. I remember many conversations during her lunch break, when she would be sitting in the corridor near my office. I was coming to work and she had already been there for five hours. One day, I finally got up the courage to ask Artis to pose for me. I showed her a print of the original Gordon Parks photograph. She held it, just looking for several moments. Finally, she said, “We don’t use mops like that anymore, but I can find one, and I’ll bring my broom.” I shouted in joy, “I take that as a Yes! Thank you very kindly.”

As Artis handed the Gordon Parks photograph back to me, she acknowledged, “some things change, some things don’t.” I nodded in sincere understanding and agreement. Two days later, I came with the flag from my father’s coffin, and a Poro Judge African mask from my own collection. We set up and shot photographs during her lunch break, in the last week of our working together. Near the end of our hour together her eyes kept closing because she was hungry without lunch on time. That photograph with her closing eyes, that one particular shot spoke to me, that it needed to become more than it began. Thus, my Women of Power-Spirit Mask Series of painted photographs was inaugurated and continues.

In addition to the Mask, each woman Wearer is enhanced and empowered by the Feathered Cloak she displays as part of her public adornment. This mantle

is inspired by the Peruvian Feathered Cloak ceremonially worn only by the Emperor in Inca society. A similar cloak is adornment for royal men in Maya and Aztec societies. With this hand-sewn, feathered adornment, the woman Wearer expands roles and is viewed as highly spiritual, almost a deity.

Given guidance from my Ancestors, I created this series of art work as listed in order:

1. Feathered Friend



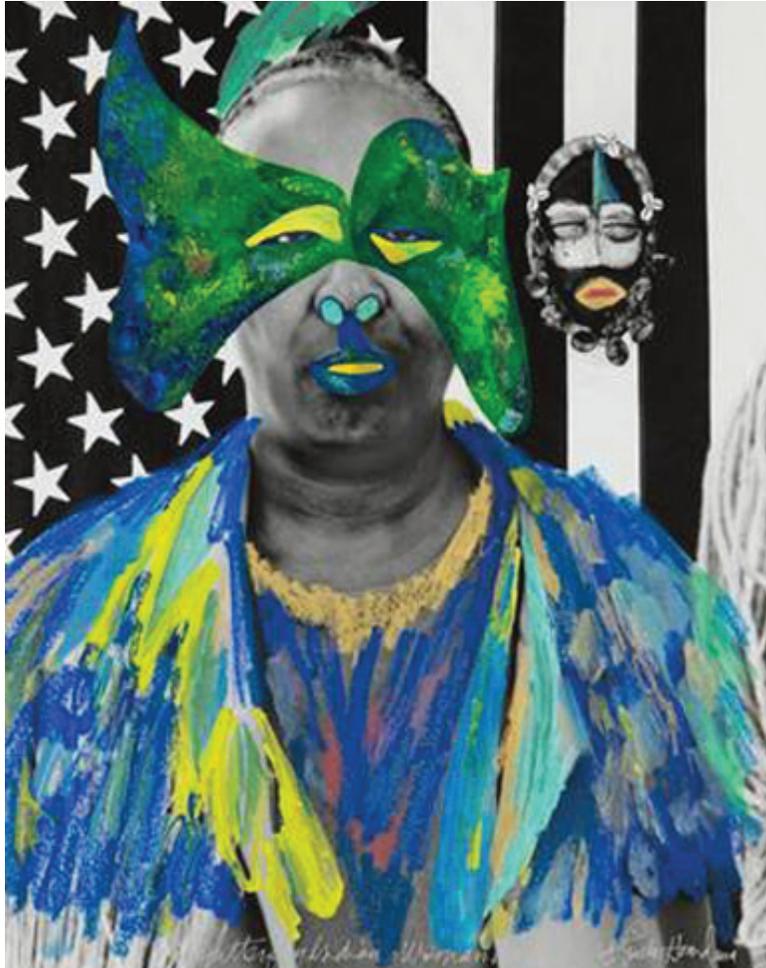
This is how we come into this World, gifted, friendly, curious, tender, soft and feathered. We are created ready to love, to learn and to share our Divine attributes.

2. Bi-Partisan:



Born into US American society, colored children and adults soon come to recognize that all in America, in addition to being hyper-racial are hyper-political, too. Colors are predominantly Red and Blue, but all groups are in pursuit of the Gold.

3. Butterfly Indian Woman:



Growing up to take on the young woman's point of view on Self and relationships among natural systems, one comes to realize individual personal place, group spaces and personal purpose granted by the Universe. The Native American Indian and the Butterfly co-habit and play together, because they understand that they are both freely owned by the land. This translates to the security of knowing that the Universe which greatly and wonderfully made you is maintaining you as well.

4. Brown Eyes Blue:



Encountering societal warfare and its devaluing process, while mentally overthrowing it, can make a woman of color sad, and physically tired from time to time. Thus, the desire to mask, to rejuvenate with happy sounds coming in, and deflect the rest. This mask is a response to the 1982 Sonia Sanchez play, *I'm Black When I'm Singing, I'm Blue When I Ain't*.

5. Rose-Colored Glasses:



Self-search through art aids in the recovery of a displaced sense of Self and is expressively healing. Peace and security are evoked when viewing the world from one's own positive rosy perspective daily or as often as possible.

6. Two Waters Woman:



During my initial visit to Brazil in 1998, I was given the opportunity to have a reading and a translator on sight to express in English, the information being given. Influences to pursue an adult woman's viewpoint came from my mother. She advised, to capture of all facets of yourself and enjoy the flow of your growth through life pursuits. The reader said, I was a Woman of Two Waters. My path is guided by two Orisas of water, Yememja, the goddess of the Oceans and Osun, the goddess of the Rivers. Any water issues coming in to my life might be the result of my priorities being out of alignment. We must recognize there can be Divine hierarchies, and understand that all Rivers run to and are tributaries of Mother Ocean.

7. Nigerian Queen Mother Mouthpiece:



Women role models are imperative for the deeper journey into self, adult woman knowledge. The desire to take this deep inner dive brings role models into my path. Sometimes brief encounters, and some enduring encounters usher in deeper self-love and self-respect. Families in diverse world cultures recognize the status of the voice of the Senior Woman of their clan. Even the King must listen when his own Queen Mother speaks. The inspiration for this mask reflects the importance of the Queen Mother in Nigerian culture. One section of her Mask corresponds to the shape of the upswept hairdo worn only by the Yoruba Queen Mother. Her Mask comes with its own adorning mouthpiece.

8. She Who Must Be Pleased:



Growing into more adult woman responsibilities requires focused discipline to stay connected and listening for all Ancestral signs and sources. On this planet, as a servant to these sources, daily life is gracefully lived in peaceful, abundant service. In response, the Captain of our Sunship, is she who must be pleased and receives only homage and thanksgiving.

9. Speak to My Heart:



As a Star Child among a host of hearers, I listen as my Ancestors speak to my heart. I promise my head, my heart, my hands and feet will follow instructions I intuit and hum, at most times. I know there must be powerful musical utterance used, when no words can convey the feelings received from voiceless loving sources.

10. Speak No Evil:



First Instruction from my Ancestors was immediate and resolute. There is much evil to be seen and heard in today's world. To overpower it, one must not speak of it and give it any longer life. Avoid temptation, and keep expressing only peace and truth. My mother often said, if you can say nothing nice about someone, say nothing at all.

11. Listening and Speaking:



Second Ancestral Instruction given was to continue living as a compassionate human being. Use your heart knowledge to listen more closely to fellow humans. As a co-habitant on the planet, speak gently and in respectful truth. Expressive and powerful communications arise from listening intently before speaking. Ndzundza Ndebele women's 'dzilla' or neck-ware is added to the adornment of this Mask Wearer.

12. Future Face:



This is the new Mask, a face which I have yet to wear. I feel that to embrace the unknown Future requires faith, courage, energy from my Ancestors, fellowship with my planet sojourners and an empowering use of bold new colors and designs.

13. American Gothic Too:



Homage to 1942, B & W Photograph. I trust you will bring to these images your own experiences with Women of Power. Perhaps you have been able to see and understand their masks, as you create and model your own, powerful woman. Provocative Masking, as a good thing, is protective of who you are, promoting of your purpose and expressive of whom you know yourself to be among the values and mores of your own group. Continue to be, continue to empower those in the nation to come. Ashé, Aché, Asé.

